WILSON PONTES JÚNIOR

História Oral Temática e arte lírica. A escola de canto de Benito Maresca.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr Luiz Ricardo Basso Ballestero

São Paulo

2015

Ficha de catalogação

Nome: JÚNIOR, Wilson Pontes

Título: História Oral Temática e arte lírica. A escola de canto de Benito Maresca.

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Música e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Profª. Drª. Susana Cecília Igayara, USP, Doutora pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – São Paulo, Brasil

Julgamento:_____Assinatura: _____

Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballestero, USP, Doutor pela University of Michigan – Michigan – Estados Unidos

Julgamento:_____Assinatura: _____

Prof. Dr. Genaro Alvarenga Fonseca, UNESP, Doutor pela Faculdade de Ciências e letras da Universidade Estadual Paulista, Doutor pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

Julgamento:_____Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao tenor Benito Maresca, e a todos aqueles que lutam para que a música e arte lírica sejam uma realidade de transformação sóciocultural cada vez mais horizontal, capacitada e acessível.

Agradecimentos

O momento dos agradecimentos certamente é o momento mais leve e alegre, contudo, com complicações exatamente por ter eu muito o que agradecer à muitas pessoas e situações.

Desde o momento em que pisei na USP reconheci cada ser que entraria nesse momento de agradecimento. A lista foi aumentando, aumentando e acabei por deliciosamente me perder nas contas. Portanto, anteriormente aos agradecidos já me desculpo, pois sei que sempre faltarão nomes nessa parte do trabalho.

Agradeço em primeiro lugar à vida, com todos significantes, crenças e peso espiritual e divino que a mesma possui para mim; por ter me proporcionado uma relação poética consigo e oportunidades de resignificar diariamente meus passos.

Agradeço a meus pais, repetindo o que escrevi nos agradecimentos de meu Trabalho de Conclusão de Curso, doidos maravilhosos por terem feito o melhor que puderam, a seu modo. Papai e Mamãe, vocês só queriam que seus três filhos estudassem para terem uma vida menos difícil. Hoje, a Tata e a Nina são doutoras por um trajeto todo traçado pelo ensino público. Cá estou eu, também e sempre pelo Ensino Público, construindo um bonito caminho. Obrigado, amo vocês.

Agradeço às minhas irmãs, Sabrina e Ângela, que tanto amo e admiro, embora não seja bom em lhes dizer isso cotidianamente. Agradeço por terem cuidado de mim, me ensinado tabuada, ido em reunião de pais na escola quando criança, e quando homem, me trazido de volta à vida e recuperação total depois de 5 longos anos de aprendizado e luta. Obrigado pelos meus amados sobrinhos, Lorenza, Heitor e Sophia, que me despertam sentimentos puros e uma construção pessoal cotidiana e mais comprometida. Agradeço também por terem agregado à nossa família essas “tranqueras”, (risos), que são meus cunhados, certamente os companheiros que eu desejaria para vocês, valiosos e especiais. Por fim as agradeço pela boa vontade, auxílio intelectual e psicanalítico que tanto se somaram para que aqui eu chegasse e claro, por exercermos cotidianamente a ressignificação de nossa família, sempre para melhor. “Tamo junto no rolê”.

Agradeço a toda a minha família em especial aos meus avós. Os maternos, vô Délcio o “cabra” com a maior história de “sucesso” que eu conheço, bem como minha eternizada vó Maria, a maior e mais valente mulher que conheci. Vocês dois me protagonizaram a mais bonita e verdadeira história de amor que tenho notícias, sabemos disso. Ao meus avô paterno, “Moa”, rs, devo a criação lúdica, folclórica, fantasiosa e aventureira, que só as crianças do interior que possuem os melhores avôs conhecem. À minha vó Cláudia, “Cráaaaudia” agradeço pela melhor comida do mundo, pela engorda, pelo afeto desmedido. Vocês foram o modelo de avós ideias e hoje, junto com alguns Pontes, como minha querida e inesquecível prima cacá e meu cachorro Nanuk, assam batata doce abaixo de uma frondosa jaboticabeira envolta de um enorme lago situado acima das nuvens. Um dia nos veremos de novo.

Agradeço sempre à tia Eliana pela sabedoria, conselhos e por ser minha grande mentora nos assuntos “iniciáticos”. Sempre percorrendo e me ajudando a construir os sentidos de minha vida, vencer as demandas e rasgo no mundo. Desde a minha recuperação e retorno, até o processo eletivo, foi nos seus ensinamentos que me apeguei. Obrigado. Obrigado também tia Alcione e toda família Teixeira.

Agradeço à amiga e mãe musical Sônia Benedini por ser a primeira pessoa a apostar em minha música, e por cinco longos anos junto aos músicos de seu grupo. Agradeço por terem me dado a honra e felicidade de alegrar as pessoas com muita música.

Obrigado tia Sueli por ser a primeira a me incentivar a cantar *Core 'ngrato*, rs. Por me deixar sempre ir a sua casa para ficar sentadinho ao lado do aparelho de som que tinha toca discos, de modo que diariamente eu pudesse ouvir o disco dos Três tenores. Você mora em meu coração junto com o tio Fabrício e nossa eterna Cacá.

À minha tia de criação, Maria. Extensão de minha avó Claúdia em seus cuidados e afeto.

À Lurdes Estrela e sua mãe, finada Dona Pedrina, por terem sido mais que vizinhas, mães postiças, nos olhando e ninando quando meus pais estavam fora.

À Tia Carla, meu muito obrigado pelo auxílio metododógico e incentivo para prestar o mestrado. Apesar de professora Livre docente da USP, com todos seus compromissos, você foi sempre próxima, solícita e humilde. Fostes aquela que sentou

ao meu lado, corrigiu, e ajudou a estruturar meu projeto anterior à entrada ao mestrado, mesmo sendo de uma área completamente diferente. Emprestou seu olhar para meu projeto. Esse resultado dedico à você também.

Nessa primeira parte não poderia deixar de agradecer ao tenor, professor e ser humano Benito Maresca. Eu lhe disse Benito: “vou escrever sobre você, vou escrever sobre o que você ensina”! Está aqui! Embora tenha ficado tão pouco tempo contigo, pude perceber que havia mais coisas para aprender, do que cantar. Foram só doze aulas, pouco para absorção técnica, mas depois da primeira, de seu olhar, de sua generosidade e força, nunca mais tive medo ou ansiedade para vir a São Paulo ou andar de metrô, rs.

Você me mostrou, mesmo que rapidamente, que havia um caminho, que haviam histórias e todas eram diferentes umas das outras. Mostrou humildade, empenho e que a gente consegue, quando constrói e respeita as pessoas. Trouxe- me os teatros do mundo todo em narrativas incríveis, cantores que eu cresci ouvindo puderam entrar em nossas rodas de conversa de modo muito próximo. A ideia de aprender algo tão sonhado deixou de ser difícil. Obrigado por me mostrar um novo horizonte que tenho traçado.

Ao professor e orientador Ricardo Ballestero agradeço pela confiança e liberdade. Muito obrigado.

Agradeço todos os entrevistados. Professora Martha pela humildade, prontidão, importantes leituras e por ter me acolhido em suas aulas na UNESP com tanto zelo. À Joana agradeço pelos conhecimentos passados, simpatia e boa vontade. Ao professor Marco e Achile, agradeço pela doação, colaboração e ricas histórias divididas comigo, foi um prazer.

Professora Susana, obrigado pelas posições pontuais, noções de organização, indicações bibliográficas, doação de seu tempo em muitos horários de almoço. Foste de grande importância.

Ao professor Sebe pelos conselhos plácidos e cirúrgicos em minha banca de qualificação, bem como pela bibliografia que desenvolveu e tanto enriquece esse trabalho.

Agradeço ao tenor Richard Bauer pelas histórias, rico conhecimento sobre os cantores líricos do passado, livros emprestados, saberes, e raro discernimento sobre as várias vertentes presentes dentro do canto italiano.

Para a professora Isabel Maresca deixo toda minha admiração, confiança, e gratidão pelas ricas narrativas e acolhimento. Sem dúvida uma das cabeças musicais mais interessantes e posicionadas que conheci em São Paulo.

Agradeço à professora Heloísa por fortalecer a ideia de ruptura entre o saber acadêmico e sociedade para além desses muros.

Ao brilhante, vocacionado e singelo professor, Roberto, Bobs. Polir é uma coisa, construir, outra! Obrigado por me pegar pelo braço e me inserir dentro do mundo estrutural da música, me colocar ao lado de meus pares, entender e transformar minhas limitações e idade, já não de graduando, em potencialidade criativa. Você tem um amigo sincero.

Dirceu Freire, o que falar de você? Professor, amigo, pianista, maestro, pai. Poderia falar dias, mas, te resumo como um anjo, um pai musical, a maior das alegrias e o grande presente que a vida e a música me deram esse ano, sem nenhum exagero. Obrigado por tudo que fez pelo meu aprendizado. Minha música nunca mais será a mesma e você será sempre parte de minha história.

Gostaria de agradecer a todos meus amigos, muitos e verdadeiros. Para não ser injusto farei por grupos. Agradeço, aliás, o faço desde a primeira série do ensino Fundamental aos meus irmãos da famosa “Turma das Duas e Meia”. Aprendemos a crescer, nos cuidar como família, e andarmos juntos, sempre até hoje! Minha segunda família. Paulinha e Alexandre, desde minha recuperação, até as aulas de cursinho, obrigado por serem minha sombra, rs. Aos demais, obrigado por nunca me deixarem só; sempre com boas risadas.

À quadragésima turma de História, todos sem exceção eu agradeço. Os anos mais divertidos e puros de minha vida devo a vocês e nossa saudosa universidade, onde a pureza, sonhos, gargalhadas e vivência acadêmicas se faziam lado a lado. Marcelão, to aqui mano, conseguimos. Zé Colméia, obrigado por me ensinar o quanto a vida é bonita. “Sire” Sinício, hoje eu sei me comunicar no silêncio, Caio, irmão de tantas

vidas. Valeu Bucha, pelas afetuosas hospedagens. Pirata, Bola, Tammy, Kelly, Mamá, tantos.... Não citarei mais nomes para não ser injusto.

Agradeço aos demais unespianos que me compuseram, Camila por me ensinar o amor, Lígia por me ensinar a poesia de viver, e todos que estiveram comigo nessa graduação incrível.

À Caroline, o presentinho mais lindo que as voltas da vida me deu nesses últimos dias; parceira e atenciosa. Obrigado por ficar ao meu lado nos últimos dias de finalização desse trabalho.

Ao incomensurável grupo "chaveando", entre amigos do Direito, Relações Internacionais, História e Serviço social, obrigado por me ensinarem a potência da militância orgânica e não sintomatizada; por almejar um mundo mais democrático e horizontal. Da Bethânea, passando pelo Menemé, Paulo Freire, Chavão, Puco, Tuco, porquinho, Nani; é muita gente, mas todo o grupo está presente em sentimento aqui. Obrigado por me tornarem política e humanamente melhor.

Aos professores unespianos Vânia Martino e Gennaro, participante de minha banca, que sempre me incentivaram e acreditaram em minha inserção na música. Vocês são exemplo de horizontalidade docente. Ao inefável e falecido ex- orientador Evaldo, obrigado pelas madrugadas de debates em grupo e por me apresentar um bibliografia que até hoje me compõe.

Ao CRUSP, por dias de glória e outros nem tanto, rs. Por ter sido feliz aqui e ter feito amizades incríveis. Ao doce, parceiro e unânime Rennan, meu irmão e um dos meus portos seguro.

Luvel Garcia, cubano, obrigado pelas risadas e pureza.

Mura, a selvagem. Obrigado por me trazer toda cultura e raízes indígenas, pela força, rapés xamânicos, e militância compartilhada. O Crusp nunca mais foi o mesmo.

Às porteiras Elaine e Lia pela parceiragem, rsrs.

A todas e todos cruspianos que me ensinaram a amar mais. Ao admirável, maior militante que conheci na USP e irmão: Guará, ou "Che gue Guará", rs. Obrigado por me fazer um humano melhor.

Ao Thiagão Dj pelas quebradeiras. Aos amigos do Amor Crusp pelas concordâncias e discordâncias: crescimento. Aos queridos Márcio, Igor e Guilherme. Belíssima trindade. Michel Mika, Vinícius de Moraes, muito teatro.

Meus alunos Enrique, Ricci e o Cigano, pescador, espanhol, alemão e galã: Wunderlich, rs. Obrigado por dias incríveis.

Aline minha flor, valeu pela “baianisse” linda. Marina pelas noites com cerveja, Paixão pela poesia treinada, tantos...

Bruno, meu amigo mais novo e rabugento. Artista e alma do mundo.

Às funcionárias de bandeijão e da limpeza, em especial à Socorro do CMU. Gelsão, falecido porteiro do CMU e um dos maiores amigos que fiz nesse Departamento.

Ao Everton do CMU. Fococas de plantão, auxílio para assuntos sem noção; risadas. Valeu pela parceiragem.

Ao centro esportivo da USP, todos seus funcionários e à inigualável, fantástica e fuleiríssima academia “Tétanus”, rsrs. Quantas alegrias.

Aos demais que moram em meu coração, mas que não citei devido o prazo apertado de entrega, rs. Muito obrigado.

