



Revista Brasileira de Estudos da  
Presença [Brazilian Journal on Presence  
Studies]

E-ISSN: 2237-2660

rev.presenca@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul

Waille, Franck

As Duas Fontes dos Ensinamentos de Delsarte: observações e metafísica  
Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies], vol. 2,  
núm. 2, julho-diciembre, 2012, pp. 294-328  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463545868002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## **As Duas Fontes dos Ensinos de Delsarte: observações e metafísica**

**Franck Waille**

Laboratório de Pesquisa Histórica Rhône-Alpes – ARHRA, França

**RESUMO – As Duas Fontes dos Ensinos de Delsarte: observações e metafísica** – Este texto apresenta o trabalho expressivo de Delsarte e suas duas fontes principais: um sistema empírico de observações e um quadro teórico de ordem metafísica. Apresenta-se o sistema empírico de observações de Delsarte que tem suas origens nos primeiros anos de sua vida, passando por uma mudança decisiva nos seus estudos no Conservatório de Paris. Descreve-se o modo como Delsarte, a partir de suas observações, de um lado, consegue escapar de um sistema escravizante de aprendizado baseado na imitação dos professores, e, de outro, reeducar sua voz cantada arruinada pelo ensino oficial de canto. Esse sistema empírico de observação é articulado, em seguida, à teoria delsartiana, de ordem metafísica, cuja origem se situa na conversão de Delsarte ao catolicismo, segundo o qual o corpo humano ocupa uma posição central. Com efeito, observações e metafísica se encontram em Delsarte para alimentar toda sua pedagogia e definem a dinâmica geral do seu trabalho: a espiritualização do ser humano através da arte.

Palavras-chave: **Regras Expressivas. Arte. Metafísica. François Delsarte. Dança.**

**ABSTRACT – The Two Sources of Delsarte's Lessons: observations and metaphysics** – This text presents the expressive work of Delsarte and its two main sources: an empirical system of observation and a theoretical framework of a metaphysical nature. We present Delsarte's empirical system of observation which was conceived in the first years of his life, going through a decisive change during his studies at the Paris Conservatoire. We also describe the way Delsarte, based on his observations, on the one hand, was able to escape an enslaving educational system focused on the imitation of teachers, and, on the other, re-trained his singing voice which had been ruined by the official singing school. This article articulates the theoretical framework of Delsarte, of a metaphysical order, presenting its origin in his conversion to Catholicism, in which the human body occupies the central stage. Indeed, observations and metaphysics are combined in Delsarte's work to substantiate his whole teaching method and to define the general dynamics of his work: the spiritualisation of human beings through art.

Keywords: **Rules of Expression. Art. Metaphysics. François Delsarte. Dance.**

**RÉSUMÉ – Les Deux Sources des Enseignements de Delsarte: observations et métaphysique** – Le texte qui suit présente le travail expressif de Delsarte et ses deux sources principales: un système empirique d'observations et un cadre théorique d'ordre métaphysique. Il décrit tout d'abord le système empirique d'observations delsartien, qui trouve son origine dans les toutes premières années de la vie de Delsarte et prend un tournant décisif lorsque ce dernier entreprend des études au Conservatoire de Paris: Delsarte, à partir de ses observations, parvient à échapper à un système d'apprentissage asservissant fondé sur l'imitation des professeurs; il peut aussi rééduquer sa voix chantée, que l'enseignement officiel du chant avait abîmée. Ce système empirique d'observations est ensuite articulé au cadre théorique delsartien, d'ordre métaphysique, dont l'origine se situe dans la conversion de Delsarte au catholicisme, dans laquelle le corps humain vient à occuper une position centrale. Observations et métaphysique se rejoignent ainsi chez Delsarte et alimentent toute sa pédagogie; elles définissent la dynamique générale de son travail: la spiritualisation de l'être humain par l'art.

Mots-clés: **Règles Expressives. Art. Métaphysique. François Delsarte. Danse.**

Os ensinamentos de François Delsarte, considerados como o início da modernidade das artes cênicas no Ocidente, apresentam um paradoxo. Delsarte, com efeito, não se refere, senão muito raramente, a outros artistas no que diz respeito à gênese de sua arte e de sua pedagogia, mas refere-se sistematicamente a duas fontes que, a princípio, parecem não ter relação direta com o domínio da arte: as observações da vida cotidiana e a metafísica, estando incluída neste último termo uma antropologia na qual o ser humano é associado ao divino. A introdução desses dois referentes está diretamente ligada à vida de Delsarte desde sua infância, que o levou a construir uma ponte entre suas pesquisas de artista e a redescoberta da fé cristã, em que o corpo humano – ferramenta por excelência do artista das artes cênicas – ocupa um lugar único na história do cristianismo ocidental. Essa introdução reflete as dinâmicas profundas de sua personalidade: busca de uma verdade expressiva associada a uma larga abertura de espírito e a uma insaciável curiosidade; excepcional capacidade de observação de si mesmo e dos demais; capacidade de sintetizar inúmeros fenômenos num quadro teórico, permitindo sua explicação e utilização pedagógica. Num primeiro momento, faremos a exposição da elaboração do método empírico de observação de Delsarte, que desembocou na busca de um critério sintético. Em um segundo momento, mostraremos como isso o levou àquilo que ele denomina *sua conversão*, e como lhe permitiu inscrever suas observações em um quadro teórico e elaborar ferramentas pedagógicas.

### **A Elaboração Progressiva de um Método Empírico de Observação**

A construção do trabalho expressivo de Delsarte se apoia inicialmente nas experiências de seus primeiros anos de existência, quando elaborou um método empírico de observação. A experiência direta é, em Delsarte, a base de toda compreensão inicial de um fenômeno e a observação, inicialmente intuitiva, tornou-se progressivamente um verdadeiro método de trabalho. Com exceção de algumas fortes influências, a experiência direta é para ele a sua única referência para explicar a gênese

do seu trabalho. Tal método se construiu progressivamente e se aprofundou com o tempo: inicialmente focado na música e na linguagem, alargou-se até os movimentos expressivos e as sensações proprioceptivas.

*Até os 14 Anos de Idade: elaboração intuitiva de um processo de trabalho e de investigação originais*

Nascido no norte da França, Delsarte chegou a Paris aos nove anos de idade, com sua mãe, que teve que abandonar seus dois filhos mais velhos aos cuidados de alguém, em um albergue, antes de voltar para o norte. As crianças, a partir daí, levaram uma existência de grande pobreza, que rapidamente levou o mais novo à morte e o segundo a fugir e a perambular: François viveu, assim, até os doze anos de pequenos trabalhos, fato que lhe permitiu acumular situações de aprendizado, isto é, experiências motoras diversas, o que teve sem dúvida um importante papel no futuro desenvolvimento de seu ensinamento. Sua quase ausência de escolaridade favoreceu essa acumulação de experiências decorrentes da disponibilidade temporal associada à necessidade de sobrevivência, permitindo-lhe também escapar do aspecto normativo referente ao sistema escolar e induzido por qualquer aprendizado intelectual, a primeira razão disso sendo a obrigação de permanecer sentado.

Sua orientação em direção à música e ao canto está ligada aos eventos que sucederam a morte de seu irmão, em 1822. Ao perder a consciência e caindo na neve quando voltava da vala comum em que acabara de ser enterrado o irmão, provavelmente na planície de Saint-Denis, ele teria sido despertado pelo vento que lhe trazia “longínquas e vagas harmonias<sup>1</sup>” (Arnaud, 1882, p. 12), e que ele interpretou mais tarde como sendo o canto dos anjos. Na origem da sua carreira musical, haveria assim uma experiência quase mística, além de questões religiosas. A partir daí, Delsarte afirma haver imediatamente começado os “trabalhos de músico” (Delsarte, s. d. 1, folha 1)<sup>2</sup>: escuta atenta de tudo aquilo que é música, dos “cantos de igreja aos artistas de rua [...] do órgão do Templo ao realejo” (Arnaud, 1882, p. 14); descoberta – anunciadora de um processo que buscava sintetizar a infinita multiplicidade dos

fenômenos expressivos – da existência de apenas sete notas para compor música (Arnaud, 1882, p. 14); desenvolvimento de um sistema original de composição musical, que teria papel central no seu encontro com o professor de piano Jean-Aimé-Louis Bambini (Delsarte teria cantado para Bambini os sinais que ele acabara de escrever no solo ao ouvir uma orquestra tocar). Delsarte desenvolveu sua faculdade de observação e o gosto pela pesquisa pessoal, que foram a base de toda sua pedagogia. Começou na sua arte como autodidata e manteve em toda sua vida a dinâmica de, além daquilo que lhe era ensinado, buscar por si mesmo. Desse modo, a pobreza material foi uma riqueza que o obrigou a encontrar seus próprios caminhos para o conhecimento.

O encontro com Bambini levou-o ao aprendizado das regras da música e à descoberta do repertório lírico. Bambini adotou-o, transmitiu-lhe o amor por Gluck, formou-o, tornando possível que se apresentasse em público desde os quatorze anos de idade e que ingressasse precocemente no Conservatório de Paris.

Seus quatorze primeiros anos mantiveram-no, pois, praticamente virgem em relação ao ensinamento institucional e permitiram-lhe construir processos pessoais de investigação que foram essenciais para a elaboração de seu trabalho expressivo.

### *Os Anos no Conservatório (1826-1829): início das observações sobre os movimentos expressivos*

As primeiras experiências de Delsarte no conservatório são negativas: alteração da sua voz de cantor, ambições artísticas contrariadas (sendo ele um jovem já habituado a algum sucesso), passagem aos estudos de declamação, constatação das incoerências do ensino recebido e desejo de encontrar um ensino mais pertinente. Ao fazer o balanço do fracasso dos seus estudos, Delsarte solicitou sua desistência.

O primeiro fruto dessas experiências negativas é pedagógico: não contar com uma hipotética inspiração e talento, mas encarar o trabalho artístico como uma ciência, seguindo critérios precisos e verificáveis, tanto no nível expressivo quanto



no nível psicológico. Essa exigência metodológica inscreve-o numa problemática que atravessa as questões artísticas desde a Antiguidade, de Platão a Denis Diderot, como, por exemplo, em *Le paradoxe sur le comédien* [O paradoxo do comediante] (texto publicado em 1830 no momento em que Delsarte deixa o conservatório). E, sustentando esse desejo, a convicção de que existe uma verdade expressiva.

Seus três anos e meio no conservatório foram o período durante o qual se construíram a forma e o conteúdo precisos do seu método empírico, graças às experiências ligadas ao ensino recebido. Tais experiências traçam um caminho da música e do canto à linguagem do corpo e aos problemas da pedagogia artística, isto é, às principais dinâmicas daquilo que se tornou seu sistema expressivo. Esse percurso, realizado pela experimentação direta, inscreve-se diretamente nos seus primeiros anos. Delsarte reinveste na prática de uma postura empírica pessoal, que ele inventara anteriormente, a qual lhe permitirá perceber os indícios do gesto preciso e da linguagem do corpo.

### *Da Observação de Deshayes à Descoberta da Retroação*

Delsarte ingressou na trilha da linguagem gestual graças ao seu professor de teatro, André-Jean-Jacques Deshayes, aliás, um dos mais famosos professores de balé romântico. Durante uma aula, seu professor lhe teria dito, quando seu aluno se virava de costas: “Seu gesto é falso. Sua atitude não está em harmonia com sua frase”. Às questões do aluno tentando compreender como, sem o ter visto, o professor pudera perceber a inexatidão do seu gesto, ele teria respondido: “Meu amigo, acontece que o gesto dá o timbre à voz, não sendo então difícil distinguir-lhe a forma pela modulação” (Delsarte, s. d. 2, documento 1, folha 2)<sup>3</sup>. Tal observação levou Delsarte a explorar os laços entre gesto e voz, assim como a examinar as relações entre o gesto e uma qualidade expressiva particular, o timbre da voz. Além disso, consolida-se sua convicção de que há no gesto a base de uma precisão expressiva global.

Pouco depois, o trabalho de construção de um papel para suas aulas de arte dramática permitiu que ele fizesse sua primeira descoberta fundamental sobre a linguagem corporal,

o que lhe ofereceu a possibilidade de fugir do “sistema de imitação escravizante” (Delsarte, 1858, n. 1)<sup>4</sup> do conservatório. Ele veio a chamar esse episódio de seu *papai Dugrand*, a partir do nome do personagem que é reencontrado efusivamente por um oficial, pois se tratava do papel que ele então estudava<sup>5</sup>. Na verdade, Delsarte passava por uma grande dificuldade para encontrar a atitude apropriada de surpresa alegre. A solução apareceu quando observou um movimento seu numa situação semelhante àquela que ele estudava, ligado à aparição inesperada de um dos seus primos. Ele constatou que o movimento de seu corpo era inverso àquilo que imaginava: mais do que se estender em direção à pessoa que é a causa da emoção agradável, o tórax vai para trás. Trata-se da descoberta daquilo que ele chamou de retroação, ou seja, a tradução corporal, para ele, do estado concêntrico, a primeira das três grandes ordens do movimento (concêntrico, excêntrico e normal) que estão na base da sua pedagogia. Esse episódio é característico da sua maneira de, pelas suas experiências, recuperar as problemáticas do teatro e da arte oratória desde a Antiguidade: a busca dos gestos apropriados às emoções (Clarke, 1982, p. 24-26). A solução para suas questões veio-lhe não pelas recomendações de seus professores ou pelo conteúdo de algum manual de estudo teatral, mas sim pela atenção dada a um fato vivido. É o mesmo que afirmar implicitamente que há, no funcionamento psicocorporal cotidiano, ensinamentos úteis ao trabalho do ator.

## **A Multiplicação das Observações Enriquece a Prática Artística de Delsarte**

Delsarte multiplicou ao máximo o campo de seu domínio de observação: já durante o tempo do conservatório explorou as expressões humanas não somente nos jardins públicos, mas também no anfiteatro prático da Escola de Medicina, onde se faziam as dissecações; depois, na clínica da mesma escola e, também, no Louvre e no Jardim das Tulherias. Essas observações multidirecionais se prolongaram durante toda sua vida.

## *As Expressões Espontâneas do Cotidiano*

A rua e os locais públicos foram para Delsarte os lugares privilegiados para observar seus contemporâneos. Ele frequentemente menciona atitudes identificadas em pessoas em situação de trabalho: um pedreiro manuseando um martelo, um lojista carregando uma carga pesada etc., estabelecendo de fato uma continuidade entre gestos técnicos e gestos expressivos. Nos gestos do trabalho, ele se preocupou em observar os usos mais funcionais, que lhe indicaram a maneira mais econômica e, ao mesmo tempo, mais eficaz de entrar numa ação, antecipando assim o trabalho de Laban (Laban, 1994).

Para Delsarte, tratava-se, de um lado, “[...] de encontrar no gesto todas as distinções sociais, morais e intelectuais, ou, dito de outro modo, as frases características” (Delsarte, 1839a, p. 24)<sup>6</sup>, ou seja, tratava-se de levar em conta os diversos elementos que colorem os gestos cotidianos. Desse modo, ele pôde evocar, nas suas aulas de 1839, “[...] todas as modificações de ódio em relação a todas as classes da sociedade, a todas as classes da inteligência e a todas as classes da sensibilidade” (Delsarte, 1839a, p. 24) (cf. nota 6).

De outro lado, se as expressões do cotidiano eram analisadas como marcadas pelas condições e pelos hábitos sociais, elas não seriam também menos regidas por estes funcionamentos fundamentais que então apareceriam. Delsarte expõe como os movimentos dos ombros são muito visíveis na maior parte das pessoas: se eles parecem inexistentes nas pessoas da alta sociedade, presas aos códigos sociais e gestuais, eles não deixam de estar presentes mesmo assim, só que à maneira da “lei das potências infinitesimais, tão manifestadamente demonstrada por Hahnemann” (Porte, 1992, p. 87). Longe de levá-lo a negar a existência de fenômenos expressivos fundamentais, tal constatação, ao contrário, faz com que ele formule a ideia de que “[...] o valor ou a importância de uma medida deve ser deduzida precisamente da *natureza do meio em que se aplica*” (Porte, 1992, p. 87): em outras palavras, a relatividade de seus critérios de análise em função das diferentes situações sociais e culturais validaria esses mesmos critérios ao permitir captar sua permanência em qualquer contexto. Tal



fato permite-lhe articular observações do cotidiano, observações em situações extremas ou excepcionais e funcionamentos fundamentais, que ele considera como tendo valor arquetípico. A relatividade está então a serviço do universal, não sendo sua contradição. Delsarte escapa assim à concepção de *natural* estabelecida antes dele, por exemplo, por Diderot, o qual “[...] não consegue enxergar o próprio do homem: o aprendizado que sustenta a diversidade dos comportamentos humanos que são considerados ‘naturais’” (Pradier, 2000, p. 273). Dito de outro modo, ele persegue, no cotidiano, não modelos a imitar, mas estruturas e dinâmicas expressivas que têm um aspecto *infracotidiano*, isto é, que constituem o cotidiano além dos aspectos culturais e sociais. São essas dinâmicas infracotidianas que formam, em Delsarte, aquilo que recobre o aspecto natural, ou a verdade expressiva.

### *As Reações em Situações Extremas*

Delsarte se interessou pelas reações de pessoas frente a situações extremas. Após ter ido ao instituto médico legal, visitou, por exemplo, os locais de uma catástrofe mineira para aí observar as atitudes dos corpos em situações de grande sofrimento, tanto físico quanto psicológico (Shawn, 2005). Além disso, estava sempre atento às brigas que aconteciam na rua (Guérault, 1871).

### *“Estudar os gestos infantis”*

A pesquisa de gestos de caráter universal levou-o a incluir em suas observações dois tipos de assunto que teriam *a priori* pouco interesse para a construção de um papel: o mundo da infância e o reino animal.

Delsarte, pacientemente, observou assim o desenvolvimento expressivo das crianças pequenas, os seus próprios filhos e crianças em lugares públicos, atentando-se especialmente para as capacidades motoras. A esse respeito, escreveu que “[...] para ser um criador hábil, é preciso conhecer perfeitamente as coisas e [então] estudar, sobretudo, os gestos infantis” (Delsarte, s. d. 3, p. 13)<sup>7</sup>. Observar os gestos infantis

para encontrar a espontaneidade, a mobilidade da criança e sua riqueza expressiva, antes que essa riqueza dinâmica seja progressivamente diminuída pelos hábitos e pelo envelhecimento: tal é a ambição de suas observações, assim como de uma parte da sua pedagogia.

## *Os Movimentos dos Animais*

A observação dos animais foi também fonte de pesquisas específicas sobre a qualidade da expressão pelo movimento. O reverendo William R. Alger, um dos primeiros americanos a ter promovido em seu país os ensinamentos de Delsarte, com o filho do qual, chamado Gustave, trabalhara na França, nos conta que esse, quando criança, acompanhava seu pai ao zoológico de *Vincennes* e ao *Jardin des Plantes* (Delsarte, 1858, n. 3) (cf. nota 4), “[...] onde ele [o pai] estudava com o mais vivo interesse a postura, o modo de se mover, os exercícios e brigas dos animais selvagens” (Alger, 1894, p. 4). Delsarte teria ali se fascinado pelo movimento das serpentes, buscando então os meios práticos para permitir ao ser humano adquirir um pouco da qualidade dos movimentos dos répteis. Ele teria estudado as serpentes “[...] com uma paciência ininterrupta, até que houvesse extraído todos os segredos dos seus movimentos místicos, reproduzindo-os na sua arte” (Alger, 1894, p. 4).