Epígrafe

In povertà mia lieta
scialo da gran signore
rime ed inni d'amore.
Per sogni e per chimere
e per castelli in aria,
l'anima ho milionaria.
Talor dal mio forziere
ruban tutti i gioelli
due ladri, gli occhi belli.
V'entrar con voi pur ora,
ed i miei sogni usati
e i bei sogni miei,
tosto si dileguar!
Ma il furto non m'accora,
poichè, v'ha preso stanza
la dolce speranza!

(Illica, 1857–1919; Puccini, 1858– 1924).

RESUMO

Este trabalho centra-se na escola de canto de tenor Benito Maresca. A relevância do tema justifica-se: pela existência de um modelo tradicional e não institucional da educação canto lírico no Brasil; b) pelas leituras conflitantes sobre várias escolas nacionais existentes; c) pela falta de documentação sobre vários artistas e métodos de ensino. Devido a muitos artistas e professores da arte lírica não fazerem parte do ambiente acadêmico, há uma lacuna documental sobre o que ensinavam e seu tipo de produção musical e pedagógico. Assim, o objetivo desta pesquisa é o de discorrer sobre o canto da escola de tenor brasileiro Benito Maresca. Intuindo também avançar na literatura sobre o canto lírico no Brasil, a história oral temática foi escolhida como referencial metodológico. O trabalho apresenta: a) um trajeto pessoal do pesquisador, justificando a escolha do tema e metodologia sobre o mesmo, durante diferentes fases de formação e pesquisa musical; b) os aspectos metodológicos presentes para a realização do trabalho; c) a transcrição das entrevistas que envolveram os colaboradores desse trabalho; d, a análise dos relatos colhidos em discussão paralela com fontes de outra natureza que envolvam o tema do canto lírico; e) um ensaio biográfico sobre o tenor, em anexo; f) o livro de exercícios utilizado por Maresca, também em anexo. Esses elementos foram retirados de entrevistas de pessoas que tiveram contato com o tenor em seus últimos dez anos, durante os quais ele já havia se consolidado tanto como tenor, quanto como professor de canto lírico. Como resultado, foi possível listar uma série de elementos subjetivos, para além da técnica vocal utilizada por Maresca, como dados de personalidade, modelo de classe, e relação professor-aluno.

Palavras chave: Benito Maresca, técnica vocal, escolas de canto, história oral.

ABSTRACT

This paper is focused on the tenor Benito Maresca´s singing school. The relevance of the theme is justified by: a) the existence of a traditional, non-institutional model of classical singing education in Brazil; b) the conflicting interpretation about the various singing national schools; c) lack documentation about several artists and teaching methods. Due to the fact that many artists and lyrical art teachers are not inserted in academia, there is a documentary gap about what they taught and their kind of musical and pedagogical production. Thus, the aim of this research is to discourse about the school singing of Brazilian tenor Benito Maresca. Aiming to also advance in the literature on classical singing in Brazil, the thematic oral history was chosen as the methodological framework. The dissertation presents: a) a researcher´s personal statement trajectory, justifying the choice of the subject and the methodology utilized; b, the methodological aspects used; c, the transcription of the interviews with the collaborators; d) an analysis of interviews in a parallel discussion with the sources of other nature involving the theme of classical singing; e) a biographic assay about the tenor and a exercise book used by Mesca, both annexed. These elements were drawn from the interviews with people who had contact with the tenor in his last ten years, when he had already consolidated himself as a tenor and classical singing teacher. As result, it was possible to list a series of subjective elements, in addition to the aspects of vocal technique used by Maresca like the personality data, class model and the relationship between professor and student.

Keywords: Benito Maresca, vocal technique, singing schools, oral history.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– Nessa figura é possível ver quadros co m a imagem do compositor Giuseppe Verdi (1813-1901), Mário Del Mônaco (1915-1982), Beniamino Gigli (1890-1957), Enrico Caruso (1873-1921), Maria Callas (1923-1977), uma pintura em óleo sobre tela do próprio Benito Maresca (1934-2011), entre outros. Fonte: (PONTES, 2015). **..... 1366**

Figura 2– Ângulo lateral do estúdio de Maresca. Aqui aparecem fotos autografadas de cantoras, como Eva Marton (1943) e Ghena Dimitrova (1941-1911), com as quais Benito também cantou. Fonte: (PONTES, 2015). **..... 13737**

Figura 3– Aula de número 3, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (PONTES, 2015). **..... 14040**

Figura 4– Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (PONTES, 2015). **..... 1422**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 165

Capítulo 1 Caminhos e vivências.....24

1.1. História oral enquanto método.....30

1.2 Um pouco de nossos entrevistados. 34

Capítulo 2: Entrevistas.....39

Capítulo 3: Análise das entrevistas. 1266

Considerações finais 1522

REFERÊNCIAS 1566

ANEXO 1.....1655

ANEXO 2.....1844

INTRODUÇÃO

É importante que se diga que o presente trabalho teve sua gênese anteriormente ao processo acadêmico, ou seja, foi o desdobramento de um percurso de anos de vivências, leituras, e principalmente da busca por informações sobre o canto lírico. Dentro desse roteiro deu-se o breve contato com o tenor e professor Benito Maresca.

Desde então, quatro anos se passaram do seu falecimento, colocando-nos uma questão: com sua ausência, bem como no caso de muitos outros artistas e professores falecidos, sua técnica vocal e método de ensino deixariam de existir? Em outras palavras, tornar-se-ia sua escola de canto produto da memória ou apenas um saber entregue à volição do tempo? Tal questionamento baliza a proporção de nosso problema, estendendo-se a muitas outras escolas de canto em todo o mundo, entendidas como método geral de ensino.

A propósito, questões que perpassam a envergadura dessa pesquisa se fazem ecoar, tais como a da assertividade em estabelecer o que é uma escola de canto lírico, a força da terminologia “escola nacional de canto”, em meio a um mundo altamente globalizado, ou mesmo o enquadramento de um tipo de técnica vocal a uma matriz dita nacional.

No Brasil, contudo, a problemática do esvaecimento sobre muito do que foi produzido a respeito do canto lírico assume-se com muita força, dada a germinalidade dos estudos na área e principalmente a tentativa de transformá-los em literatura. Lembramos que a educação específica de técnica vocal, entendida separadamente de outros saberes e estruturada por meio de textualização, existe há mais de 400 anos (MARAGLIANO, 1970, p. 123).

Anteriormente à modernidade, o ensino de canto estava indelevelmente associado à tradição oral. À medida que cada portador desse saber falecia, restava a seus pupilos levar à frente seu método ou escola. Por tempos essa fórmula se colocou em prática, sofrendo o ensino de técnica vocal inúmeras especulações, bem como transformações que os estudiosos de hoje talvez jamais venham a saber, devido à lacunar disposição documental.

A concepção de estruturar as formas técnicas, em específico, e disponibilizá-las na forma escrita, iniciou-se no século XVII, como descrito por Maragliano. Todavia, é na virada do século XVIII para o XIX que o procedimento irá ganhar mais força e adesão. Os tratados de canto dos autores Pier Francesco Tosi (1653-1732), *Opinionide´cantori antichi e modernio sieno : osservazioni sopra il canto figurato* (1723), de Giambattista Mancini, 1714-1800, com seu texto *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1774), bem como o do professor Manuel P. R. Garcia, 1805-1906, por meio de seu *Traité complet sur L´art Du Chant* (1840; 1847), pontuaram os preceitos iniciais da Moderna Escola de Canto Italiano, como visto por Pacheco (2004).

Partindo daí, os conhecimentos sobre o canto sistematizaram-se com maior acuidade, bem como puderam se deslocar para várias localidades do mundo, sofrendo, em cada país, arranjos fonéticos específicos de cada localidade, movimento que daria origem às chamadas escolas nacionais de canto (JUVARRA, 2006; MILLER, 1997 e MARAGLIANO, 1970).

Evidentemente, as particularidades internas à relação entre professor e aluno dentro do ensino de canto são altamente subjetivas, como no caso da escola de Benito Maresca. No entanto, a ideia de que alguns países como Alemanha, França, Itália, Rússia e Inglaterra, por exemplo, desenvolveram um tipo nacional, uma linha ou estética geral de escola de canto, norteou muitos estudos e por bastante tempo.

De modo diferente, no Brasil, uma escola de canto mais ou menos geralnão se desenvolveu; ao contrário, absorvemos diferentes leituras nacionais, sobretudo a italiana, na medida em que recebemos companhias de ópera europeias, bem como um intenso movimento migratório (PESSOTI, 2007 p.38-49, apud SANTOS, 2011, p.30). Leeuwen observa esse fenômeno na cidade do Rio de Janeiro:

> Diante do estudo dos manuscritos musicais, exemplificados pelas obras profanas de Nunes Garcia dedicadas à Lapinha, foi possível confirmar a inserção deste repertório em uma prática que conjuga elementos luso-brasileiros e que, por fim, remetemos à tradição musical italiana e, até mesmo, às práticas vigentes no território europeu de uma maneira mais ampla. Da mesma forma, estas conclusões corroboram com a opinião de Pacheco (2007) de que a prática vocal carioca no início dos oitocentos pudesse se relacionar com os elementos da escola italiana setecentista de canto (LEEUWEN, 2008, p. 212).

As diversas interpretações sobre escolas de canto que permearam o território nacional não foram acompanhadas na mesma medida por uma institucionalização de seu ensino.

Com efeito, boa parcela institucionalizada sobre o canto, em solo brasileiro, foi fruto de uma produção iniciada no século XIX, posterior à criação do conservatório imperial da cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1841. Sendo assim, a institucionalização musical brasileira é de modo geral muito recente, conforme Félix (1997, p. 28).

A exemplo da produção de registro e estudo do canto no século XIX,podemoscitar a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atualmente Escola de Música da UFRJ. Nessa escola, as poucas teses produzidas anteriormente à implementação do mestrado, tinham como intenção a obtenção da cátedra em canto pormeio do concurso de livre docência (FÉLIX, 1997, p. 28).

Contudo, desenvolveu-se em contrapartida um sistema de ensino não institucional em que formas distintas de teorização musical, ensino e aprendizagem do canto foram aplicadas em diferentes maneiras e graus, e que elas, de modo geral, não foram inteiramente documentadas nem detidamente estudadas.

Dentro desse contexto, parte do ensino de técnica vocal, anterior à instauração do império no Brasil, consistia de alunos que iam estudar na Europa e de professores estrangeiros que aqui vinham realizar montagens de óperas ou lecionar. Entendemos então que significativa parcela da produção do conhecimento e entendimento sobre técnicas vocais adotadas e exercidas no País calcou-se na tradição oral, todavia ainda sem estudos ou mapeamentos profundos.1

Segundo o musicólogo Castanha (2014), no período colonial não havia uma separação teórica entre a função do canto e técnica vocal. Logo, essas duas disciplinas não estavam distinguidas, e ainda não eram entendidas como práticas de ensino.

---

1 Como exemplo da influência informal, podemos citar também a vinda de muitas companhias de ópera de toda a Europa no final do século XIX para o Porto de Santos, tendo como um dos seus destinos principais a cidade de Ribeirão Preto-SP. Entre 1910 e 1920, uma grande quantidade de companhias de ópera se apresentou na cidade interiorana com um repertório fortemente italiano, deixando não só marcas de sua intervenção musical, mas também formas de sociabilidade e práticas musicais que perpassavam os ambientes de recepção desses grupos. Além disso, o gosto musical reforçado por essas trupes italianas direcionava-se até o interior de algumas casas como um *habitué* de supostos bons modos e educação. Tudo isso se desenvolvia distante das formas institucionais de ensino (PONTES, 2005, p.46).

> [...] Naquela época eles nem pensavam em função do canto. A música era cantada, qualquer música era cantada, a parte da música era o canto porque até o início do século XIX, o principal repertório era a música sacra... [...] A gente não tem informações sobre técnica vocal, praticamente nada até o início do século XIX; a gente só sabe que eles cantavam. Obviamente, boa parte do ensino da prática vocal era empírica – não era feita de técnicas das quais se registrassem informações – era uma coisa transmitida de professor para aluno (informação verbal). 2

> [...] Não era uma preocupação até meados do século XVIII e do XIX, discorrer sobre a técnica vocal. Tudo o que se escreveu sobre música naquela época era música do ponto de vista intelectual, ou seja, contraponto, as fórmulas de compasso, os intervalos, a teoria musical, a composição, a notação musical, sobre um monte de coisas se escrevia. Mas a técnica de emissão vocal era uma coisa que não passava pela cabeça de ninguém que escrevia neste momento. Na música instrumental estava se começando a escrever, mas veja, na música instrumental no fim do século XVIII – mesmo na Europa – está se começando a se escrever algo sobre como se deve tocar, porque como se sabe essa é uma visão iluminista – colocar a razão nas ações práticas – como em Portugal o iluminismo chega com certa defasagem e no Brasil também, esse tipo de visão vai chegar só no século XIX (informação verbal). 3

Castanha (2014) afirma ainda que, anteriormente ao século XIX, o sistema de ensino que regia a colônia funcionava de modo parecido às guildas, enfatizando a relação não institucionalizada com o ensino de canto:

> [...] O ambiente de ensino do século XVIII é o ambiente da Guilda medieval, que é uma corporação de ofício, então ela é centrada no mestre que detém o conhecimento em questão; em geral, esses mestres ensinavam todos os instrumentos em seu conjunto. Ele recebe o aluno para estudar e o aluno vai morar na casa dele, para prestar serviços a ele – e é uma criança em geral – ele não é um diletante, vai aprender, talvez se der certo na vida, o aluno quando vai, quando ele entra nessa corporação, ele vai decidido a seguir essa profissão (informação verbal).4

Ainda hoje, muitas escolas de canto funcionam de modo a ter um professor como instituição jurídica do saber, e, em volta desse professor-saber, um corpo de alunos. Como Benito Maresca, outros professores fora do ambiente acadêmico construíram destacados nomes como instrutores de canto, bem como estabeleceram importantes linhas de ensino do canto lírico no País, tais como Leila Farah, Neyde

---

2 Entrevista concedida por CASTANHA, Paulo. [março. 2014]. Entrevistador: Wilson Pontes Júnior. CIDADE São Paulo, 2014. 1 arquivo .mp3 (40 min.).