## *A Estatuária Antiga*

Delsarte concluiu suas observações frequentando museus, em particular o Louvre. Ele analisava aí os quadros dos mestres, geralmente constatando que esses ignoravam as regras de expressão do corpo que ele, Delsarte, pretendia ressaltar (Porte, 1992). Mas é, sobretudo, graças à statuária antiga, estudada durante quinze anos (Arnaud, 1882), que dizia ter mais aprendido. Descobriu, na statuária grega, regras de equilíbrio do corpo e leis da expressão humana pelo gesto e pelo movimento: teria sido capaz de identificar aquilo que, nessas figuras de mármore e, portanto, estáticas, dava a sensação de movimento, de dinamismo. Se as estátuas gregas encarnavam os princípios que ele buscava, elas não os revelavam; assim,

foi pela observação (Laico, 1954) e por observações cruzadas entre estátuas fixas e movimentos de pessoas na vida cotidiana que Delsarte, em alguma medida, captou seus *segredos*, isto é, os princípios sobre os quais elas eram elaboradas.

### **A Autorreeducação da sua Voz Cantada (1830-1833): descida ao nível proprioceptivo e fisiológico**

A reeducação vocal que Delsarte empreende, após o conservatório e após ter consultado especialistas da voz que nada sabiam o que fazer, é inteiramente fruto de suas próprias observações e de sua intuição.

Para essa reeducação, ele escolhe “consultar suas sensações” (Porte, 1992, p. 163) enquanto canta. Ao analisar o trabalho do canto como uma “ginástica especial” (Porte, 1992, p. 160), ele levanta questões simples: se ele sente dor com o exercício dessa ginástica, isso significa que não está adequada ao aparelho corporal ao qual ela se aplica; e já que o canto não tem por natureza nenhuma razão de violentar o organismo, a técnica vocal que lhe ensinaram só pode ser ruim. Ele busca, então, uma maneira de cantar, estando em harmonia com o funcionamento do corpo. A indicação do desrespeito a esse funcionamento se encontra através da dor, “[...] sinal ordinário de um mal que é preciso evitar e, acrescenta, o horror que a dor causa à natureza é sem dúvida um ensinamento providencial que muito mal compreenderam aqueles que incessantemente estimularam a ir além” (Porte, 1992, p. 160). Trata-se de se apoiar nos sinais corporais para elaborar um trabalho artístico pertinente, baseado no respeito às realidades corporais ou, para retomar suas palavras, “[...] uma doutrina artística que decorre, a título de consequência lógica, de um princípio fisiológico” (Porte, 1992, p. 156).

De maneira concreta, essa reeducação articulou-se em torno do estudo dos locais de ressonância dos sons, da observação e do controle dos movimentos da laringe, e de um estudo da respiração. A esses três elementos fisiológico-sonoros é preciso acrescentar a escolha de uma estética. Os fenômenos observados fizeram-lhe elaborar uma “lei das proporções vocais” (Porte, 1992, p. 76), segundo a qual há um laço entre

nuances vocais e estado interior, o que poderia levar a duas realidades: o sentimento – remetendo ao coração, ao amor – e “a paixão: movimento que impetuosamente conduz em direção ao seu objeto” (Delsarte, s. d. 4)<sup>8</sup> e que ele observa, por exemplo, nas crianças. Ele constata que a voz, ao ser tomada pelos sentimentos, adoça quando sobe e se reforça quando desce, ao passo que, com a paixão, ocorre o inverso. No modo como lhe foi ensinado, tratava-se sempre de reforçar a voz com o movimento ascendente. Para sua reeducação, escolheu o contrário: a via dos sentimentos, do coração. Da sua problemática de reeducação vocal Delsarte passou à definição de uma estética.

Retornemos aos três elementos fisiológico-sonoros dessa reeducação.

Em 1830 – ele tem dezenove anos e sabe ler há cerca de dois anos –, redige, com perfeita precisão, um documento inédito sobre os locais de ressonância dos diferentes sons da língua francesa na cavidade bucal (Delsarte, 1830)<sup>9</sup>. Tudo parece vir diretamente de suas próprias observações.

Por outro lado, ele destaca que “[...] a laringe segue o movimento do som, subindo visivelmente quando se faz uma escala ascendente” (Porte, 1992, p. 160). De modo oposto, ele observa que “[...] os italianos têm, quando cantam, a laringe visivelmente mais baixa que nós” (Porte, 1992, p. 164), e que a emissão italiana “[...] parece ser o *resultado direto dessa posição da laringe*” (Porte, 1992, p. 165). Seu trabalho de reeducação foi o de tornar a laringe independente do seu produto, isto é, imobilizá-la. Isso leva a uma distensão geral do corpo, já que suas observações levaram-no a afirmar que “[...] quando se faz um esforço para atrair ou empurrar um corpo resistente, a laringe sobe e, pela contração de todas as suas partes, produz um som rouco e gutural” (Delsarte, 1839a, p. 4) (cf. nota 6), e que, consequentemente, “a laringe é, nesse movimento total, como o termômetro infalível da soma dos esforços produzidos” (Porte, 1992, p. 171). Tais observações são confirmadas de um ponto de vista anatômico pelo fato de que a cartilagem tireoide está intimamente ligada, por seus fortes ligamentos e músculos, ao osso hioide (em forma de ferradura, posicionado sobre a laringe). Ora, todas as fâscias do corpo passam

por esse osso (Myers, 2001), que é então sensível à atividade muscular do conjunto do indivíduo, sobretudo por ser o único osso a não estar articulado a nenhum outro. Por conseguinte, é extremamente sensível às pressões que se exercem sobre ele, que o impelem a se mover e que, conseqüentemente, acionam também a cartilagem tireoide (que está na frente da laringe e que acompanha seus movimentos). No canto, a laringe não pode permanecer estável na emissão de um som senão na condição de que haja no pescoço, assim como no conjunto do corpo, o máximo de relaxamento muscular.

A reeducação vocal de Delsarte baseia-se, enfim, em uma análise sistêmica do corpo, considerando particularmente os pulmões e a análise da respiração na produção sonora, enquanto em sua época não se levava em conta senão a laringe, tanto para o canto quanto para a fisiologia da voz. A análise da respiração tomou duas direções: de um lado, Delsarte observou que a respiração é um processo ternário, não binário, já que entre a inspiração e a expiração há um tempo de suspensão, “um imperceptível momento de repouso” (Delsarte, 1839a, p. 10) (cf. nota 6) (elemento não levado em conta atualmente nos estudos fisiológicos) (Aslan, 2003, p. 55-59). De outro lado, Delsarte rejeitou a respiração costal que lhe fora ensinada para o canto, em proveito daquilo que ele chama de respiração diafragmática, correspondendo ao processo de respiração natural, amplo e sem esforço.

Por intermédio de sua reeducação, Delsarte, intuitivamente, sensibilizou-se então com a percepção proprioceptiva<sup>10</sup>. Em outras palavras, desenvolveu uma “sensibilidade profunda” (Richard; Orsal, 2007, p. 267), sendo sua reeducação a ocasião de se passar a um nível de observação mais íntimo e interior. Por outro lado, suas observações a respeito da voz levaram-no a buscar “[...] uma doutrina artística decorrente, a título de consequência lógica, de um princípio fisiológico” (Porte, 1992, p. 156), e, então, a estudar a anatomia e a fisiologia na Escola de Medicina de Paris. Essa reeducação, enfim, levou-o a delinear os elementos característicos de seu método prático: respeito e escuta do corpo, bem-estar e fluidez, graças a um relaxamento muscular. Pedagogicamente, significa que os alu-



nos de Delsarte são convidados a atravessar por si mesmos o mundo de observações e sensações que está na origem desse método.

## **Síntese: a observação, sistema empírico de conhecimento**

A observação, em Delsarte, tornou-se um verdadeiro processo de construção do conhecimento, pelo “movimento, das consequências aos princípios, do espírito” (Delsarte, s. d. 5)<sup>11</sup>. De uma acumulação de fatos convergentes ele acaba obtendo uma lei, uma regra de funcionamento, à qual é dado em seguida um valor universal. Esse modo de proceder possui pontos em comum com o método experimental que se impôs no século XIX, particularmente na fisiologia (Bichat, 1994). Em Delsarte e no método experimental, há um pressuposto: a possibilidade de atualizar essas constantes, através da observação, no caso de Delsarte, e através da introdução de experimentações, no caso da fisiologia. E, se Delsarte encontra preocupações que atravessam a história do teatro ocidental desde pelo menos a Renascença, ele vai ainda mais longe: pretende poder deduzir de suas observações regras de funcionamento da expressão humana e, em particular, do corpo expressivo.

Mas as leis que obtém de suas observações não constituem por si só o critério que ele busca. A própria dinâmica de seu processo de observação leva-o a buscar uma lei sintética, “[...] um critério de exame contra o qual nenhum fato se oponha, [...] uma pedra de toque, uma fórmula infalível” (Delsarte, s. d. 6)<sup>12</sup>. A elaboração desse quadro geral e sintético necessitava de uma aproximação teórica própria. Ora, tal quadro é baseado em Delsarte numa aproximação metafísica advinda de seu percurso pessoal.

## **Da Conversão de Delsarte a um Quadro Teórico-metafísico e a Ferramentas Pedagógicas**

As descobertas de Delsarte levam-no a formar um quadro teórico de ordem metafísica. Logo no começo dessa construção teórica, há um evento íntimo e profundamente relacionado à elaboração de seu método empírico: sua conversão ao cristia-

nismo; mais especificamente, ao catolicismo. Traço marcante de sua conversão, o corpo humano passa a ser investido de uma importância central.

*A Conversão de Delsarte ao Catolicismo. Conversão: desfecho e recomeço*

O interesse daquilo que Delsarte chama de sua conversão (Delsarte, s. d. 1, folha 1) (Cf. nota 2) se dá pelo fato de essa estar ligada a suas experiências passadas e de ter uma influência determinante na definitiva elaboração do seu sistema de trabalho. É um momento chave, estando sua fé em relação direta com sua arte e suas pesquisas, desde o início até o fim. Suas experiências iniciais foram para ele como uma “pré-conversão” (Gugelot, 1998, p. 13), como percebe Thomas-Étienne Hamel, seu aluno quebequense:

O famoso Victor Cousin, que era seu amigo, disse-lhe um dia que achava seus ensinamentos magníficos, mas demasiadamente religiosos, em relação a um público que não o era tanto. ‘Pois é, meu senhor, respondeu-lhe Delsarte, não é a Religião que me levou à Arte; é a Arte que me levou à Religião. Pois a Arte é essencialmente religiosa; e eu não poderia falar da Arte sem a mostrar tal qual ela é’ (Hamel, 1906, p. 3-4)<sup>13</sup>.

A partir dessa conversão se desenvolvem dois grandes domínios de sua formação: medicinal, dizendo respeito ao corpo e ao seu funcionamento; e metafísico, que transpassa desde o começo o quadro estritamente católico, mas para ele invariavelmente se voltando.

Por conversão é necessário que se entenda conversão ao catolicismo, ainda que o pertencimento de Delsarte ao mundo católico tenha sido o fruto de um percurso que o levou das “margens” (Chantin, 2001, p. VIII-XI) (Círculos são-simonianos, Igreja do Abade Châtel, Maçonaria mística) ao coração do catolicismo (casa-se na Igreja católica romana em 1833 e adere como dominicano à Ordem Terceira fundada por Henri Lacordaire em 1844). Seu percurso das *margens* ao coração do catolicismo se dá com passagens de uns grupos a outros, mas, no que se refere aos conteúdos, dá-se cumulati-

vamente: Delsarte é ao mesmo tempo um católico fervoroso e convencido e um membro assumido dos meios nebulosos do esoterismo cristão de sua época. Seus referentes são ao mesmo tempo os grandes teólogos ocidentais e os grandes referentes do esoterismo: Hermes Trimegisto, a Cabala, o *Illuminisme*<sup>14</sup>. Realizou uma síntese original de diferentes fontes, síntese que confere à sua visão uma fecundidade imprevista e uma criatividade insuspeita.

Uma figura é dominante em Delsarte: a de Tomás de Aquino, encontrando nele a dimensão experimental (Mongeau, 2003, capítulo 3), que é também a sua. O pensamento tomasiano<sup>15</sup> deu-lhe uma matriz para fazer uma *releitura* daquilo que foi vivido, integrando-o e formulando-o; e, então, para construir as bases teóricas de seu ensinamento artístico.

### *Conversão e Nova Abordagem do Corpo*

Nós relacionamos a conversão de Delsarte com dois de seus textos em que ele descreve uma experiência de tipo místico que teria reorientado suas pesquisas artísticas:

[...] Senti de repente meu olhar se enrijecer. Senti que uma força [...] conduziu-o e como que o orientou em direção ao objeto da minha pesquisa, objeto que subitamente vi se iluminar, e como se eu tivesse até então dado as costas para aquilo que buscava. *Tudo aquilo não era minha obra*, senti<sup>16</sup> (Delsarte, s. d. 7)<sup>17</sup>.

[...] Ora, eu era tão infeliz, tão pequeno e pobre aos meus próprios olhos que Deus deixou-se tocar, porque Deus ama os pequenos e os pobres, e um raio da sua sabedoria atingiu um homem profundamente indigno, e vi que o corpo humano é o alfabeto universal que devo, antes de qualquer outra coisa, estudar. Pareceu-me como a enciclopédia do mundo, a síntese dos três tipos de reino e o Diamante da criação. Uma fórmula daí se fez presente para mim, e encontrei na sua posse uma fonte de frescor, de luz e de paz<sup>18</sup> (Delsarte, s. d. 8)<sup>19</sup>.

Esses textos descrevem uma iluminação interior que o “levou a ver todas as coisas de uma outra maneira” e “que se torna, daí por diante, sua fonte habitual de energia pessoal” (Dictionnaire..., 1995, v. 2, p. 2244), isto é: o ponto a partir do

qual organiza-se, daí por diante, sua busca. Estão aí dinâmicas próprias a uma conversão (James, 1908).

A conversão de Delsarte, originária de suas experiências artísticas, remete ao domínio da arte, uma vez que encontra uma experiência particular na abordagem do corpo: corpo que é seu instrumento privilegiado de trabalho e de expressão. O corpo assume para ele uma importância capital de um ponto de vista teórico, uma vez que já o possuía do ponto de vista prático. Ele escreve, assim, que “[...] o corpo é o alfabeto enciclopédico, a chave para ir do nosso mundo natural ao conjunto das harmonias criadas” (Porte, 1992, p. 104). O corpo humano é para ele, então, o caminho espiritual e científico por excelência, estabelecendo um laço entre todas as dimensões da realidade: metafísica, ciência e arte para aí convergirem. Tal aspecto garante-lhe um lugar singular no seio do catolicismo francês, numa época em que “o cristão despreza de imediato seu corpo” (Cholvy; Hilaire, 2000, p. 60). Isso explica em parte a diversidade das formações espirituais e metafísicas que ele seguiu.

O quadro teórico elaborado por Delsarte após sua conversão e seus posteriores estudos apoia-se sobre dois grandes pilares: a Trindade e a teoria das correspondências universais.

### **A Trindade e a Teoria das Correspondências Universais: as chaves teóricas do sistema expressivo de Delsarte**

Delsarte afirma ter encontrado na Trindade cristã o critério que ele buscava. Escreve ele:

[...] a divina Trindade [...] expressa a tripla causalidade, isto é, a causa, o princípio e o fim dos seres e das coisas. [...] É o critério infalível da causa, do princípio e do fim de toda ciência, sendo preciso partir dela como se fosse um axioma inabalável<sup>20</sup> (Delsarte, s. d. 9)<sup>21</sup>.

A Trindade é considerada como o critério que fornece a chave do mundo, do homem e das artes, pois está “impregnada em tudo o que nos constitui” (Delsarte, s. d. 10)<sup>22</sup>. Delsarte acredita então fundar a ciência da expressão do sentimento – seu ensinamento – nesse critério. De certa maneira, a Trindade

faz eco aos três domínios artísticos de que Delsarte tratou: o canto, a arte do gesto e a declamação, ou, para recuperar sua terminologia, “a música, a plástica, a eloquência” (Delsarte, 1859, curso teórico n. 1)<sup>23</sup>.

Delsarte usava a expressão “lei da Trindade”. Dedicou-se a formulá-la, a “revesti-la de uma fórmula” (Delsarte, s. d. 11)<sup>24</sup>, a fim de que pudesse tornar-se concreta, isto é, operacional. Para tal, baseou-se em Tomás de Aquino e sua explicação das relações entre Pai, Filho e Espírito Santo.

Delsarte baseia-se na definição tomasiana de Trindade, do ponto de vista geral, em torno da noção de oposição. Em Tomás de Aquino, as relações que definem as pessoas divinas são relações de face a face, ou seja: relações de oposição (Tomás de Aquino, 1984, Ia, Q. 40, a. 3, v. 1, p. 435-437). O Filho é assim distinguido do Pai por uma relação de oposição, e o Espírito Santo é igualmente distinguido do Filho e do Pai por uma relação de origem que o opõe a um e a outro (Ia, Q. 36, a. 2, rep., v. 1, p. 408). A noção de oposições fundamentais e complementares está assim “presente em todo o hermetismo e evoca [...] um dispositivo de forças polares em posições antagônicas” (Faivre, 1996, I, p. 44). O mundo seria “[...] um conjunto de forças opostas em viva tensão” (Faivre, 1996, I, p. 45), possuindo uma dinâmica de unidade (Faivre, 1996, I, p. 20). Delsarte traduz a noção tomasiana de oposições fundamentais em termos de lei geral: “Se na expressão de um princípio não se compreendeu seu oposto, nada se compreendeu – cada expressão elementar traz em si seu oposto<sup>25</sup>” (Delsarte, s. d. 12)<sup>26</sup>.

Esse princípio de oposição, fonte de equilíbrio, é um dos eixos centrais de seus ensinamentos práticos, em particular no que diz respeito ao trabalho do corpo.

Delsarte baseia-se em seguida na definição tomasiana da Trindade em nível antropológico, definindo as três realidades psicoespirituais constitutivas da alma (numa relação alma/corpo). O Aquinate define a procedência de engendramento do Filho (ou Verbo) pelo Pai como uma operação vital (Tomás de Aquino, 1984, Ia, Q. 27, a. 2, v. 1, p. 354-356). Delsarte, então, define a potencialidade psicoespiritual associada ao



Pai como a vida, isto é, como a potencialidade de engendramento e movimento excêntrico. O Aquinate associa o Verbo divino à inteligência e define a procissão de engendramento do Espírito Santo como aquela do amor (Ia, Q. 27, a. 3, rep., v. 1, p. 356-357). Delsarte caracteriza a segunda potencialidade psicoespiritual, associada ao Filho, como intelectual e como movimento concêntrico. E faz corresponder a terceira potencialidade psicoespiritual ao Espírito Santo, associada à vontade e ao amor, confundidos em Tomás de Aquino (Ia, Q. 27, a. 3, sol. 3, v. 1, p. 357), e ao movimento normal ou equilíbrio. Essas realidades constitutivas da alma são para Delsarte a fonte de sua arte, cabendo ao ser humano somente manifestá-las através de seus diferentes meios de expressão.

### *A Teoria das Correspondências Universais*

O segundo pilar de seu sistema expressivo é a teoria das correspondências universais – correspondências entre macrocosmo e microcosmo, entre Deus e o homem, entre o espiritual e o material. A postura analógica que sustenta a definição da Trindade como “presente em toda a Criação” (Delsarte, 1839b)<sup>27</sup> é para ele o que fundamenta essas correspondências universais. A teoria das correspondências universais está presente em diferentes formulações, tanto na teologia católica, com a noção de analogia (Latourelle; Fisichella, 1992), quanto em todas as formas de esoterismo, do qual é uma invariante (Hanegraaff, 2006). Delsarte baseia-se sem ambiguidades em um dos principais textos de referência da literatura hermética, *A tábua de Esmeralda* (La Table..., 2002, p. XIII & XIX), cujo início é citado com exatidão num caderno do aluno James Steele Mackaye, quando estudava com Delsarte:

Tábua de Esmeralda.

Ele é verdade, sem mentira, muito verdadeiro.

O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa<sup>28</sup> (Delsarte por Mackaye 1, p. 5)<sup>29</sup>.

Essa breve passagem pode ser considerada como um condensado do pensamento hermético.