3 Ibidem.

4 Ibidem.

Thomas, Hermínia Russo e Isabel Maresca, por exemplo. Por isso, a investigação de uma vertente não institucional, como a do tenor Benito Maresca.

Uma vez desvinculadas do ambiente formal ou institucionalizado, tais vertentes de ensino não se atrelaram, primordialmente, a uma linha de pesquisa, produção de fontes ou estabelecimento de uma sistematização rigorosa sobre os métodos ou tipos de técnicas vocais utilizadas, isto é, não formalizaram suas técnicas vocais em compêndios de ensino e aprendizagem. Observando essas relações entre o material existente e o potencial ainda pouco explorado das contribuições musicais do ensino das técnicas de canto não institucionalizadas, depreende-se que há um déficit historiográfico sobre a temática do canto no País. Boa parte da produção de artistas e ensino do canto dava-se em ambiente não institucional, com aulas particulares fora das universidades.

Nesse sentido, podemos dizer que ainda há uma forte tradição oral no ensino do canto no Brasil, o que nos leva a pensar na importância da história oral em contraponto ao pouco garimpo das múltiplas técnicas vocais existentes no território nacional que ainda não possuem uma literatura crítica que as investigue. Torna-se então imperiosa a investigação de uma vertente não institucional, como a do tenor Benito Maresca.

Esse trabalho, portanto, apoia-se nos seguintes objetivos: dissertar sobre a escola de canto do tenor Benito Maresca, contribuindo para a literatura sobre o canto lírico no Brasil, ampliando o horizonte documental e metodológico sobre o tema.

Diante da perspectiva de que muitas escolas não estão sistematizadas na forma escrita, o presente trabalho elegeu como recurso metodológico a história oral.

A escolha da escola de canto do tenor Benito Maresca deu-se por sua importância tanto artística, enquanto intérprete, como pedagógica, uma vez que formou uma geração de cantores, muitos com carreiras significativas. Desse modo, a presente investigação utilizou-se da história oral enquanto método, ou seja, uma vertente que parte inicialmente das entrevistas, para um posterior processo analítico (MEIHY, 2005, p. 48).

Assim, iniciamos nosso primeiro capítulo estabelecendo o trajeto pessoal que nos levou à escolha do tema. A seguir, o quadro metodológico escolhido para dar substrato à indagação primeira deste trabalho é exposto, visando melhor localizar o leitor.

Desse modo, dentre os três processos metódicos aplicados à história oral, ou seja, relatos integrados à discussão documental/historiográfica, relatos anexados ao debate, e relatos em discussão paralela, adotamos o terceiro, partindo de exemplos bem pontuados para uma posterior comunicação e diálogo com outros saberes.

Utilizamo-nos também de uma pergunta de corte, com referência a um termo que supostamente fosse central na escola de canto de Maresca. A pergunta de corte é uma indagação comum que perpassa todas as entrevistas em momentos diversos, vislumbrando um elemento de coesão entre elas.

Realizamos então cinco entrevistas com colaboradores ligados à Maresca por vínculo familiar, profissional ou pedagógico. Pessoas que conviveram com o tenor em seus últimos dez anos de vida, período em que já havia consolidado sua técnica vocal, bem como seu método.

Dentre nossos entrevistados estão a ex-aluna e doutora em performance Joana Mariz, que escreveu em seu doutorado sobre os termos utilizados em aula por Benito Maresca. Mariz também é da área da pedagogia vocal, auxiliando em questões conceituais sobre técnica vocal.

O pianista preparador Achile Picchi também é um dos entrevistados, posto que além de músico e amigo pessoal de Benito Maresca, trabalhou na Alemanha com o tenor, estando então munido de boas narrativas sobre o mesmo. A professora doutora em performance, Martha Herr, participou por ter cantado junto com Benito, além de dominar a linguagem sobre a pedagogia vocal, oferecendo pontos de vista esclarecedores sobre Maresca e o que ele realizava como cantor.

Richard Bauer foi escola imprescindível deste trabalho, uma vez que, além de ex-aluno, possui uma relação familiar com o tenor. Pelo mesmo motivo, incluímos Isabel Maresca, uma relação de proximidade e que, além de esposa, trabalhava em conjunto com o tenor, bem como muitas vezes o preparou para papéis operísticos.

O professor Titular do Departamento de Música da USP, Marco Antônio da Silva, foi eleito colaborador por ter sido aluno, amigo pessoal e o grande responsável pela introdução de Maresca à Universidade de São Paulo.

Desse modo, posteriormente às entrevistas, realizamos sua transcrição, e sequencialmente sua transcriação, procedimento que visa trabalhar o texto de modo que se torne mais compreensível, sem contudo, tirar-lhe o sentido. Nesse sentido, excessos, repetições, tosses e todo tipo de interferências são editados, mas sem a retirada da mensagem principal.

Dentro dessa lógica, os pontos insurgentes que agregavam temas gerais sobre a escola e que se repetiram nas entrevistas foram chamados de eixos temáticos. Essa denominação foi utilizada em nossa análise, de modo a melhor elencar as peculiaridades da escola de Maresca.

Dentro do processo de análise escolhido, relatos em discussão paralela, estabelecemos os eixos temáticos gerais, que perpassaram as entrevistas, repetindo-se, por exemplo, a qual tipo de escola nacional de canto a escola de Maresca estaria supostamente filiada, dentre outros que aparecerão a seguir enumerados. Ainda sobre a análise, adota-se nesse momento do trabalho a postura de oralista como mediador, seguindo os pressupostos de Meihy, indicando que o sujeito é o entrevistado e não o entrevistador. Contudo, em momentos muito específicos, há uma postura bastante interativa do autor deste trabalho, já que vivenciou e conheceu pessoalmente o tenor Benito Maresca.

1. Para uma melhor compreensão sobre a escola de canto de Maresca, elencamos quatro eixos temáticos que se repetiram durante as entrevistas: a) filiação, qual tipo de escola nacional de canto Maresca teria correspondência ou estaria filiado; b) conjuntura de formação profissional de Maresca, explorando o trajeto pessoal do tenor como dado agregador ao ensino proposto; c) aspectos referentes à técnica vocal, eixo que se presta a descrever tecnicamente a mecânica que possibilitava a Benito cantar; d) caracteres subjetivos da escola de canto de Benito Maresca, momento em que traz as particularidades vivenciadas pelos colaboradores e que os ajudaram como alunos, ou que acreditavam auxiliar na construção de melhores resultados dentro da escola de Benito Maresca.

Justamente pelo último tópico citado parecer demasiado subjetivo, subdividimo-lo em sete temas diferentes, a fim de atender melhor às informações pessoais, interpretações particulares e não inscritas nas literaturas tradicionais de pedagogia vocal

ou tratados de cantoexpressas pelos colaboradores deste trabalho. As subdivisões estabelecidas foram:

1. influência do canto de Maresca;
2. dedicação;
3. experiência artística;
4. linguagem e percepção do corpo;
5. complementaridade com a escola de Isabel Maresca;
6. críticas;
7. personalidade.

Além dos elementos elencados, propusemos uma leitura e um texto criado em coautoria com nossos colaboradores sobre uma escola de canto a qual permitiu que Maresca cantasse por quatro décadas, perfazendo um total de quase sessenta obras musicais de naturezas diversas, como missas, óperas e etc., bem como possibilitou a construção de muitas carreiras dentro do canto lírico.

Por fim, disponibilizamos em anexo um breve ensaio biográfico sobre o tenor Benito Maresca, bem como colocamos à disposição o caderno de exercícios que ele se utilizava para lecionar.

Capítulo 1 Caminhos e vivências.

A realização de um projeto em história oral é uma importante etapa que antecede o desenvolvimento de uma pesquisa nessa área. Nele, fica exposto o tipo de história oral que se quer desenvolver, número de entrevistados, a comunidade de destino que se pretende investigar e outros pormenores previstos em sua realização. No entanto, algo anterior a esse *ethos* acadêmico faz-se orgânico: o sentimento que leva o investigador a querer saber, conhecer, ou enfim, estabelecer uma experiência com seu objeto de estudo. É o caso desse trabalho.

Do desejo inicial à realização desse empreendimento encontra-se em minha experiência musical, mais particularmente com o canto. Presente desde tenra idade, a música - em especial a ópera- povoou minha escuta e interesse artístico. Apesar disso, qualquer tipo de informação sobre ópera ou música lírica no interior de São Paulo do início da década de noventa era um terreno ainda germinal, dificultando minha familiarização com o tema.

A não massificação da internet bem como a escassez de elementos institucionais, demandas atualmente em desenvolvimento, somavam-se à minha pouca idade e falta de recursos para estudos particulares.

Mesmo perante um suposto quadro inóspito com relação à música lírica, tive contato com trechos de canções napolitanas em uma fita que pertencia ao pai de uma colega de família. Posteriormente uma tia adquiriu o álbum dos Três Tenores e a partir daí eu passaria muitas tardes em sua casa até decorar a maioria das músicas do disco. Desse momento em diante o interesse pelo canto tornou-se imperativo em meu cotidiano, bem como pelas leituras sobre o tema.

Obviamente o cenário musical ribeirão pretano nem sempre fora esse. O município, que atualmente conta com uma institucionalização musical em expansão, foi um significante centro de recepção de companhias líricas itinerantes no início do século XX. Sobretudo pelo capital advindo da lavora cafeeira, Ribeirão Preto projetou-se como principal ponto produtivo da rubiácea recebendo projeção internacional e ambicionando

um lugar de destaque social frente outras comunidades de caráter cosmopolita (PONTES, 2005, p.30).

A urbe então se inscreveu no roteiro de muitas companhias de ópera da Europa, sendo também responsável pela interiorização desses grupos no Estado de São Paulo, uma vez que os mesmos já visitavam a capital paulista, carioca e a cidade de Santos.

Menos por uma inclinação do gosto e mais pela intencionalidade de se fazer moderna e parelha aos grandes centros e suas elites pujantes, Ribeirão do início do século XX foi palco para diversas companhias operísticas.

> [...] ao contrário do período de independência, em que as elites buscavam uma identificação com os grupos nativos, particularmente índios e mamelucos – era esse o tema do indianismo – e manifestavam "um desejo de ser brasileiros", no período estudado, essa relação se torna de oposição, o que é manifestado podemos dizer que é um desejo de ser estrangeiros (PONTES, 2005, p.14, apud, SEVCENKO, 1985, p.36).

> [...] Ribeirão Preto do início do século XX tornou-se terreno fecundo para a ópera, afinal ostentava toda opulência de sua elite cafeeira, interessada na criação e fomento de espaços de sociabilidade culturais e adesão aos hábitos de um pretenso círculo às ideias que marcam a modernidade, racionalidade, velocidade, cientificismo, técnica, entre tantos outros preceitos que serão encontrados em linhas posteriores. Nada mais oportuno, para essas camadas altas, que se se esmerar aos costumes europeus, dentre eles, o gosto musical; com a ópera as elites da cidade tentaram não só a legitimidade de que o progresso fecundava as artes, mas também uma identidade douta, esmerada aos sabores do velho continente (PONTES, 2005, p.30).

Diversas montagens foram realizadas na cidade entre os anos de 1910 a 1920, sobretudo as de verve Romântica e Verista. Obviamente trata-se de um repertório com grande saída e de caráter mais acessível ao público operático do período citado, como por exemplo:

> [...] *La Gioconda – Guarani – Aída – Fausto – Ballo in Máschera – Tosca – Rigoleto – trovatotre – Mefistofele – Boheme – Traviata – Pagliacci – Hugonotti – Lucia de Lammermoor – Ernani – Norma – Fedora – Favorita – Carmen – forza del destino – Barbere di Seviglia – Jone – Ruy Blas – Lucrezia Borgia – Fra diavolo – africana – Poliuto – Otello – Andrea Chenier – Salvador Rosa – Manon (de Mousset) – Iris – Manon Lescaut – Cavalleria Rusticana – Papa martin (* PONTES, 2005, p.37).

Posteriormente ao ano de 1920, houve um enorme retrocesso e rareamento na aparição das companhias de ópera no município, cabendo aqui destacar pelo menos um motivo dentre outros possíveis: o enfraquecimento dos capitais privados subsidiários dessas aparições artísticas, principalmente após a crise internacional de 1929.

Em perspectiva contrária, o início da década de noventa, a que me reportei inicialmente, não possuía o mesmo cosmopolitismo do início do século. Meus estudos pessoais sobre ópera, seus intérpretes e técnica vocal, perpassavam, em grande medida, audições não direcionadas e amadoras.