Delsarte deu uma formulação da teoria das correspondências universais centrada no ser humano, que aqui chamamos de “lei das correspondências humanas<sup>30</sup>”, como aqui reproduzida: “A cada função espiritual corresponde uma função do corpo; a cada grande função do corpo corresponde um ato espiritual<sup>31</sup>”. Convém ler aqui “espiritual” no sentido daquilo que não é corporal, daquilo que é psíquicoespiritual.

Dito de outra maneira, se os fenômenos psíquicoespirituais influem diretamente no corpo, as manifestações corporais têm também uma influência direta na esfera psíquicoespiritual. Nancy Ruyter destaca as ligações entre as duas vertentes do ser humano, comentando aquilo que ela chama de “lei da correspondência de Delsarte”:

A lei da correspondência de Delsarte diz respeito às relações entre o tangível e o intangível, entre o exterior e o interior, o movimento e o sentido. Ela rejeita a ideia de uma divisão entre um espírito elevado e um corpo desprezado, e restitui o conceito de um corpo como um todo digno de respeito, que inclui os aspectos mental, emocional e espiritual da existência (Ruyter, 1999, p. 76)<sup>32</sup>.

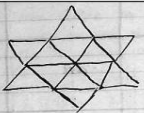
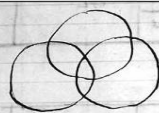
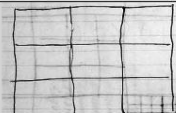

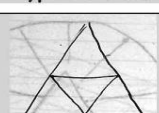
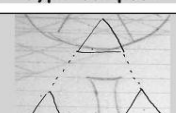




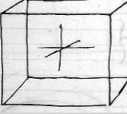
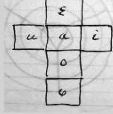
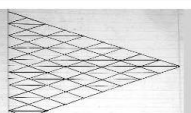

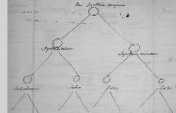
Se a formulação feita por Ruyter do corpo como “digno de respeito” está muito aquém das concepções de Delsarte sobre o corpo como “diamante da criação”, tal comentário, mais do que insistir na unidade do ser humano, privilegia o alcance expressivo e dinâmico da lei das correspondências humanas.

Essa lei diz por si mesma que, para Delsarte, tudo se dá no ser humano. É nele que Delsarte identifica os elos entre os diferentes níveis de realidade. Sua lei procura explicar o funcionamento do ser humano para fornecer as chaves do trabalho do artista.

Seja com a lei de Trindade, seja com a lei das correspondências humanas, percebemos que há em Delsarte uma passagem dos dados metafísicos a ferramentas analíticas, tendo uma incidência direta sobre o trabalho expressivo. Delsarte foi mais longe: ele tirou dos pilares de seu sistema teórico ferramentas pedagógicas concretas.

## As Ferramentas Pedagógicas de Delsarte Advindas de seu Quadro Teórico

Delsarte procurou traduzir de maneira visual e corporal-mente utilizável os dados metafísicos. Formula assim a síntese de seu método, que intenta ser aquele de Cristo: “atribuir às ilustrações mais simples as ideias mais profundas<sup>33</sup>” (Delsarte por Mackaye 2, p. 57-59)<sup>34</sup>, isto é: tornar acessíveis as realidades metafísicas de modo direto, e não intelectual. A representação gráfica tem, segundo ele, um aspecto demonstrativo sintético, mais eficaz que toda demonstração intelectual. De fato, uma grande parte de suas demonstrações se deu por meio de quadros, suportes por excelência de sua pedagogia, que tinham por ambição traduzir as ideias da metafísica:

<b>Caractérisations des représentations symboliques utilisées par Delsarte</b> « Utilité des tableaux » & « Synthèse », tiré du Livre des Procès-Verbaux de la Famille Trinitaire, Paris, 1839		
 « Type concret »	 « Type abstrait »	 « Type composé »
 « Type chromatique »	 « Type hypostatique »	 « Type hiérarchique »
 « Type déductif »	 « Type abstrait »	 « Type d'irradiation »
 « Type chimique »	 « Type cubique »	 « Type de développement cubique »
 « Type intellectif »	 « Type dynamique »	

Entre essas representações, duas possuem importância particular na sua pedagogia: o *type concret* [tipo concreto], ou compêndio, e o *type composé* [tipo composto], ou acorde de nona. Apresentaremos, inicialmente, o segundo, que se encontra de maneira indireta no primeiro.

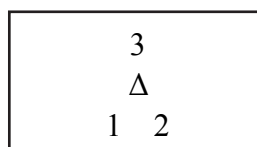
### Da “demonstração plástica da Trindade” ao “acorde de nona”

Delsarte expressiu a “lei da Trindade” sob uma forma gráfica, ou, mais especificamente, sob duas formas complementares: a “demonstração plástica da Trindade”, que resume as dinâmicas internas à Trindade; e “o acorde de nona”, finalidade da sua análise trinitária.

A “demonstração plástica da Trindade” assume duas formas de expressão: a disposição triangular e a disposição linear.

O triângulo (utilizado desde a Antiguidade como figura sintética (Aristóteles, 1966, II, 3, 414b, p. 37)) é para Delsarte a forma sintética por excelência, pois “[...] toda verdade é triangular e nenhuma demonstração corresponde a seu objeto senão em função de uma virtude triplamente tripla” (Delsarte, s. d. 13)<sup>35</sup>. Delsarte utiliza o “triângulo equilátero” para resumir o conjunto das dinâmicas trinitárias, triângulo em cujos vértices ele dispõe os algarismos 1, 2 e 3, remetendo ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo:

#### A Representação Plástica da Trindade



Delsarte associa às Pessoas Divinas e aos algarismos uma série de significados simbólicos:

## Significados Simbólicos Associados à Representação Plástica da Trindade

3: Harmonia – União dos opostos – Equilíbrio – Movimento – Peso		
$\Delta$		
1: Unidade – Medida		2: Oposição – Número

A disposição, no espaço do triângulo, dos algarismos 1, 2 e 3 é associada por Delsarte a uma apresentação linear, que é a seguinte:

1-3-2

Menos exata que a representação triangular, pois se “3 está em relação direta tanto com 1 quanto com 2, 2 e 1 estão somente em contato indireto” (Delsarte, s. d. 14, p. 11)<sup>36</sup>, essa apresentação linear privilegia o papel central do 3, e tem a intenção de poder ser aplicada seguindo um eixo, isto é, sobre elementos concretos, como o corpo humano. Essa representação linear serve a Delsarte, aliás, para construir seu “acorde de nona”.

### *O Acorde de Nona*

O acorde de nona baseia-se na noção de circumincessão presente na definição da Trindade. Em Tomás de Aquino, o Pai é não somente ele mesmo, mas é também a relação com o Filho e com o Espírito Santo – assim o é também para cada uma das duas outras pessoas trinitárias. Portanto, a unidade das três pessoas se manifesta em nove termos. O acorde de nona, tradução plástica da circumincessão, síntese por excelência, está diretamente ligada às inúmeras observações de Delsarte: “[...] esse meio tão simples [permite-lhe] inscrever os numerosos fatos [que ele] perseguiu e que se elevam a milhões, [sem que se perca] nesses milhões de fatos” (Delsarte, 1858, n. 6) (Cf. nota 4). Dispõe assim de uma grade de leitura do mundo e, em particular, dos fenômenos expressivos que, pela sua quantidade, tendem ao infinito, mas que Delsarte pretende reduzir a nove. Não para reduzir tudo a nove, mas para poder, a partir de nove elementos, trabalhar tudo. O conjunto de seu processo empírico de observação encontra assim um



quadro de análise e de organização. O acorde de nona é então tanto o resultado de suas especulações metafísicas quanto um desfecho de suas observações e de seu processo expressivo.

Tal acorde de nona é uma tabela de dupla entrada que utiliza a apresentação linear da Trindade na vertical e na horizontal. A versão desse acorde aplicado às cores permite apreender a dinâmica de modo simples:

**Tabela do Acorde de Nona das Cores**

	Vermelho 1	Amarelo 3	Azul 2
2 Azul	Violeta 21	Verde 23	Azul 22
3 Amarelo	Laranja 31	Amarelo 33	Verde 32 (nuance diferente de 23)
1 Vermelho	Vermelho 11	Laranja 13 (nuance diferente de 31)	Violeta 12 (nuance diferente de 21)

Fonte: (Delsarte, 1859) (Cf. nota 23).

As três cores primárias são os critérios horizontais e verticais, e reaparecem na diagonal, indo do vermelho ao azul. As seis outras células da tabela são combinações dessas três cores primárias, predominando uma ou outra, o que forma a paleta de base das cores.

Delsarte elaborou tabelas de acorde de nona para cada uma das partes do corpo: pernas, braços, cabeça, elementos da face etc., suportes para seu ensino corporal expressivo. O melhor testemunho dessas tabelas se encontra na obra de um aluno de Delsarte, Alfred Giraudet, na qual elas compõem a parte essencial (Giraudet, 1895); no entanto, todos os trabalhos que se referem ao ensinamento de Delsarte contêm sempre um certo número delas. A seguir, um exemplo de acorde de nona dos olhos, trecho das transcrições de seus cursos de 1858:

## Acorde de Nona dos Olhos<sup>37</sup>

	Sourcil excentrique ou véhément 1	Sourcil normal 3	Sourcil concentrique 2
Oeil concentrique 2	1-2  Mépris	3-2  fatigue sommolence ou	1-2  contention de l'esprit
Oeil normal 3	1-3  indifférence	3-3  normalité (incolore)	2-3  ennui morosité
Oeil excentrique ou véhément 1	1-1  aspiratif étonnement	3-1  stupeur/effroi	2-1  fermeté/colère

Fonte: (Delsarte, 1858, n. 6) (Cf. nota 4).