Assim, comecei a indagar como era possível que determinados *performers* cantassem trechos aparentemente tão difíceis com tamanho volume e tranquilidade vocal. Em busca desse tipo de esclarecimento, comecei a cantar em corais, casamentos e a frequentar aulas de técnica vocal. Tais práticas direcionavam-me a um saber novo até então: a linguagem do ensino do canto.

Embora na adolescência ainda possuísse pouquíssimas leituras sobre o tema da técnica vocal, já havia constituído uma intuitiva estética pessoal, que me fazia gostar mais de alguns cantores que de outros. Comecei a perceber que em muitos momentos o som por mim produzido não era da mesma natureza técnica daquilo que eu buscava, embora desconhecesse bases fono-fisiológicas desse tipo de emissão. Grande parte do que se falava ou do que eu ouvia naquele período resumia-seaos termos voz na frente e voz atrás.

Escutando inicialmente óperas italianas, fui aprendendo o idioma e, à medida que isso acontecia, tinha eu a impressão de compreendê-lo melhor na execução de determinados cantores. Entre muitas aulas e master classes, uma terminologia surgiu em meu vocabulário musical: escola italiana de canto.

Era grande a quantidade de professores que diziam adotar a chamada tradição de canto italiana, e me intrigavam as inúmeras diferenças entre a concepção de cada um desses ensinantes sobre o tema. Embora existissem diferenças enormes entre muitos desses professores, como respiração e emissão, por exemplo, a grande maioria dizia filiar-se ao ensino proferido pela tradição italiana de canto.

Em meio a questionamentos e respostas das mais diversas possíveis, percebi que boa parcela das explicações sobre o canto calcava-se em percepções sensoriais, quer fosse por imitações, sensações físicas, formulações imagéticas sobre a emissão da voz, quer fosse propriamente referências baseadas em estudos de fonoaudiologia, imagens de anatomia ou acústica, por exemplo. Em sua maioria, saberes baseados na tradição oral, jargões e experiências passadas de professor para aluno. Enfim: uma série de concepções para uma mesma terminologia.

Hoje creio muito compreensível tantas narrativas diferentes sobre o canto italiano, uma vez que essa tradição surgiu há mais de quatrocentos anos, perpassando

diversas localidades, tratados e formas de ensinar, tanto na Itália quanto em outros países de todo o mundo.

Como exemplo, lembramos que a prática metódica de escrita, estruturação das formas de ensino e aprendizagem a respeito dos usos da voz, foram somente organizadas a partir da modernidade[5].

Essa influência externa e miscelânea cultural fomentou uma pluralidade de interpretações sobre um o mesmo termo, escola italiana. Instigado a aprender, iniciei então, em minha adolescência, um percurso em busca desse saber, ou pelo menos, de um conhecimento que permitisse minha compreensão sobre o quesupostamente estudavam os cantores que eu admirava.

Durante quinze anos tentei ler tudo o que estava ao meu alcance a respeito do canto lírico e experimentei muitos professores em um longo e complexo trajeto, antes de encontrar Benito Maresca. Percorri inicialmente o interior de São Paulo, depois busquei professores de outros estados até finalmente chegar à cidade de São Paulo. Semanalmente realizava o chamado "bate e volta", que além de exaustivo, consumia todo meu salário de professor de humanidades. Entretanto, segui minha pesquisa pessoal conhecendo vários professores e opiniões.

Com base na minha experiência, creio importante ressaltar que uma parcela dos professores de canto que conheci em São Paulo e de outras regiões, destacavam-se como matrizes técnicas. Eram verdadeiros líderes e referências de escola, que viam seus saberes musicais serem repassados por intermédio de seus alunos.

Tanto do ponto de vista artístico quanto pedagógico, muitos de seus pupilos diziam- se detentores das técnicas de seus respectivos professores. Esses professores, que construíram importantes escolas de canto no Brasil e tiveram seus saberes repassados por intermédio de alunos, também professores de canto, atualmente, chamo de professores matrizes, ou, cabeça de técnica.

Por suas aparentes capacidades de elaborarem uma sólida plataforma discursiva a ser seguida, em termos de técnica vocal, alguns nomes de professores destacaram-se para mim. Herminia Russo, Helly Anne Caran, Leila Farah, Neyde Thomas, Benito Maresca, Isabel Maresca, dentre outros formadores artísticos chamaramminha atenção por, acima de tudo, trazerem consigo um conhecimento e método de ensino muito

[5] Formulação prescrita a partir do século XVIII, em que os filósofos iluministas constituíram a noção de modernidade em caracteres específicos, como as ciências objetivas, fundamentos universalistas do Direito e moral; bem como uma configuração racional das relações de vida (HABERMAS, p.110, 1990).

particular e profícuo. Esses ensinantes formavam não só artistas, mas, novos professores que disseminavam suas metodologias verbalmente.

Pude observar também que além da força do termo escola italiana de canto e da influência de professores “cabeça de técnica” no discurso de outros ensinantes, um terceiro elemento estava colocado no ensino do canto lírico: a não institucionalidade. grande parcela das relações de aprendizado funda-se majoritariamente entre professores, enquanto instituição do saber, e seu corpo de alunos. Uma ação minimamente institucional moldava as relações de canto lírico nas localidades do país que tive contato, visto que a grande massa de cantores com carreiras significativas não saia do ambiente universitário, mas, em sua maioria, de grandes professores, que muitas vezes havia sido um grande artista no passado ou que pertencia a uma linhagem técnica significativa.

Portanto, enquanto transeunte e aprendiz das linguagens que envolviam o canto lírico percebi que o aprendizado passava por uma espécie de imersão no suposto saber do professor, para então e somente então, estabelecer conexões com a literatura do canto, dado que tais condutores não elaboraram qualquer esquemática ou estruturação escrita sobre a teoria que ensinavam.

A ideia de uma literatura prévia sobre algumas fortes referências do ensino de canto no Brasil poderia, acreditava eu, preparar melhor as escolhas dos estudantes de canto, bem como economizar tempo, uma vez que a carreira de um cantor, tal qual a de um atleta, possui limites cronológicos restritos. Quanto antes o cantor melhor se preparar, mais tempo até a meia idade terá para construir uma carreira. Essa concepção gerou um sentimento que culminou, em grande parte, no desenvolvimento desse trabalho: estabelecer um olhar sobre um importante artista que por anos percorreu diferentes professores e uma linha técnica capaz de ajudá-lo na execução do canto, fundando então uma significativa escola de canto no cenário nacional. O artista em questão é o tenor Benito Maresca e o objeto de nosso trabalho, sua escola de canto, enquanto linha técnica, artística e estética.

Meu contato com o referido tenor deu-se somente no ano de 2012. Conhecia-o de nome, todavia a primeira aula em seu estúdio, repleto de alunos, fortaleceria ainda mais o desejo de versar sobre sua escola. Logo nos primeiros exercícios musicais consegui emitir três notas acima do que estava acostumado a cantar,três novas notas. A explicação fora muito simples.

Benito Maresca pedia para que eu ficasse em posição ereta, em seguida, que pensasse em encher de ar a parte do corpo onde se localizavam as costelas flutuantes. Em seguida, já exercendo tonicidade na região pélvica - o que Maresca chamava de apoio - que então abrisse a boca e entoasse a nota pedida. Uma preparação corporal grande e anterior à emissão fora, a meu ver, a maior preocupação do professor com relação a mim. Teria nome aquilo que o novo professor me propusera?

Indaguei Maresca então sobre a origem do que me passara. Sem pestanejar, disse que tudo que aprendera devia a seu professor, Marcel Klass, mas que o ensino que recebera e reproduzia vinha dos italianos. Perguntei quem seriam esses italianos e Maresca pronunciou o nome Manuel Garcia. Eu já conhecia tal nome, no entanto não suficiente para traçar qualquer paralelo.

Tornou-se imperioso lembrar que parte desse trabalho pautou-se em fontes encontradas na biblioteca musical de Maresca, bem como em suas leituras sobre Manuel Garcia. Embora não seja o foco desse trabalho, é substância primordial questionar algumas relações entre o conhecimento que Benito possuía e o que ensinava sobre técnica vocal.

Não tive tempo de entender ao certo suas proposições sobre o canto. Recebi doze aulas antes de seu falecimento, todavia minha busca de quinze anos por explicações sobre o canto Lírico sinalizou-me não só uma escola de resultados significativos, mas com o falecimento de Maresca, que seu legado técnico seguiria um curso já aqui descrito: o da transmissão oral.

Embora Maresca se utilizasse de um livro de exercícios vocais, elaborado junto a seu professor, nada ali fazia referência explícita quanto à forma de se respirar, apoiar ou emitir o som. Escalas de terça, quinta, nona, enfim, séries de exercícios musicais compunham a pequena apostila, todavia informações mecânicas de como executar tais exercícios, não. Só um sujeito que dominasse tal saber poderia dar execução às séries de exercícios seguindo suas finalidades.

Com o falecimento de Benito Maresca foi possível refletir a respeito da parca e pouco divulgada literatura sobre o ensino de canto produzido no Brasil, bem como da não inscrição de importantes métodos de se ensinar e pensar a técnica vocal em uma literatura direcionada ao assunto.

Dentro desse quadro germinal, estabelecemos o estudo sobre aescola de Benito Maresca do ponto de vista da história oral. Sem fontes categóricas e cerceada de

memórias e narrativas, acreditamos ser esse método de pesquisa importante substrato para o desenvolvimento do assunto.

1.1. História oral enquanto método

O artifício metodológico escolhido para a realização de nosso trabalho então é a história oral. Classificar a história oral é ainda difícil, exatamente por seu caráter interdisciplinar e aproximação com outras categorias tais como a biografia, tradição oral, memória, linguagem, métodos qualitativos, dentre outros. A historiadora Verena Alberti rapidamente define história oral como um método de pesquisa histórica, antropológica, sociológica, etc (ALBERTI, 2010, p. 18), enquanto Meihy estabelece o seguinte parâmetro sobre a história oral:

> [...] Recurso moderno usado para a elaboração de documentos, arquivamento e estudos e recursos referentes à experiência social de pessoas e de grupos. Ela é sempre uma história do tempo presente e também conhecida como história viva" (MEIHY, 2005, p. 17).

Para o historiador, o recurso em questão é constituído por três principais elementos:

1. Entrevistador
2. Entrevistado
3. Aparelhagem

Meihy pontua ainda que a história oral é realizada quando não há documentos, quando existem versões diferentes da história oficial e quando se elabora outra história. Seguindo essa lógica, a história oral pode ser utilizada a partir de diversas abordagens, nos interessando aqui uma em especial: a utilização da história oral enquanto método.

O conceito acima citado parte do princípio de que as entrevistas são o ponto central da metodologia. Enquanto método, então, a história oral tem suas análises construídas mormente a partir das entrevistas, diferenciando-se do conceito de história oral enquanto técnica. Nesse segundo caso, as entrevistas são agregadas a outra metodologia.

Estabelecido então qual uso faremos da história oral necessita-se estabelecer o tipo de história oral que será adotado. Escolhemos a história oral do tipo temática.

Essa modalidade procedimental parte do pressuposto que o entrevistador tem uma questão específica, algo singular que queira descobrir. No caso de nossa investigação, focamo-nos no método, tanto técnico quanto pedagógico do tenor Benito Maresca. Outrossim, algumas questões antecedem a exposição dos colaboradores colocando-os em alguma medida em contato com a questão primordial que interessa ao entrevistador.

Nesse sentido, por mais amplitude que possamos dar aos depoentes, é importante defrontá-los especificamente com o método de técnica vocal utilizado por Maresca, seja como tenor ou professor. Essa questão específica, que nos ajudará a entender a suposta identidade técnica na escola de Benito Maresca, já que se repete em todos relatos colhidos, chamamos de pergunta de corte.

Uma pergunta de corte é essa indagação comum que perpassa todas as entrevistas em diferentes momentos, a fim de então colher um possível elemento comum entre as mesmas. No entanto, para que se tenha algum resultado é importante categorizar, estabelecer um sentido na escolha ou delineamento do grupo de pessoas a ser entrevistado. No caso dessa investigação a pergunta de corte pautou-se em saber o termo fundamental presente no ensino de Benito Maresca.

A questão que perpassa todas as entrevistas em diferentes momentos a fim de então colher um possível elemento comum é o que chamamos aqui de pergunta de corte. No entanto, para que se tenha algum resultado, é importante categorizar ou estabelecer um sentido na escolha ou delineamento do grupo de pessoas a ser entrevistado.

Dentre os colaboradores eleitos para a realização de nosso trabalho, um importante critéro de escoha foi o contato com Maresca, seja como aluno de canto, familiar ou parceiro de trabalho. Esse contingente de pessoas denominamos metodologicamente de colônia.

> [...] A colônia é sempre o grupo amplo, da qual a rede é a espécie ou parte menor cabível nos limites de um projeto plausível de ser executado (MEIHY, 2005 p. 166).
>
> [...] O conceito de colônia se liga exclusivamente ao fundamento de identidade cultural do grupo; é formado pelos elementos amplos que marcam a identidade geral dos segmentos dispostos à análise. Os pontos básicos de classe social, gênero e etnia configuram o conceito de colônia (MEIHY, 2005, p. 166).

Posteriormente estabelecemos uma seletividade ainda maior: pessoas que tiveram um contato mais próximo a Maresca e obviamente mais vivências e

informações sobre o mesmo. A essa segunda seleção de pessoas advindas de nossa colônia denominamos rede. Assim as pessoas que tiveram contato com Benito Maresca compõem diversas “redes” da “comunidade de destino” encontrada nessa colônia (MEIHY, 2005; HOLANDA & MEIHY, 2007),sendo aqui a comunidade de destino as pessoas que tiveram um contato de certo modo profissional, artístico e pessoal com Benito Maresca e seu trabalho técnico.

Toda conceituação apresentada até aqui se faz necessária exatamente por ser a história oral moderna um saber ainda recente e, naturalemente, ainda em debate;todavia,há mais de três mil anos a utilização de relatos é conhecida. Desde a China até a Grécia antiga, mais especificamente com os historiadores Heródoto, (485? – 420 a.C.) e Tucídetes (460ª.C. – 400 a.C.), as narrativas tiveram espaço nas especulações sobre a história.

Com o passar do tempo a escuta metódica foi transformando-se até o nascimento da moderna história oral, que possui seu marco no ano de 1948, quando o historiador Alan Nevins começou a gravar depoimentos de soldados que atuaram na Segunda Guerra Mundial, criando então um banco de dados (MEIHY, 2005, p. 92). Posteriormente à década de quarenta até o final do século XX, a história oral espalhou-se, originando associações que envolviam a temática e sua consequente difusão por todo o mundo (ALBERTI, 2010, p.20).

Com a expansão da história oral, o pressuposto de que o autor constrói seu texto em coautoria com o leitor, possuindo então o texto interlocutores (BAKTIN, 2006), ganha aqui uma reconsideração; um texto tecido em colaboração entre oralista e colaborador, importando não a veracidade absoluta do relato, mas como é sentida, relatada, absorvida por certos entes. Como esses se contam.

Uma vez escolhida a forma de como trabalhar a história oral dentro de nossa pesquisa, partimos para a forma de utilização dos relatos dentro do trabalho de pesquisa. Aqui expomos três possíveis formas de uso, como prescrito por Meihy (MEIHY, 2005, p.51).

1. Relatos integrados à discussão documental/ historiográfica.
2. Relatos anexados ao debate.
3. Relatos em discussão paralela.

Levando-se em conta as três perspectivas acima citadas, utilizaremo-nos da terceira: relatos em discussão paralela, fazendo dialogar os relatos a respeito da técnica vocal e percepções dos colaboradores sobre Maresca com tratados de canto e alguns pareceres da pedagogia vocal. O intuito é compor um perfil mais extensivo sobre sua escola.

Dessa forma, a utilização da história oral nesse trabalho visa colaborar não apenas com a parca literatura sobre como diversas escolas de canto foram lidas e aplicadas no Brasil, mas também expor o trabalho de uma importante figura do cenário artístico brasileiro: Benito Maresca.

1.2 Um pouco de nossos entrevistados

Como já estabelecido anteriormente, nos utilizamos da história oral enquanto método. Para tanto as entrevistas são de suma importância, pois pautarão todos os desdobramentos de nossa investigação sobre a escola de canto de Benito Maresca.

Seguindo esse propósito, mesmo que páreos ao tipo de história oral temática,empenhamo-nos para que nossas entrevistas não fossem engessadas apenas em questões prévias, mas que sublinhassem e colocassem a subjetividade e vivência de cada um dos entrevistados à tona. Tal cuidado deu-se por acreditarmos que a dimensão do subjetivo e experenciado não teriam espaço apenas em perguntas e respostas pré-concebidas, mas sim na experiência individual, no contato humano e singular que cada um dos colaboradores estabeleceu com a figura de Maresca.

Assim sendo, dados não inscritos em pressupostos tratadísticos sobre o canto ou máximas da pedagogia vocal podem surgir nos relatos e nos ajudar a compor elementos criativos sobre a escola de Maresca tais como: carisma, dedicação, seu léxico pedagógico, dentre outros critérios imateriais. Como bem colocado por Holanda, a história oral perpassa a construção de um suposto documento, indo desde a elaboração de um projeto até “a construção de uma interpretação própria, o texto como uma prática significante, não como um produto. Falamos então de um intertexto feito a partir de uma entrevista e transcriado de forma colaborativa. (HOLANDA, 2006, p.32).

Esclarecemos ainda que adotamos o processo de transcriação, ou seja, uma das etapas de confecção do texto, posterior à transcrição. Na transcrição o texto é confeccionado integralmente, já no processo de transcriação há interferências textuais, pequenos retoques, de modo que os relatos fiquem mais compreensíveis ao leitor, entretanto sem que percam seu sentido.

Apresentado nosso percurso metódico, caminhamos para a apresentação dos entrevistados presentes nesse trabalho. A primeira figura procurada, cremos não poder ser outra se não Isabel Maresca, por questões muito pontuais.

Isabel Maresca

Nascida no dia doze de agosto de mil novecentos e quarenta e um, a pianista e professora de canto iniciou seus estudos de piano aos 4 anos, estudando posteriormente com a professora de piano Odette Guedes. Dona Isabel, como é conhecida por muitos no meio musical, inscreve-se em muitas posições dentro da vida de Benito Maresca. Esposa, pianista colaboradora do tenor e de muitos de seus alunos, Isabel por anos

acompanhou Benito Maresca no sentido não apenas musical, mas familiar. Com Benito, ela teve um filho e foi casada por muitos anos.

Ainda na juventude, quando namorou Benito, Isabel já o acompanhava em busca de bons professores de canto até encontrarem aquele que o ensinaria definitivamente sua técnica vocal: Marcel Klass. Vale lembar que Klass foi cantor de câmara na Alemanha, pianista e aluno de canto do renomado tenor Alessandro Bonci[6].

Isabel acompanhava as aulas de canto de Maresca e posteriormente, com a morte de Klass, passou a ser a pianista que preparava os papéis operísticos junto ao tenor.

Se, por um lado o contato familiar com o cantor mune Isabel de possíveis referências sobre o temperamento, afinidades, convicções, dentre outros valores subjetivos de Benito Maresca com relação ao canto, por outro, a parceria profissional lhe possibilitaria acompanhar de perto as referências vocais, artistas prediletos, bem como a técnica vocal utilizada por Benito Maresca.

Por compor esse núcleo de inter- relações, familiar e profissional, escolhemos ser Isabel indubitavelmente a primeira entrevistada de nossa investigação.

Richard Bauer

Tenor paulistano e de carreira internacional, Bauer foi também nosso entrevistado por estar próximo ao mesmo núcleo de inter-relações de Isabel Maresca. Bauer inscreve-se entre o grupo de alunos mais antigos e promissores de Maresca, bem como foi o mais íntimo emocionalmente, possuindo com o velho tenor uma relação quase filial.

Richard Bauer estudou por mais de 10 anos com Benito e posteriormente realizou parcela de sua preparação musical com Isabel Maresca. Dessa forma, conheceu não só a escola de canto de seu professor, como pode experimentar as opiniões tanto musicais, quanto técnicas de Isabel. Tal vivência coloca Bauer a par de duas concepçõessobre o canto, ajudando-nos não apenas com informações e narrativas sobre Benito, mas também sobe o léxico utilizado por Isabel Maresca, uma de nossas colaboradoras.

---

[6]6Tenor nasciso perto de Rimini, no ano de 1870. Estreou em 1896, como cantor de ópera. O tenor rivalizava com Enrico Caruso. Cantou em todo mundo e realizou mais 14 papéis no Metropolitan Opera House, nos EUA (ALLAS, 2001)

É importante ainda dizer que Bauer teve aula com nomes como Magda Olivero, bem como com o tenor Franco Corelli, trazendo consigo interessantes colocações sobre técnica vocal. Nos últimos anos tem lecionado canto, estabelecendo os pressupostos de Maresca nas aulas que ministra.

Martha Herr

Martha Herr é graduada e mestre em Master Fine Arts pela State University of New York at Buffalo e doutora em Música pela Michigan State University com o título de "Doctor of Musical Arts in Voice Performance.", e é Professora Livre Docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Sua escolha deve-se pelo lado artístico e acadêmico. Enquanto cantora, dentre muitas apresentações, o soprano realizou uma ao lado de Maresca a Montagem da opereta "O morcego", de Johan Strauss.

Constituída de três atos, a peça tem o libreto assinado por Haffner e Genée, baseados no Vaudeville Le Réveillon, de Meilhac e Halévy e teve sua estreia no Theater na Der Wien, Viena, no dia 5 de abril de 1874. (KOBBÉ, 1997). Com uma abertura dominada pela valsa, bem como por um manancial de melodias marcantes, a opereta ganhou os palcos de todo o mundo.

Além de intérprete como dito, Herr destaca-se academicamente também por seu pioneirismo nos estudos de pedagogia vocal no Brasil, e leciona canto, o que para nossa percepção daria-lhe condições de dissertar mais formalmente sobre possíveis elementos presentes no canto e técnica vocal apresentada por Benito Maresca.

Marco Antônio da Silva.

Professor titular da cadeira de canto coral da Universidade de São Paulo, o professor Marco fez-se presente nessa pesquisa por peculiaridades e trajetória pessoal não menos interessantes ao nosso trabalho. Do ponto de vista profissional, foi um dos responsáveis pela contratação de Maresca enquanto professor de canto na USP, bem como foi um dos primeiros alunos de canto do tenor, quando o mesmo retornou ao Brasil na década de oitenta.

As características acima citadas fizeram com que o professor Marco não só conhecesse bem a escola de canto de Maresca, mas também a integrasse em sua rotina de trabalho, estendendo o método aos corais que regia. Cremos que o conjunto de informações descritas bastariam para integrar o professor Marco ao nosso trabalho,

todavia duas informações arrebatariam quaisquer dúvidas a respeito de sua escolha enquanto colaborador dessa pesquisa: além de amigo pessoal do tenor, Marco também teve aulas com Isabel Maresca.

Sendo primeiramente aluno de canto do tenor e posteriormente da pianista Isabel Maresca, Marco Antônio poderia nos dissertar sobre as duas escolas de canto, estabelecer possíveis comparações, como o fez, guiando-se por uma narrativa muito tranquila de quem frequentou a casa do casal não apenas como aluno, mas como amigo.

Joana Mariz

Doutora em canto pela universidade Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Mariz foi a penúltima entrevistada de nossa pesquisa. Dois elementos pilastrais compuseram a escolha de Mariz para ser colaboradora nessa dissertação. O primeiro quesito coloca Mariz em um ponto de percepção enquanto aluna, todavia não uma aluna comum.

Além de conhecer o léxico sobre o canto, fruto de seus estudos em pedagogia vocal, fonoaudiologia, dentre outros, a entrevistada foi aluna do tenor Maresca, de sua esposa Isabel, bem como de Martha Herr.

Essa interessante tríade possibilitaria, segundo nossas expectativas, entrar em contato não somente com a percepção de Mariz sobre o que era proposto por Maresca em termos técnicos, mas sobretudo, mas também obter um olhar que pudesse conectar as falas de Isabel, Benito Maresca e Herr, ambicionando possíveis elos de ligação ou o distanciamento entre os mesmos.

O segundo ponto forte que culminou na busca por uma entrevista com Mariz foi sua tese de Doutorado, em que a pesquisadora, entrevista Benito Maresca, dentre outros professores de canto. Nesse trabalho Mariz seleciona alguns gêneros musicais em que escuta dois respectivos professores de cada estilo, intuindo colher algumas de suas terminologias presentes na ação pedagógica. Tal tese nos auxilia entrar em contato com o relato de Maresca, bem como com colocações da autora sobre o mesmo.

Achilli Picchi

Professor Assistente Doutor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Picchi é o último entrevistado desse trabalho. Com vasta experiência em diversas áreas musicais, entre elas composição, história da música, teoria e análise musical, regência, musicologia, dentre outras, o pianista insere-se como colaborador

desta dissertação talvez pelo motivo mais espontâneo e inesperado dentre todos os que conosco colaboraram com seus relatos sobre Benito Maresca.

No final do ano de dois mil e quatorze, na Universidade de São Paulo, unidade de Ribeirão Preto, ocorreu um encontro de musicologia, onde apresentei a presente pesquisa. Entre os presentes encontrava-se o professor Achilli. Depois da apresentação de meu trabalho, Achilli viu-se emocionado com a exibição de um vídeo que mostrava o tenor cantando, voluntariando-se, assim, para participar como colaborador, uma vez que conheceu o trabalho de Maresca na Alemanha, assegurando-nos boas narrativas.

Capítulo 2: Entrevistas
Martha Herr

W: Professora, como se deu seu primeiro contato com a música?

M: Eu cantei em coro minha vida inteira, na escola, na Igreja, enfim, mas estudar canto só com dezessete anos. Eu entrei na faculdade pra fazer letras.

W: A senhora começa com dezessete anos?

M: Com orientação, sim. Eu cantava desde pequena.

W: O que chamou sua atenção para ter contato com a música?

M: O professor do coro do colégio achava que seria interessante eu estudar canto.

W: De qual cidade a senhora é?

M: Perto de Chicago

W: E lá tem essa percepção do professor falar que o aluno é bom e já direcioná-lo para a música ou é exclusivamente no colégio da senhora?

M: Eu já tava no coro e como solista no coro, sem ter estudo, né? Tinha o grupo de 5 mulheres e eu tava nesse grupo, por achava que seria interessante eu estudar canto.