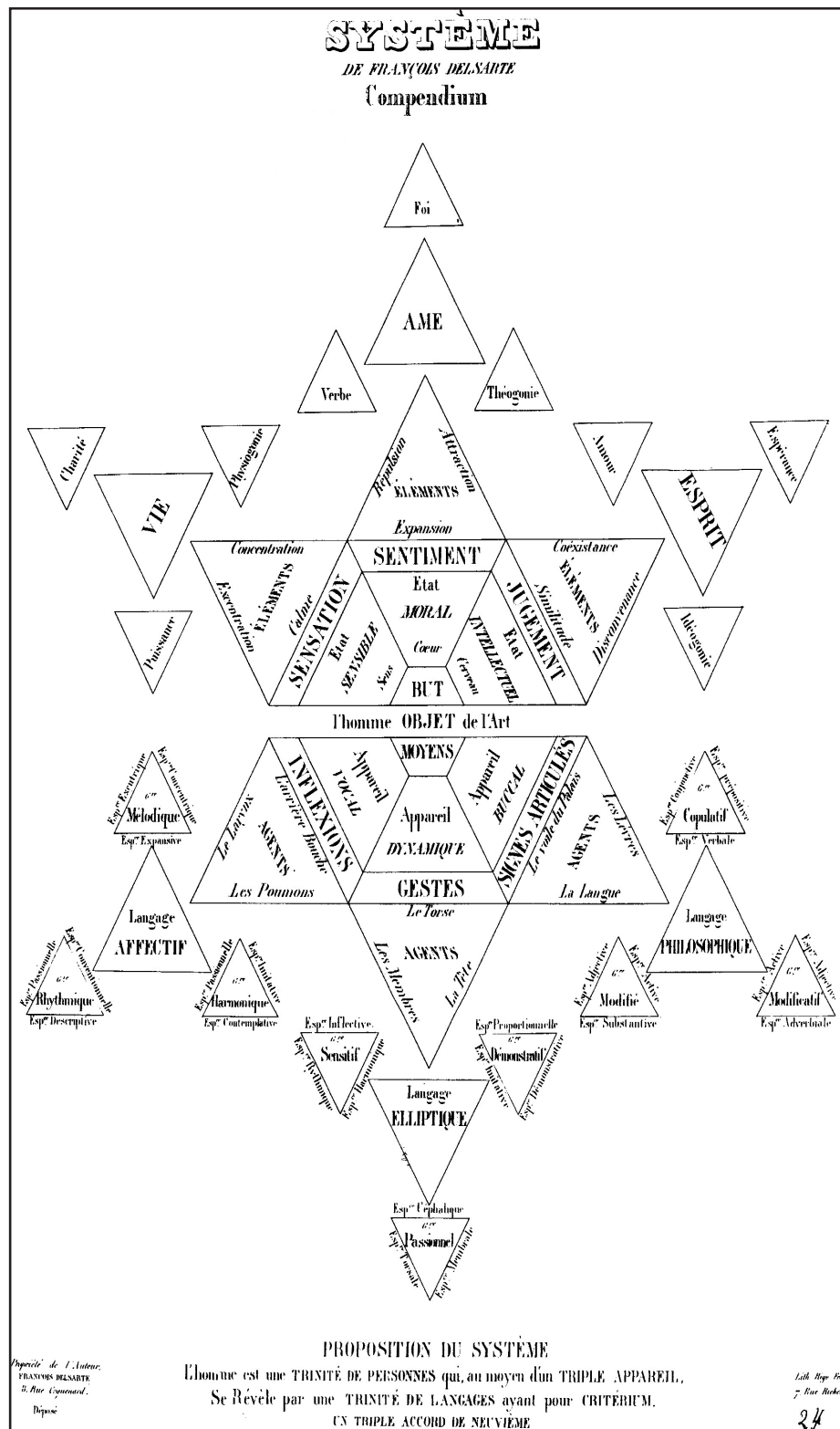
Cada atitude de uma parte do corpo está ligada a uma ou várias *motivações interiores* (sentimentos, emoções), o que remete à observação dos fenômenos vivos. Essa lembrança das atitudes observadas, no interior de uma tabela de acorde de nona, sintetizando por si só o conjunto do quadro teórico, ilustra a íntima imbricação dos dados obtidos da observação e do quadro teórico. A menção de diferentes motivações potencialmente relacionadas a uma atitude dá a ela uma cor, sem enclausurá-la numa significação única. Seja nas notas de Delsarte, nas de seus alunos ou nas publicações realizadas por alguns deles, há sempre uma pluralidade de referências a uma dada atitude e a menção a *etc.*. Propõe-se o acorde de nona como um preparo para encadear as diferentes atitudes indicadas “de todas as maneiras” (Giraudet, 1895, p. 119), ou seja, em qualquer ordem. E, desse modo, ele propõe realizar a experiência de diferentes atitudes, posições e níveis de tensões musculares possíveis dessa ou daquela parte do corpo.

Esse treinamento corporal deve ser sempre interpretado em Delsarte segundo uma dinâmica geral: traduzir o mais minuciosamente possível as realidades interiores. É esse o quadro geral de todos seus ensinamentos expressivos, sintetizado pela figura do compêndio.

**O Compêndio: da antropologia tomasiana (união alma-corpo) a uma concepção global de arte (união semiótica-estética)**

O compêndio, quer dizer, um resumo, é uma apresentação das relações entre potencialidades psicoespirituais e dados corporais expressivos. Ele permite a Delsarte apresentar a dinâmica de fundo de todos seus ensinamentos: a articulação entre aquilo que ele foi o primeiro a chamar (fora do campo médico) de semiótica, e a estética; dito de outro modo, a articulação do fundo e da forma, do interior e do exterior, da alma e do corpo. Da mesma maneira que um conhecimento preciso dos dados anatômicos e fisiológicos é para ele necessário para o bom aprendizado do canto, ele encara o conhecimento do homem na sua dupla dimensão como uma passagem indispensável ao exercício da arte tal qual ele a concebe. A seguir, uma versão de um compêndio intitulado explicitamente “O homem, OBJETO da arte”:

## Compêndio de Delsarte



As realidades expressivas (na base da representação) são os meios à disposição do artista para alcançar o espectador na totalidade de suas dimensões psíquicas e espirituais (no alto da representação). Isso implica que o artista tenha previamente feito o caminho inverso, isto é, que ele tenha compreendido em si mesmo as relações entre potencialidades psíquicas e realidades corporal-expressivas. Nessa versão do compêndio, aparecem na parte superior elementos corporais (“sentido-corção-cérebro”) em relação com os três estados chamados por Delsarte estados “sensível, moral e intelectual”. A parte baixa é mais especialmente desenvolvida, e vemos claramente ressaltar a passagem das três linguagens a uma série de subdivisões triplas, ilustração da dinâmica do acorde de nona aplicado aos fenômenos expressivos. Essa dinâmica é sintetizada na parte inferior do compêndio pela “proposta do sistema”:

O homem é uma TRINDADE DE PESSOAS que, por meio de um TRIPLO APARELHO, revela-se por uma TRINDADE DE LINGUAGENS, tendo por CRITÉRIO UM TRIPLO ACORDE DE NONA<sup>38</sup> (Delsarte, 1839, p. 37).

O corpo é assim compreendido como possuindo uma organização específica, própria à expressão das potencialidades psíquicas e espirituais. É essa toda a arquitetura do sistema expressivo delsartiano: a construção de um elo direto entre potencialidades psíquicas e espirituais, realidades corporais e linguagens que fundamentam as artes do espetáculo vivo.

O compêndio é organizado seguindo as estruturas metafísicas do pensamento de Delsarte, no qual o espiritual vem sempre antes do material, desde o momento que ocorre a reflexão sobre a natureza das coisas, após ter constatado a realidade sensível das mesmas.

A teoria das correspondências universais estrutura o compêndio na organização do conjunto: as duas partes (alto-baixo) são organizadas em espelho e se refletem. Ao estar centrado no ser humano, o compêndio é portanto a teoria das correspondências humanas que encontra aqui uma arquitetura:



interações constantes entre o que é psíquicoespiritual e corporal. A Trindade estrutura o compêndio na organização do conjunto (três elementos principais embaixo, correspondendo aos três elementos principais ao alto), como na organização de detalhe, na qual ela se destaca pelos triângulos que organizam todos os dados internos da figura.

A antropologia tomasiana inspira, enfim, o conjunto dessa figura, e Delsarte se refere de maneira recorrente à frase de Tomás de Aquino que sintetiza essa antropologia: “A alma, considerada segundo sua essência, é a forma do corpo” (Tomás de Aquino, 1984, Ia, Q. 76, a.1, sol. 4, v. 1, p. 665).

A noção central é aquela da *forma*, tirada da filosofia de Aristóteles, e que é o princípio não material da existência das coisas (Aristóteles, 1966, II, 1, 2, 412<sup>a</sup> – 414<sup>a</sup>, p. 30-35). Há então um elo inalterável entre o princípio espiritual da alma e a realidade sensível do corpo: como forma do corpo, a alma não pode ser sem o corpo (Tomás de Aquino, 1984, Ia, Q. 75, a. 7, sol. 3, v. 1, p. 661). Essa concepção ultrapassa o dualismo. Ela considera que a alma e o corpo são princípio de existência da única coisa concreta que existe: um ser humano particular. Delsarte, em conformidade com Tomás de Aquino, não concebe o homem como uma união entre corpo, espírito e alma, como é comumente pensado na maior parte das tradições e das correntes espirituais<sup>39</sup>, mas como um composto entre alma (substância espiritual ou moral) e corpo (Ia, Q. 75, introdução, v. 1, p. 653). A parte alta e a parte baixa dos compêndios correspondem aos dois elementos de definição do homem da concepção tomasiana, a alma e o corpo. É a alma que, como forma, *informa* o corpo nas suas diferentes dimensões (anatômica, fisiológica, expressiva).

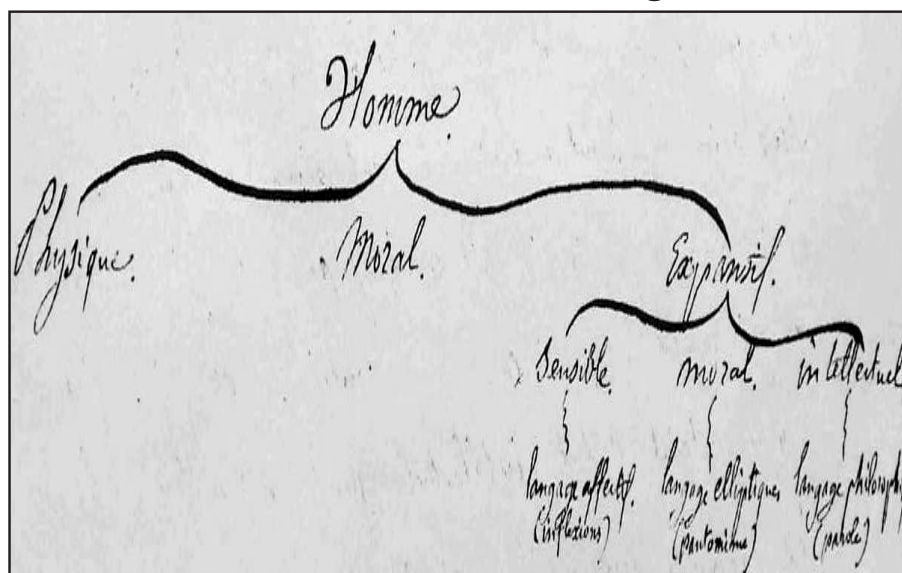
Precisemos, para descartar qualquer incompreensão, que Delsarte utiliza ao mesmo tempo a palavra alma na concepção aristotélica e tomasiana, mas também para designar a terceira dimensão dessa alma, sua parte sintética e espiritual por excelência.

Delsarte prolonga a antropologia do Aquinate, precisando as operações concretas de cada potencialidade psíquicoespiritual. Ele faz corresponder à vida a linguagem das inflexões vocais.

Ao espírito, ele faz corresponder a linguagem da palavra articulada. E à alma, ele faz corresponder a linguagem do gesto. Delsarte inscreve essas três linguagens na parte baixa do compêndio, que diz respeito aos meios corporais da arte, isto é, os três aparelhos expressivos. Ao precisar cada uma das operações concretas da vida, do espírito e da alma, alcança a dinâmica do Aquinate, que encontra nele sua plena encarnação.

Ele puxa a antropologia tomasiana na direção da dimensão expressiva e artística, uma vez que considera a dimensão expressiva como um elemento constitutivo: entre o corpo (“homem físico”) e a alma (“homem moral”, ou seja, não material), coloca o “homem expansivo”, formado dos “três estados: sensível, misto [moral], intelectual”, que “formam, como o Espírito Santo na trindade divina, a terceira pessoa da trindade humana, a pessoa expansiva” (Delsarte, s. d. 15, p. 6 para todas as citações dessa frase)<sup>40</sup>:

## As Três Dimensões do Ser Humano segundo Delsarte



O homem expansivo é o homem expressivo e é dele que se trata nos compêndios. Para Delsarte, as realidades expressivas em sua tripla dimensão são o próprio ser humano e favorecem a unidade das diferentes dimensões da pessoa. O fato de entrar na dimensão expressiva seria então o melhor meio de ser plenamente humano, de entrar na sua identidade profunda. Essa concepção está ao mesmo tempo ligada às suas

próprias experiências de artista, às suas observações, à visão mística do corpo humano que elaborou quando se converteu e ao sistema do pensamento e da crença que adotou.

## Conclusão

O método de observação de Delsarte e, logo em seguida, a sua conversão procedem de um progressivo afinamento da atenção e do olhar, indo dos sons da rua e da música aos movimentos da alma e a suas ligações com o mundo visível e também com o invisível, passando pelos movimentos do corpo relacionados às emoções, pelas sensações e pela propriocepção. O olhar interior, longe de afastar Delsarte das realidades humanas, ajuda-o a melhor compreender e analisar os processos expressivos e suas manifestações. Pouco a pouco, a constante observação tornou-se o trabalho de sua vida. Suas primeiras descobertas vieram com a mesma desordem e com a mesma espontaneidade que vieram na vida, e é em seguida que adota um quadro de referência centrado numa grade de análise trinitária. Não se pode aplicar-lhe a crítica aplicável aos empiristas científicos, que subordinavam suas conclusões a “concepções teóricas preconcebidas” (Jeannerod, 1983, p. 109). Sua reeducação vocal e sua capacidade decorrente de “curar as mais graves disfonias” (Pradier, 2000, p. 157) mostram o valor operatório e absoluto de suas observações. Observações e descobertas iniciais levaram-no em direção a uma aberta postura metafísica, que deu à sua pesquisa artística uma dimensão antropológica e universal.

Se observações e descobertas encontram um quadro de organização em um modelo metafísico complexo, em contrapartida, o quadro teórico permite a Delsarte elaborar ferramentas que possibilitam utilizar as observações de modo metódico. Tal quadro converge de maneira específica para o corpo humano, instrumento preferencial de expressão. E as duas fontes de seu trabalho alimentam sua pedagogia no seu método (atualização das constantes expressivas pela observação), seus meios (tabelas de acorde de nona e compêndio) e seus fins (alcançar qualquer pessoa naquilo que compõe sua humanidade, no intento de uma espiritualização pela arte).

## Notas

<sup>1</sup> N. T.: Dada a quantidade de citações breves, ao longo do artigo, optamos por traduzir as mesmas em português, mantendo-as entre aspas tal qual no original, sem trazê-las para as notas de rodapé em versão francesa. Só colocamos nas notas citações originais em francês, maiores e/ou completas.

<sup>2</sup> Delsarte, s. d. 1: *Notes Autobiographiques (François Alexandre Nicolas Delsarte Papers, Mss. 1301, Louisiana and Lower Mississippi Valley Collections, LSU Libraries, Baton Rouge, La [= Delsarte Collection =DC], box 1, folder 21, document 6).*

<sup>3</sup> Delsarte, s. d. 2: *Pour Comprendre Toutes les Ressources de l'Art* (DC, box 1a, folder OS 36c/item 11).

<sup>4</sup> Delsarte, 1858: *Cours de M. Delsarte aux Sociétés savantes*, 1858 [cours n. 1: transcription dactylographiée in Fonds d'Alain Porte, 10 rue de la Mousselle, 77730 Citry; cours 2, 3, 8-10: version manuscrite in DC (box 12 b, folder 54); cours 4 à 7 in Porte, 1992: p. 93-145].

<sup>5</sup> Trata-se de uma cena de *Maris Garçons*, na qual um jovem oficial reencontra, depois de anos, seu antigo hospedeiro chamado Dugrand, o que lhe provoca uma enorme alegria (M. Gaugiran-Nanteuil (letras), M. H. Berton (música). *Les Maris Garçons*. Paris: Barba, 1806.

<sup>6</sup> Delsarte, 1839a: *École de Delsarte, École de chant morale et scientifique*. (DC, box 11b, folder sans #).

<sup>7</sup> Delsarte, s. d. 3: *De la Science* (Fonds de Serge Bouts, 24 rue Chazelles, 75017, Paris [=FSB], dossier “François Delsarte 1”, sous-dossier “Science”).

<sup>8</sup> Delsarte, s. d. 4: “La passion” (DC, box 9-10, folder OS 36a, document 3).

<sup>9</sup> Delsarte, 1830: *7. Buccologie* DC, box 1a, folder OS 36b, item 1.

<sup>10</sup> “A propriocepção é a percepção que temos de nosso próprio corpo em repouso (estatesesia) ou em movimento (cinestesia) [...]” (Rigal, 2002, p. 293).

<sup>11</sup> Delsarte, s. d. 5: “Induction”, DC, box 1, folder 22, document 1.

<sup>12</sup> Delsarte, s. d. 6: “Critérium”, DC, box 1, folder 24/items 2-6, document 16.

<sup>13</sup> “Le célèbre Victor Cousin, qui était son ami, lui dit un jour qu’il trouvait son enseignement magnifique, mais trop religieux en présence d’un auditoire qui ne l’était pas beaucoup. ‘Que voulez-vous mon cher Monsieur, lui répondit Delsarte, ce n’est pas la Religion qui m’a mené à l’Art; c’est l’Art qui m’a mené à la Religion. Car l’Art est essentiellement religieux; et je ne puis en parler sans le montrer tel qu’il est’”.

<sup>14</sup> N. T.: *Illuministe* e *Illuminisme* referem-se, em francês, não ao movimento das Luzes, mas a um movimento místico do século XIX que se baseia na ideia de iluminação, isto é, uma inspiração interior originária diretamente de uma manifestação divina. O *Illuminisme* designa um movimento inspirado pelas doutrinas de místicos tais como Swedenborg e Böhme, chamados de *illuminés* (Cf. *Le Petit Robert électronique*, 2010).

<sup>15</sup> Utilizamos o adjetivo “tomasiano”, e não “tomista”, para designar tudo aquilo que diretamente

se origina da teologia de Tomás de Aquino, conforme a seguinte explicação: utilizado desde o século XIV para designar os discípulos de Tomás de Aquino, o adjetivo ‘tomista’ (thste, em francês) é submetido desde 1950 à concorrência do novo termo ‘tomasiano’ (thsien, em francês); mas tal neologismo não é aceito por todos. Tomasiano designará aqui aquilo que vem diretamente de Tomás de Aquino e da exegese direta de seu texto; tomista qualificará sua escola (Lacoste, 1998, p. 1141).

<sup>16</sup> “[...] J’ai senti mon regard s’affermir tout à coup. J’ai senti qu’une puissance [...] l’a dirigé et comme orienté vers l’objet de ma recherche, objet que j’ai vu soudainement s’illuminer, et comme jusque-là j’avais tourné le dos à ce que je cherchais. *Tout cela n’était pas mon œuvre, je l’ai senti*”.

<sup>17</sup> Delsarte, s. d. 7: DC, box 1, folder 26b, document 4.

<sup>18</sup> “[...] Or j’étais si malheureux, si petit et si pauvre à mes propres yeux que Dieu s’est laissé touché, car Dieu aime les petits et les pauvres, et un éclair de sa sagesse est passé sur un homme profondément indigne, et j’ai vu que le corps humain est l’alphabet universel que je dois avant tout étudier. Il m’est apparu comme l’encyclopédie du monde, le résumé de ses trois types de règnes et le Diamant de la création. De là une formule s’est dégagée pour moi, et j’ai trouvé dans sa possession une source de rafraîchissement, de lumière et de paix”.