W: E aí a senhora vai estudar com dezessete anos. A senhora vai buscar técnica com dezessete anos também?

M: Éh.

W: Qual era o nome do professor da senhora, a senhora lembra?

M: Sylvia Whitecotton

W: E a senhora estudou com esse professor quanto tempo?

M: Um ano e fui pra faculdade

W: A senhora só fez a graduação lá? Como foi esse processo?

M: Bom, eu entrei na graduação pra fazer francês, mas eu cantava no coro da faculdade e o regente do coro era o professor de canto e queria que eu estudasse canto. A

faculdade tinha um festival de Bach, todo ano, e era um dos maiores dos Estados Unidos na Época e eu tava cantando no coro do festival e mais uma vez ele insistia que estudasse canto e depois de uns dois anos, comecei a estudar canto. Eu estava estudando canto, mas eu saí da faculdade porque era faculdade paga, muito cara e eu não sabia o que eu queria fazer, letras ou música.

A música era uma coisa constante na minha vida, assim, não sei, paixão arrebatadora não sei, e tanto que eu não sabia se era isso que eu queria fazer, como profissão né? Então saí da faculdade e fiquei dois anos trabalhando como secretária e estudando canto, até resolver que era isso mesmo que eu queria fazer.

Que idade, com qual idade a senhora mais ou menos a senhora falou: quero ser cantora.

M: Vinte e dois, então, comecei tarde e até hoje estou atrasada. Pois é mais assim, atrasada em termos de, por exemplo, se eu soubesse quando criança que eu queria estudar música, eu teria estudado piano, eu estudei piano um pouquinho, mas não o suficiente pra ser pianista, então nisso eu estou atrasada, agora que me aposentei que vou estudar piano (risos).

W: Quando que a senhora veio para o Brasil? Como que surge essa ideia?

M: Então, primeiro vou falar o seguinte, eu estava numa faculdade, a faculdade dos Estados Unidos, a Universidade de Buffalo que era um centro internacional de música contemporânea, nos anos 70 e eu fui direcionada nessa direção da música contemporânea; e já tinha carreira na Europa, já tava cantando, já tinha cantado, gravado com a rádio na Alemanha, na França, cantado, eu fiz a estreia de uma Ópera na Ópera de Roma

W: Com quantos anos?

M: Com 26 anos, então, aí no ano seguinte, em setenta e oito eu vim pra cá. Faz 36 anos.

W: Eu não tinha nem nascido.

M: Pois é, eu falo português mais tempo que você (risos).

W: Provavelmente a gramática é melhor (risos).

M: Eu acho que não, (risos). Então, eu vim aqui por causa do meu ex – marido, John Boudler que é professor de percussão aqui da UNESP, então, a gente veio aqui por que ele fez audição nos Estados Unidos e ficou como timpanista da OSESP e professor aqui da UNESP.

W: Então a senhora não veio inicialmente para lecionar?

M: Não. Eu vim, pra acompanhar ele e a gente ficou assim: vamos ficar dois anos, uma aventura, né? E aí, vamos ficar mais dois, mais dois, nasce filho, então, aí fica né?

W: Quando a senhora veio para cá a senhora tinha mestrado, doutorado já?

M: Eu tinha começado meu mestrado já mas não estava terminado, eu tirei uma licença lá, pra os dois anos que fiquei pensando que estaria aqui, não é? E depois eu voltei em setenta e oito, voltei em oitenta e quatro, oitenta e três, pra terminar o mestrado e depois em noventa e quatro eu fiz um doutorado também nos Estados Unidos. Por que aqui não era possível tirar doutorado em Performance, na época né?

W: Eu ia perguntar isso depois mas já que foi pra esse lado, ah, o que a senhora acha, porque é tão tardio essa questão de performance nos programas de Pós Graduação, ao ver da senhora, porque só agora começa

M: No Brasil

W: Sim, no Brasil.

M: Bom, mas não há muito tempo nos Estados Unidos. Na Europa ou você faz conservatório, ou você faz universidade, Musikwissenschaft, na Alemanha né? Musicologia e continua sendo assim, na Europa, só agora que estão começando, eu acho que Inglaterra, seguindo o modelo dos Estados Unidos, que Inglaterra agora permita um doutorado em performance, mas a maioria dos lugares, não.

W: É novo então a performance, de um modo geral?

M: Então, como ciência. O problema é isso, que tem muita gente que acha que performance não tem nada de ciência e se você está numa universidade você tem que ter ciência. Tem que fazer pesquisa, como se a gente não fizesse pesquisa todos os dias, certo? E aqui no Brasil, uma grande parte das pessoas acha, por exemplo, que um recital de canto, um recital de piano, um concerto de orquestra, é entretenimento certo? Então,

entretenimento não tem ciência. Ta demorando, por exemplo, pra universidade, acho que agora, talvez, mas para universidade aceitar o CD como uma publicação, isso não é publicação.

W: E vale menos né?

M: Sim, é outra coisa. É tão trabalhoso quanto, mas a pesquisa, em grande parte é no instrumento, então, o problema da ciência é que tem que ter por escrito o resultado, então o CD não é considerado por escrito, mas essa ideia ta mudando, já mudou, acredito que já mudou nos Estados Unidos e tá quase pra ser aceita aqui.

M: CAPES dá crédito pra isso, a universidade não, certo? E a gente argumenta com a universidade como você não pode dar crédito para aquilo que CAPES reconhece? Se CAPES reconhece, então você também tem que reconhecer. Mas ta difícil e realmente essa coisa de entretenimento entra no meio de tudo isso.

M: O compositor Jorge Antunes, anos atrás, numa entrevista, falou assim:

> [...] Nós temos simplesmente que aceitar o fato, que, nós artistas, dentro da universidade, temos duas carreiras e nós temos que satisfazer os requisitos das duas, um da carreira acadêmica, publicando, etc, e o outro, a carreira artística, tendo um bom nível artístico e apresentando trabalhos de alto nível.

W: Quando a senhora chegou aqui então, a senhora terminou o doutorado e se vinculou à UNESP?

M: Não, eu já tava na UNESP, eu recebi licença da UNESP pra fazer doutorado. Eu entrei na USP em oitenta e um, como professora de técnica vocal, porque curso de canto só teria muitos anos depois, nos anos dois mil, por aí, dois mil e alguma coisa. Então, eu dei algumas aulas de canto pra algumas pessoas, mas enfim, era principalmente técnica vocal e trabalho com coro. Oitenta e sete e tive a ideia, oitenta e sete, oitenta e seis, eu fiz uma proposta para o professor Toni, de criar um curso de canto, e ele não queria porque canto dá muito trabalho, segundo ele e, segundo UNESP, tem o curso de música e tem o curso de canto, são separados, ele falou isso vai dar muito trabalho, muita papelada eu falei: deixe comigo professor que eu faço toda papelada necessária.

Consegui inclusive convênio com Letras, com concordou e nunca foi aprovado, foi engavetado, aí quando a UNESP propôs em oitenta e seis

W: Na USP?

M: Na USP, em oitenta e sete quando a UNESP propôs que eu criasse um curso de canto, eu falei: vou e aqui está toda a papelada!

M: Só que aqui, infelizmente não tem a coisa do convênio né? Porque os campi da UNESP são espalhados pelo Estado todo, né? Então, aí começou o curso de canto aqui, em noventa e quatro que eu fui pra fazer o doutorado, noventa e quatro a noventa e seis.

W: A senhora fez em noventa e quatro e noventa e seis, não entendi

M: Fiz o doutorado

W: Lá?

M: A-hã, eu trabalhei pra caramba pra conseguir terminar em dois anos, por que um doutorado é quatro, normalmente né? Mas pra você ver essa coisa de performance, na academia, o doutorado, todo mundo ou de performance ou de musicologia, tem de fazer um número X de disciplinas que é muito maior do que aqui, assim, eu acho que são doze disciplinas.

M: Todo mundo tem que fazer as disciplinas, todo mundo tem que fazer a prova de conhecimento geral de música, que é muito mais difícil que a tese, porque é tudo, seiscentos anos de história de música, seiscentos anos de teoria de música, eles podem perguntar o que quiserem e você tem que responder, todo mundo tem que fazer, e todo mundo tem escrever uma tese, mas os cantores e instrumentistas também tinham que fazer vários recitais.

W: Tem de ser bom nas duas áreas

M: Então, mas a gente tinha mais trabalho do que os outros. Aí eu fui falar com a chefe da Pós Graduação, que eu não queria um Doctormusic awards, que é considerado um diploma meu inferior, aí eu expliquei a situação pra ela que eu estava fazendo mais trabalho que quem faz musicologia. Eu quero os dois, eu quero um PHD, quero os dois. [...] Ah não, pra fazer isso você teria que escrever uma tese muito maior.

M: Respondi que faria com prazer. Depois ela me convenceu de não fazer isso porque se eu fosse fazer concurso nos Estados Unidos, com dois doutorados seria mais difícil conseguir um emprego porque eles teriam que me pagar mais, certo? E o D.M.A

representa o que você faz, o PHD nem tanto. Aí eu falei que não concordava porque estava trabalhando mais que minhas colegas.

M: O PHD é um doutorado, em musicologia, por exemplo, não é? O meu doutorado é em canto, Musical Arts.

W: Qual é o nome do doutorado da senhora?

M: Doctor Musical Arts é um doutorado secundário, o outro é considerado mais importante, mas passei, enfim. Então esse conflito existe em todo lugar.

W: Eu conversei com um professor, sobre o doutorado, como funciona lá nos Estados Unidos e a gente estava, eu não sei qual é a experiência da senhora, por exemplo, me parece que nos Estados Unidos, em todo lugar, me parece que independente de qualquer instituição, não há nenhuma instituição mais forte do que a relação professor enquanto instituição do saber, e aluno, relação professor- aluno, independente da universidade, me parece que tem uma linha de canto geral, tem a experiência professor e aluno sempre, muito forte em todos os lugares do mundo. Mas a experiência da senhora, mesmo que tenha esse laço, professor- aluno, forte, seja na Alemanha, seja na Itália, seja nos Estados Unidos, e no Brasil, eu gostaria de saber da senhora, não tenho a menos pretensão de estar certo, mas me parece que nos Estados Unidos de modo geral existem várias maneiras de ensinar, várias maneiras de ensinar, várias maneiras de cantar, mas me parece que em outros países, há uma estética mais delineada, não estou dizendo uma escola nacional

M: Mas existe

W: Uma linha estética mais homogênea me parece que no Brasil não tem uma estética tão procurada, homogênea, cada canto é muito experimental me parece.

M: Mas nos Estados Unidos não tem tanta regularidade também, mas, assim: na Alemanha, primeiro, pra começar, você começa estudando canção alemã, na França, você estuda canção francesa, na Itália você estuda a canção italiana, e aqui deveria estudar a canção brasileira, certo? Porque você vai cantar, teoricamente, melhor, na sua língua mãe, certo? Porque tem certas coisas da língua mãe que vão traduzir para o canto a sua fala.

W: Como a apresentação que fez o aluno da senhora

M: O Lenini, pois é

W: Um trabalho, muito bem orientado.

M: Também, maravilhoso. Por exemplo, eu to com uma menina que eu estou dando aula de canto agora e ela ta com problema de fono, então eu to insistindo que ela cante em protuguês, mas ela acha melhor cantar em italiano. Acho melhor resolver os problemas dela de fono junto com o canto.

Então, se existe uma orientação mais focada, é por isso, começa com esse foco, e também, assim, para o alemão, pra muitos alemães, só existe a música alemã, só existe a música francesa, sabe, então...

W: Nos Estados Unidos isso ocorre também?

M: Nem tanto porque é como o Brasil, todo mundo veio pra lá (sic), como imigrante; então não tem tanto isso. Eu por exemplo, na faculdade, na primeira faculdade, aquele professor de coro que queria que eu cantasse, também era americano, tudo bem, aí quando eu fui pra faculdade em Búffalo minha professora principal de canto tinha estudado na Itália, o outro professor que eu tive lá, com quem eu comecei o mestrado e depois terminei o mestrado era suíço, depois mudou para os Estados Unidos, então ele tinha os dois, uma visão talvez mais européia do canto né? No doutorado, meu professor era um americano, tenor, mas tinha cantado anos e anos e anos na Itália, então também, tinha um pouquinho, é tudo misturado, eles falam da escola americana, a escola americana é se da pra dizer, o melhor de cada escola.

W: Eu já ouvi, tenho uma curiosidade e vou perguntar pra senhora, que a escola americana usa o sorriso, sorriso, porque tem essa questão do pessoal que imigra pra lá, em muitos casos experimentar uma confluência de várias escolas

M: É mais assim, basicamente a escola que é ensinada lá praticamente é a italiana, não tem grande diferença, agora escola americana usa sorrindo (sic), isso não sei, não é pra todo mundo que sorrindo serve.

W: Sim.

M: Eu acho que assim, então, aqui no Brasil as pessoas têm um professor de canto, talvez a vida toda, então é esse professor que sabe tudo? Não é e eu sou grande

apoiadora dos festivais, que os alunos vão para os festivais, vão conhecer um professor diferente. O que ele tem a dizer, pode ser que ele está dizendo exatamente a mesma coisa, mas de forma diferente.

W: Você sabe que, só um à parte, eu tive uma experiência, eu respirava alto, e o que o Benito falava era o mesmo que o Richard falava, era o mesmo que a Isabel, mas quando a Isabel falou de um jeito, pegou uma bexiga e fez de um modo que eu consegui fazer a mesma coisa, só que com ouras palavras. Houve também um senhor de 90 anos que falou de um jeito que eu voltei para o meu professor, mas com a fala dele, que eram coisas parecidas, mas, com expressões diferentes.

M: Então, com qualquer um é assim. Eu vou num máster class, to lá assim, ouvindo pra ver como essa pessoa fala, ele vai falar a mesma coisa que eu falo, mas, de outra forma. É que talvez para um aluno X isso vai ter mais efeito, enfim, cada professor tem seu vocabulário, cada professor tem seu jeito. A disciplina que eu estou dando na Pós, sobre literatura vocal, eu to fazendo isso porque os alunos não sabem nada do repertório.

W: É aquela disciplina que a senhora deu ano passado?

M: Não, é outra agora, Literatura Vocal.

W: Eu quero! (risos).

M: (Risos) Vem segunda feira, uma hora da tarde, certo? Toda segunda feira uma hora da tarde, até cinco.

W: Será que dá para eu me matricular?

M: Não, é, pois é, a matrícula já foi.

W: Não tem problema. Eu não achei no site, fui atrás da senhora, não achei nada. Bom, eu venho.

M: É porque talvez a minha orientação acadêmica ou também essa formação que eu tive com a música contemporânea, etc, me fez ver o repertório de uma maneira um pouquinho mais, um pouquinho diferente e, muito repertório, porque aqui as pessoas conhecem pouca coisa, pouquíssima coisa sobre a música. Tem pouco repertório, você ouve sempre as mesmas coisas, então, e por quê? Porque é falta de pesquisar. A cara

dos alunos, eles ficaram assim, (expressão de espanto), na semana passada quando eu disse: [...] Vocês vão ter que pesquisar as seguintes coisas.

M: Assim, são dez pessoas, cada um está pesquisando uma coisa diferente porque aí eles vão juntar todas essas pesquisas e ter um monte de coisas. Então, talvez por ter uma orientação acadêmica, mais forte, eu tenho outra maneira de organizar o ensino de cada um. Eu sou grande credora da especificidade de cada aluno.

M: O resultado final que todos os professores de canto querem é igual, basicamente igual, mas cada aluno aprende de maneira diferente. Então, tem que reconhecer que não adianta eu falar assim pra ele, ele precisa mudar respiração, ele precisa fazer isso. Uma das grandes coisas da D. Leilah, é que ela tinha um poder enorme de diagnóstico. Ela ouvia e sabia o que precisava e direcionava o ensino pra isso.

W: Vou puxar pra dona Leila agora. A senhora veio para o Brasil, veio trabalhar na UNESP, Estudou nos Estados Unidos, veio com essa bagagem, aí depois no Brasil a senhora estudou canto também?

M: Sim, com a D. Leila.

W: A senhora conheceu a D. Leila?

M: No ano que eu cheguei aqui. Eu cheguei aqui sabendo que eu precisava estudar canto e mudar o jeito de respirar.

W: Isso foi na década de oitenta?

M: Setenta e nove já tava tendo aula com D. Leila. Eu sabia que eu precisava mudar a respiração e ela estava ensinando justamente o que eu queria aprender. Mas ela me fez jurar que eu não cantaria durante um ano, eu já estava ganhando dinheiro como cantora, aí eu fiz.

W: E foi uma boa experiência?

M: Nossa, foi fantástico!

W: O que tinha de diferente do que a senhora aprendeu nos Estados Unidos?

M: Eu nunca aprendi a respirar, assim, eu não me lembro de ninguém... O meu primeiro professor falou: [...] Ah, você ta respirando, você respira.

M: Aí eu tava com respiração alta e muita tensão no pescoço.

W: E como é a respiração dela? A senhora pode dizer?

M: É uma respiração abdominal, ah, como se chama? Abdominal torácica é uma respiração correta e que ela mesma falava assim: [...] Essa é a respiração que é fisiologicamente correta.

M: E ela sempre falava e eu acredito plenamente: [...] O corpo sabe o que o corpo quer.

W: A senhora deu um exemplo de apoio que eu não me esqueci,

M: Fazer o grito é fechar o lábio com toda força, aí vem o apoio, daqui, até aqui.

W: A senhora pode me mostrar como é essa respiração da D. Leila

M: Éh, mas assim, utilizando só a musculatura daqui (alusão ao ventre), até aqui, (em torno do epigástrio). Enche tudo.

M: Não, sem força, relaxado, por que se você força você tenciona sua musculatura certo? Então, aqui, essa respiração é passiva.

W: Futuramente é legal a gente cruzar esses, dados depois.

M: Sempre lembrar que a inspiração, é relaxada, deixar o peso da barriga, puxar tudo pra baixo, ele vai puxar o diafragma, a barriga é cheia de água, então se você relaxa, desce o diafragma, se você está com a postura boa, já ta aberta a costela.

W: E tinha uma coisa que a senhora falava e eu nunca consegui fazer, do bumbum pra dentro.

M: Aqui no Brasil é assim, a bunda é empinada, aí isso alinha aqui e alinha aqui também. A expiração é o centro abdominal que vai resistir à subida, quanto mais tempo eu consigo, quanto mais energia aqui, pra manter isso devagar, pra fazer subir devagar, mas apoio que você quer, ao subir, tira toda tensão daqui.

M: O Richard (alusão ao tenor Richard Bauer) tem uma respiração maravilhosa, ele tem muita resistência, faz frases imensas. É impressionante quando ele fez Cavalleria, agora, ano passado, como que ele faz isso, meu Deus, mas é que ele tem toda essa força aqui.

M: Então, eu fiz aquela coisa, pra mostrar para os alunos, quando você vai gritar, pare, tudo isso ta duro. Não pode inspirar com força, porque um: fecha aqui, dois, você já tencionou a musculatura, você esta usando a musculatura da expiração, para inspirar, quando faz com força e isso não é lógica, certo? Então, uma das vantagens que tem a carreira acadêmica é que a gente sabe melhor a fisiologia, então: como é que funciona, o que está acontecendo e onde achar a informação que preciso pra ajudar o aluno, por que e cada vez mais, inclusive nos Estados Unidos, os alunos estão sendo orientados, com uma ótima orientação de fisiologia.

W: Mas há uma diferença entre uma escola de canto, uma técnica vocal e pedagogia vocal, porque me parece que a técnica seria como uma equação, a, b, igual a c. Respira assim, emite assado, é uma estética, por exemplo, e a pedagogia seriam ferramentas que você vai usar, pra alcançar determinada estética. Parece que é a ciência para chegar. Eu enxergo como duas coisas separadas

M: Sim, tudo bem, a pedagogia a gente está mais aberto a procurar outras maneiras de ensinar.

W: Por exemplo, daqui pra cima, o que acontece? A pedagogia vai separar tudo isso, dar nome pra tudo isso, mostrar

M: Ah, não sei. Eu acho que qualquer um que vai falar sobre pedagogia vocal, vai concordar que o elemento mais importante na aula de canto é o ouvido do professor e que o ouvido tem que ter, que você tem que ter discernimento de, esse som é isso, esse som é aquilo, e o som que nós estamos querendo é de outra maneira e por isso também, que qualquer problema que você possa ter, vai ser diferente do que outra pessoa.

W: Sim

M: Né?

W: E a senhora, é complicado fazer essa pergunta, porque a senhora esta no Brasil a mais tempo do que eu nasci, mas vamos dizer assim que a senhora tem uma linha de ensino de canto, mesmo que a senhora tenha um milhão de argumentos e a sua vivência, a vida da senhora nisso, a senhora tem métodos diversos, mas a senhora tem uma linha de canto, quer dizer: um tipo de respiração, etc. A senhora poderia me dizer isso mais

ou menos o resultado final, respirar assim, quando a senhora fala que é um pouco parecido com o Benito

M: É escola italiana, acaba sendo escola italiana de canto, se você ler os livros de Richard Miller, tudo que ele fala. Aquele livro que ele fala de várias técnicas, escolas de canto, ele mesmo fala que o único que vale é o italiano, (risos), então...

W: Como que a senhora, quando fala escola italiana, ainda estou buscando

M: É baseado pra mim, mas que outra coisa, na respiração.

W: Tem um professor que vai dar uma vídeo conferência, chama Antônio Juvarra, estou conversando com ele, porque a USP não traz, então vai por Skype.

M: Mas ele é brasileiro?

W: Ele é italiano, escreve livros sobre o bel canto, é escritor e se a senhora quiser aparecer, levar os alunos da senhora; ele só está aprendendo a mexer no skype. Eu fico com dúvida porque fala –se escola italiana, onde em um trabalho, são três tratadistas, o Miller fala desse apoio na região do epigástrio, a quem fale de apoio nessa cintura abdominal, eu ainda não entendi uma escola

M: Eu trabalho mais na cintura abdominal de apoio, isso foi inclusive uma coisa da D. Leila, e ela fala inclusive na expiração, você expande tudo, aí de baixo pra cima vai tencionando a musculatura.

W: Como uma pasta de dente (risos)

M: Exatamente, ela falava da pasta de dente, que já, já a gente não vai poder usar essa imagem, né, porque agora é de plástico, (risos), mas enfim. Agora, eu pessoalmente, que passei muitos anos aqui na UNESP dando aulas de dicção, certo? E meu jeito de ensinar tem muita haver com isso. Por exemplo, eu não falo [...] vai cobrir o som.

M: Por que eu acho que é difícil entender o que é cobrir o som, eu falo: [...] Escurece a vogal, clareia a vogal, vamos fazer isso, vamos fazer aquilo, vamos colocar a vogal em outro lugar.

M: Entendeu? Mais pra frente, mais pra trás, tem haver com a pronúncia da vogal, Certo?

W: Porque está próximo da fala

M: Exatamente.

W: Quando que a senhora tem o primeiro contato com a D. Leila a senhora falou setenta e nove e com o Benito? Só uma curiosidade, duas. Primeiro, se a senhora acha que houve uma mudança significativa do canto no Brasil, desde que a senhora chegou, e do canto, dos cantores, se a gente melhorou se piorou, de quando a senhora chegou até agora. A segunda, uma curiosidade minha, o que a senhora ouviu, como ouvinte, e se impressionou com a voz, só uma curiosidade.

M: Essa segunda eu não vou responder porque vou responder não respondendo exatamente. Tem muito cantor maravilhoso, cantando bem pra caramba, mas eu vou dar um exemplo, nem de canto. A primeira vez que eu ouvi Nelson Freire tocar piano, ele tava tocando Bach, quando ele terminou, eu falei: [...] Que puta compositor.

M: Não Nelson Freire. Ele me mostrou Bach, certo? Então, quando um cantor está por dentro da música e assim, tem uma voz bonita, pode ter um timbre mais claro, um timbre mais escuro ou La, La, lá, quando ele ta cantando bem, eu fico assim: (imita alguém boquiaberto). Que maravilha.

M: Agora no super Bowl, ouvi Renée Fleming cantar o Hino Nacional e Uau, Uau!

W: A senhora acha que o papel do intérprete é esse, é trazer, é trazer o compositor?

M: Trazer a música, a emoção da música, a música em si, mas quando uma pessoa canta uma canção, ou uma ária, e a gente fica assim: [...] Mas que música linda.

M: Aí, esse é o maior cantor de todos. Então, assim, quem é meu cantor favorito? Não sei, depende um pouquinho do que eu estou querendo ouvir, mas tem gente que tem assim: [...] Ai eu quero cantar como fulana.

M: Eu vou cantar como eu, no melhor de minhas possibilidades né? E, espero, mas é isso que eu procuro, isso que eu procuro pra cada aluno também. Agora uma pessoa que sempre cantava super bem foi o Benito, por exemplo.

W: A senhora conheceu ele quando?

M: Eu acho, assim, já tinha ouvido falar dele, ouvi em concerto, mas conhecer, conhecer, foi em noventa, quando nós fizemosFledermaus.

W: Ah, eu assisti uns trechos.

M: Certo? Foi uma experiência maravilhosa, a produção, até hoje as pessoas falam dessa produção, não é? E foi bonito, foi gostoso, tudo foi bem cantado. Foi a primeira vez que Claudia Riccitelli cantou em uma Ópera, enfim, foi uma delícia cantar com ele, e conhecer ele, porque realmente, na época, naquela época que eu acabei conhecendo ele.

W: Como era a voz dele, como a senhora sentia a voz do Benito, no teatro, enquanto ouvinte.

M: Não, era assim, era ele, na medida certa, super musical, sempre bem cantado, assim, pra falar a verdade, ouvir o Richard cantar, me lembra bastante o Benito. Assim, é um timbre diferente, mas é.

W: A senhora já disse mas eu preciso ter isso documentado. Eu achei interessante a tese da Joana porque ela usa os termos centrais de cada professor né? E como que a senhora enxerga o que ele ensinava, o que ele usava, como era a respiração, a senhora sabe me dizer sobre o apoio, ou uma palavra central na escola dele.

M: Ai, eu não estou lembrando, não vou lembrar agora, mas assim, a Joana fez também isso, e assim, que sorte de vocês, e nós outros todos, que ela teve aula com ele antes de falecer.

W: Mas a senhora acha que ele tem ligação com alguma escola, por exemplo, nacional, ou alguma proximidade, a senhora ouve isso na voz dele?