<sup>19</sup> Delsarte, s. d. 8: DC, box 1, folder 36b/items 1-7, document 7.

<sup>20</sup> “[...] la Trinité divine [...] exprime la triple causalité, je veux dire la cause, le principe et la fin des êtres et des choses. [...] Cause, principe et fin de toute science, elle en est le critérium infaillible et il faut en partir comme d’un axiome inébranlable”.

<sup>21</sup> Delsarte, s. d. 9: *Notre Méthode (The papers of the Mackaye Family, Baker Library, Special Collections, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, USA [=PMF], box 22 ML5 (22) (ex box 7), folder 1, document 4).*

<sup>22</sup> Delsarte, s. d. 10: *Qu’est-ce que la Trinité ?* (DC, box 1a, folder OS 36b/item 12, document 2).

<sup>23</sup> Delsarte, 1859: *Esthétique appliquée, cours de F. Delsarte* (DC, box 12c, folder 40).

<sup>24</sup> Delsarte, s. d. 11: DC, box 12a, folder 89a, document 4.

<sup>25</sup> “Si dans l’expression d’un principe on n’a pas compris son antipode, on n’a rien compris – chaque expression élémentaire porte en elle son antipode”.

<sup>26</sup> Delsarte, s. d. 12: Dossier “Larynx”, FSB, document 3.

<sup>27</sup> Delsarte, 1839b: *Livre des Procès-Verbaux de la Famille Trinitaire* (DC, box 12c, folder v. 28).

<sup>28</sup> N. T.: no original, essa passagem é redigida tanto em francês quanto em inglês. “Table d’Émeraude. Il est vrai, sans mensonge, très véritable. That below like that on high – that on high like that below – to produce miracles from one thing only”.

<sup>29</sup> Delsarte par Mackaye 1: *Cahier de Mackaye étudiant avec Delsarte n. 2* (DC, box 12b, folder 6).

<sup>30</sup> Os discípulos americanos de Delsarte denominam “a lei da correspondência” (*Law of*



*Correspondence*) aquilo que propomos chamar “lei das correspondências humanas”. Nos meios herméticos, trata-se da “teoria das correspondências” ou da “ideia das correspondências universais”, sempre no plural (informação confirmada por Faivre em uma troca de *e-mail* em 17 dez. 2008). Se é judicioso conservar a expressão americana em termos de lei para significar que Delsarte elaborou uma formulação própria da teoria das correspondências universais, é mais apropriado, com seu referente teórico hermético, manter a expressão no plural. A formulação de Delsarte das correspondências estabelece, enfim, um elo fundamental entre potencialidades psicoespirituais e dados corporais. É por isso que a chamamos “lei das correspondências humanas”.

<sup>31</sup> “À chaque fonction spirituelle répond une fonction du corps; à chaque grande fonction du corps répond un acte spirituel”.

<sup>32</sup> “The Delsarte law of Correspondance concerns the relationship between tangible and intangible, outer and inner, movement and meaning. Rejecting the ideia of a division between lofty mind and lowly body, it rehabilitates the concept of the body into a worthy whole that includes the mental, emotional and spiritual aspects of existence” (Ruyter, 1999, p. 76).

<sup>33</sup> Passagem redigida em francês no original: “rapporter à des illustrations les plus simples les idées les plus profondes”.

<sup>34</sup> Delsarte par Mackaye 2: Cahier de Mackaye étudiant avec Delsarte n. 3/7 (DC, *box* 12b, *folder* 7).

<sup>35</sup> Delsarte, s. d. 13: FSB, carton jaune, dossier 12, document 2.

<sup>36</sup> Delsarte, s. d. 14: *Lettre à Brucker, 2<sup>e</sup> Trinitaire* (DC, *box* 1, *folder* 26, document 4).

<sup>37</sup> Desenho reproduzido por Porte a partir do original do *Fonds* de Jean-Loup Réal Delsarte, Paris.

<sup>38</sup> “L’homme est une TRINITÉ DE PERSONNES qui, au moyen d’un TRIPLE APPAREIL, se révèle par une TRINITÉ DE LANGAGES ayant pour CRITÉRIUM UN TRIPLE ACCORD DE NEUVIÈME”.

<sup>39</sup> As definições de alma e de espírito diferem de uma tradição para outra e, por vezes, de um autor para outro da mesma tradição.

<sup>40</sup> Delsarte, s. d. 15: “*L’art dramatique est grand dans son objet et puissant dans ses effets*”, (FSB, carton jaune, dossier 5, document 15).

## Referências

- ALGER, William Rounseville. The Æsthetic Gymnastics of Delsarte. **Werner's Voice Magazine**, Werner, p. 3-4, jan. 1894.
- ARISTÓTELES. **De l'Âme**. Paris: Les Belles Lettres, 1966.
- ARNAUD, Angélique. **François del Sarte, ses Découvertes en Esthétique, sa Science, sa Méthode, Précédé de Détails sur sa Vie, sa Famille, ses Relations, son Caractere**. Paris: Delagrave, 1882.
- ASLAN, Odette. **Le Corps en Jeu**. Paris: CNRS Éditions, 2003.
- BICHAT, Xavier. **Recherches Physiologiques sur la Vie et la Mort (première partie) et Autres Textes**. Paris: Garnier-Flammarion, 1994.
- CHANTIN, Jean-Pierre. **Les Marges du Christianisme: "sectes", dissidences, ésotérisme**. Paris: Beauchesne, 2001.
- CHOLVY, Gérard; HILAIRE, Yves-Marie. **Histoire Religieuse de la France Contemporaine, 1800-1880**. Paris: Privat, 2000.
- CLARKE, Janis Dawn. **The Influence of the Delsarte System of Expression on American Acting 1871-1970**. Washington State University, 1982
- DELSARTE Collection (DC). **François Alexandre Nicolas Delsarte Papers**. Mss. 1301, Louisiana and Lower Mississippi Valley Collections. Baton Rouge, Louisiana: LSU Libraries.
- DICTIONNAIRE de Spiritualité Ascétique et Mystique. Paris: Beauchesne, 1995.
- FAIVRE, Antoine. **Accès de l'Ésotérisme Occidental**. 2 tomes. Paris: Gallimard, 1996.
- GIRAUDET, Alfred. **Mimique, Physionomie et Gestes**. Méthode Pratique D'après le système de François Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments. Paris: Ancienne Maison Quantin/Librairies-Imprimeries Réunies, 1895.
- GUÉROULT, Adolphe. Nécrologie - François Delsarte. **L'Opinion Nationale**, 24 jul. 1871.
- GUGELOT, Frédéric. **La Conversion des Intellectuels au Catholicisme en France, 1885-1935**. Paris: CNRS Éd., 1998.
- HAMEL, Thomas-Étienne. **Cours d'Éloquence Parlée d'après Delsarte**. Québec: Imprimerie de la compagnie de l'Événement, 1906.
- HANEGRAAFF, Wouter J. **Dictionary of Gnosis and Western Esotericism**. Lieden: Brill, 2006.
- JAMES, William. **The Varieties of Religious Experience**. Londres, 1903. Tradução Francesa, L'Expérience Religieuse. Paris, 1908.
- JEANNEROD, Marc. **Le Cerveau-machine**. Physiologie de la volonté. Paris: Fayard, 1983
- LABAN, Rudolf. **La Maîtrise du Mouvement**. Arles: Actes sud, 1994.
- LACOSTE, Jean-Yves. **Dictionnaire Critique de Théologie**. Paris: P.U.F., 1998.
- LAICO, Suzanne. **The Acting Theory of François Delsarte**. Columbia University, 1954.
- LALANDE, André. **Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie**. Paris: Presses universitaires de France, 1972.

- LA TABLE d'Émeraude et sa tradition alchimique. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- LATOURELLE, René; FISICHELLA, Rino. **Dictionnaire de Théologie Fondamentale**. Montréal/Paris: Ballermin/Cerf., 1992.
- MONGEAU, Gilles. **Embracing Wisdom**: The Summa Theologiae as a Christoform Pedagogy of Spiritual Exercises. Regis College, University of Toronto, University Manuscript International, 2003.
- MYERS, Thomas W. **Anatomy Trains**: Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists. Philadelphia: Churchill Livingstone, 2001.
- PORTE, Alain. **François Delsarte, une Anthologie**. Paris: IPMC, 1992.
- PRADIER, Jean-Marie. **La Scène et la Fabrique des Corps**. Éthnoscénologie du spectacle vivant en Occident. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.
- RICHARD, Daniel; ORSAL, Didier. **Neurophysiologie**. Organisation et fonctionnement du système nerveux. Paris: Dunod, 2007.
- RIGAL, Robert. **Motricité Humaine**. Fondement et applications pédagogiques. Neuphysiologie perceptive motrice. Sainte-Foy, Québec: Presses de l'Université du Québec, 2002.
- RUYTER, Nancy Lee Chalfa. **The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism**. Westport Connecticut/London: Greenwood Press, 1999.
- SPECIAL Collections. **The Papers of the Mackaye Family**. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College, Baker Library.
- SHAWN, Ted. **Chaque Petit Mouvement**: à propos de François Delsarte. Paris: Éditions complexe / Centre National de la Danse, 2005.
- TOMÁS DE AQUINO. **Somme Théologique**. Paris: Cerf, 1984.

Franck Waille é um dos maiores especialistas sobre Delsarte na França. É membro da linha de pesquisa *Religiões, Sociedades e Aculturação*, no Laboratório de Pesquisa Histórica Rhône-Alpes (LARHRA). Possui formação em dança contemporânea e nas práticas de Delsarte.

E-mail: franck.cw@gmail.com

Traduzido do original em francês por Thiago Mattos (Universidade Federal Fluminense - UFF) e revisado por Dominique Marie Philippe Geneviève Boxus (Universidade Federal Fluminense - UFF).

*Recebido em 06 de fevereiro de 2012  
Aprovado em 11 de junho de 2012*