M: Pra mim ele cantava puramente na escola italiana, o mesmo tipo de respiração você viu com a Isabel, né? A respiração era basicamente a mesma coisa, o uso do ar, o uso da voz. Eu pessoalmente, a dicção dele era sempre perfeita, dava pra entender tudo que ele cantava, e agora eu não vou lembrar, mas assim: se eu preciso saber qual era as palavras que ele usava, eu vou ler a Joana (risos), que eu sei que ta lá, e bem organizado.

W: Sim. Uma pergunta, acho que é uma pergunta difícil: a senhora vê algum ponto entre o que ensinava o Benito, e entre o que ensinava a dona Leila?

M: Sim.

W: O que, por exemplo?

M: É por que eu nunca sentei pra falar com o Benito sobre técnica, sobre como dar aula, né? Então, assim, os dois queriam o mesmo resultado, sabe? Você perguntou pra mim antes, e eu não respondi ainda, se eu achava alguma diferença no estudo de canto hoje, do que no passado no Brasil. Ta mais, ta cada vez mais organizado, não é mais centrado numa pessoa só, em São Paulo e no Rio, certo? Outros lugares, talvez Goiânia, mas assim, tem lugar no Brasil que nem professor tem, muito lugar que não tem professor nenhum. Tem que tem uma ideia meio esquisita do canto, mas aí é o único que vai existir naquele lugar, não é? Enfim, mas está passando um pouquinho, por exemplo, essa coisa de você é meu aluno, você tem que fazer exatamente o que eu falo, se você fizer outra coisa eu vou abandonar você e nunca mais vai ser meu aluno, sabe?

W: Sim,

M: Aquela coisa de escola pessoal sabe? Isso ta menos, né?

W: O pessoal está se profissionalizando mais, buscando mais né?

M: Sim

W: E está tendo coisas, me parece em literatura em língua portuguesa, sobre o canto.

M: Foi por causa do que a gente ta fazendo, tanto aqui quanto o fono na PUC, enfim: os fonoaudiólogos né?

W: Por que antes o professor falava: [...] Eu ensino italiano, mas essa é a minha técnica.

W: Ele misturava alguma outra informação, e já não era exatamente um canto italiano.

M: Eu tive a experiência de dar aula pra uma pessoa aqui na faculdade, terminou a faculdade, ta bom, quatro anos comigo, vá achar outro, porque você precisa ter outra orientação também. Porque a gente acaba aprendendo desse jeito, você pega um pouquinho aqui, um pouquinho ali, até você criar sua própria técnica, o que funciona pra você. Mas assim, eu tive alunos que saíram daqui e foram pra certos professores que falavam que quando você dá seu currículum pra fazer um concerto, você não pode colocar no currículum que você teve aula na UNESP, ou que você teve aula com outra pessoa. [...] Eu sou o único professor de canto na sua vida.

M: De certa forma eu não consigo entender os alunos que aceitaram isso, mas enfim, isso é outra coisa. Enfim, mas está mais aberto, tem muita gente cantando bem, muita gente, muito mais do que quando eu cheguei aqui.

W: Pelo o que eu ouço, eu vejo esse crescimento também.

M:Muito crescimento, muito crescimento, muita gente cantando bem, eu via assim, do ano passado, de julho até o final do ano eu trabalhei com o Coro Lírico e todos diretores de cena que chegaram pra trabalhar com o coro, elogiaram demais o som do Coro. Não tem coro na Itália que tem esse som, dificilmente você acha na Europa um coro que tenha esse som.

W: O Ricardo Ballestero me disse uma coisa interessante, disse que as vozes aqui são materiais muito bons, talvez falte trabalho, falte uma série de coisas, mas é um material vocal, sonoro, interessante.

M: Possivelmente por causa da miscigenação. Então essa mistura de raças faz uma diferença, por exemplo, aqui, dificilmente você acha, é difícil achar um baixo profundo, tem, mas são raros né? Na Rússia tem um monte. É difícil aqui achar soprano agudíssimo, tenor ligeiro, mas fora você acha né? Porque aqui, com a mistura de raça...

W: Isso tem haver com o que eu li na Joana, da chamada, dos formantes? De como a natureza da pessoa,

M: Não, assim, difícil dizer, mas assim, mas a mistura do negro com o branco mudou o formato do rosto também, de certa forma, então, tem palatos mais largos, tem um pouquinho de tudo aqui e você acha, entre os cantores la do coro, você acha todo tipo de cantor né? Mas eu acredito que tenha uma grande influência essa coisa de mistura de raça.

W: E a última pergunta, agora é uma coisa complicada Os lugares que a senhora visitou, fora o Brasil, na Europa e nos Estados Unidos, a maioria dos cantores saem do canto informal, vão lá na vizinha, tem aulas com um professor conhecido, ou, os cantores saem das instituições?

M: Eu acho que hoje em dia sai das instituições que tem uma educação musical mais redonda, que você tem que aprender a musicologia também, tem que aprender de tudo, né? Ta um pouquinho mais organizado.

Isabel Maresca

W: D. Isabel, a senhora poderia falar um pouquinho para mim como começou sua carreira na música, como teve o primeiro contato, como a senhora se iniciou na música?

I: Na música eu comecei com 4 anos eu comecei a estudar, comecei a estudar piano, mas, depois quando eu tinha 7 ou oito anos eu não podia mais ver piano pintado de ouro na minha frente porque tinha de estudar muito e meu pai era assim: se você tinha interesse em uma coisa, tinha de fazer bem feito

W: A-hã.

I: Aí eu parei de estudar, não quis saber e só vim retomar com 13 anos, quando eu conheci a minha professora, minha única professora foi Odette Guedes, ela me despertou vontade outra vez de voltar pra música e eu fiz toda minha carreira. Minha formação é pianística e depois fiz vários concursos, me saí bem em vários concursos, toquei em várias cidades de São Paulo, até eu ir trabalhar – trabalhei na comissão estadual de música- quando eu vim conhecer essa parte de canto, eu não gostava de Ópera.

W: Sério?

I: Não, de jeito nenhum. Eu achava que compositor de Ópera era um compositor que não sabia fazer uma sinfonia. Não gostava mesmo.

W: Isso com quantos anos? Quando a senhora foi trabalhar com canto?

I: Com Ópera? Que eu fui trabalhar com Ópera?

W: Isso, que a senhora foi trabalhar com Ópera.

W: Até vinte e quatro anos eu não gostava, eu assistia tudo quanto é concerto, sinfonias, concertos sinfônicos, recitais de piano, recitais de canto de câmera, mas Ópera mesmo eu não ia assistir, porque eu não gostava, não achava... Aí em mil novecentos e sessenta e três começou a surgir, pra variar, a ideia de se formar a Ópera Estadual de São Paulo, e começou um teste pra se trazer cantos e tudo mais, e em mil novecentos e sessenta e quatro eu conheci o Benito, né? Ele era um dos que estavam fazendo esse teste, aí teve uma temporada no Rio, uma temporada fantástica no Rio de Janeiro, que era com a Magda Olivero, Cesare Siepi,

W: Uau!

I: Éh, muito bom, muito bom, mas pra você ver que eu não gostava de Ópera, que eu estive no Rio, quando Cesare Siepi fez Mefistófele, com a Magda Olivero fazendo Marguerite e eu não fui assistir.

W: Só uma pergunta: A senhora chegou a ver ao vivo os dois?

I: O Cesare Siepi e a Magda Olivero sim, mas eu fui depois né? Nossa deslumbrante. Nessa temporada o Benito tava indo ao Rio, e eu tenho parente no Rio porque eu sou carioca né? Eu tava assistindo o Robert Shaw, que é esse coro fantástico também, o Benito falou: para irmos juntos, aí quando eu estava no Rio ele falou que estava tenho a Macbeth. Essa foi a primeira Ópera que eu assisti, a Macbeth com o Guelfi, Marcela de Osma, Angelo Loforese e Nicola Zaccaria. Nunca mais esqueci.

I: Eu falei assim: [...] Não, não vou assistir não, eu não gosto. Ele insistiu porque se caso eu não gostasse a gente poderia sair.

W: Como era o nome do soprano mesmo?

I: Marcela de Osma, mas depois acho que ela parou, não sei por quê. E aí eu fui assistir e fui contaminada pelo vírus da Ópera, foi essa Ópera que me fez gostar. Eu fiquei encantada, né? Porque foi maravilhoso, o espetáculo foi assim, a orquestra foi o Molinari Pradelli, fantástico, eu fiquei entusiasmada porque os espetáculos no Brasil sempre eram muito mambembes, tanto é que na mesma época que a gente assistiu nesse período aí do Rio Janeiro, Macbeth, Adriana Lecouvreur, Fanciulla, voltamos pra São Paulo e assistimos uma Andréa Chénier, mas eu e o Benito demos tanta risada, sabe? Porque era muito engraçado (risos).

W: Em que ano?

I: No mesmo ano, mil novecentos e sessenta e quatro, porque quando eles estavam lutando a espada furou o casaco. Uma coisa que não era tão artística como a gente viu lá, né? E aí foi esse ano, sessenta e quatro que eu comecei a namorar o Benito, eu comecei a namorar o Benito e falei que não entendia nada de Ópera, que teria de aprender tudo.

I: Aí eu estava fazendo meus concertos, tudo, aí quando a gente resolveu casar ele perguntou quem iria seguir a carreira. Eu falei, olha:

> [...] Eu acho que vai ser você porque sua voz é muito bonita, mas você não sabe cantar nada, tecnicamente, a meu ver, na minha ignorância e eu tenho uma bagagem de piano que posso te ajudar mais do que você me ajudar no canto, porque você não entende nada de música também (risos).

I: E outra, terceiro: desculpe, eu acho uma chatice, ficar estudando piano, sozinha, oito horas, eu não tenho esse perfil, não tenho perfil de ser solista de piano. Eu sempre gostei e eu fazia muito isso no Conservatório Dramático musical, na época de ouro, pode escrever assim mesmo: Conservatório dramático Musical na Época de ouro; onde estavam grandes professores e tudo mais, né? E eu era sempre escolhida, porque nessa época o conservatório tinha excursões para o interior, com os alunos do conservatório, coisa que a USP não faz! Desculpe!

W: (Risos).

I: Eles escolhiam os melhores alunos, eu ia pra Tatuí, ia pra são José dos Campos, e você estudava tarimba, né? Eles faziam uma bruta propaganda do Conservatório, porque os alunos eram muito bons e elevavam o nome do Conservatório, e eu sempre, se não era escolhida como solista, eu gostava muito de acompanhar; acompanhar violino, os trios, os quartetos, eu gostava muito.

W: A senhora tem a data de quando estudou no conservatório?

I: Tenho. Entrei em sessenta e um e saí em sessenta e três, de formada, sou formada lá. Eu gostava de acompanhar, porque eu acho que o estudo do pianista é muito chato, você é muito sozinho. Muito sozinho, e quando você tá com um violinista você ta trocando ideia do compositor. Nunca fui de cantor, durante esse período nunca acompanhei cantor, mas eu fazia sempre parte de trios, né? Eu gostava muito, muito, sempre gostei muito de acompanhar.

W: Então, na época em que o Benito, que a gente resolveu casar, eu falei: [...] Eu posso te ajudar mais que você me ajudar.

I: E por esse motivo também de ser muito chato de estudar, ficou resolvido ele fazer a carreira. Então, nunca me foi imposto, absolutamente eu larguei minha carreira por, não! Foi uma coisa que eu quis!

I: Quando eu decido uma coisa eu vou a fundo, então, se eu não entendia nada e Ópera eu passei a estudar muito sobre Ópera, tinha muitos amigos entendidos sobre Óperae passei a estudar muito sobre técnica de canto; a ponto depois de sair atrás de um professor de canto pro Benito.Por que eu falei: [...] Você não sabe, você não sabe cantar, você não tem formação!

I: Pela minha formação de instrumentista, que é uma outra coisa, que na minha época, época também de piano, que foi uma época maravilhosa, onde você tinha grandes professores de piano, grandes professores, Tagliaferro, Kliass, Fontainha, essa gente aí o Ballestero deve conhecer; então, é uma formação, minha formação era muito diferente do que... Então eu queria, achava que estudar, não só Ópera, mas a parte de canto, estudar Mozart, estudar Brahms, toda essa gente que ele não tinha conhecimento nenhum disso daí, né? Então começamos a procurar professor de canto.

I: E aí a gente vai em um e Ooooh (imitando vocalise), perguntava o que ia cantar. E o Benito ficava vermelho, tudo assim, e ninguém falava nada. Até que nós fomos, isso em sessenta e seis, sessenta e cinco ele estreou com Cavalleria, fez uma baita sucesso em sessenta e cinco, mas foi na reza né?

W: (Risos).

I: Tecnicamente não, foi na reza! Ele ia na raça, mas a gente, eu notava que, "meu Deus, esse cara vai explodir", então sempre (gestos de falta de ar e dificuldade), foi bem, fez Bohème, foi um sucesso né? Aliás, a estreia dele na Cavalleria foi uma das poucas coisas, tanto a estreia dele na Cavalleria, quanto a estreia dele no Guarani em Palermo, foram coisas que eu vou morrer e não vou esquecer mais, (pausa), porque o Theatro Municipal parou! Depois que ele terminou Addio alla Madre, parou, parou, parou!

Foi uma coisa assim, muito bonita, porque tinha umas pessoas lá, pra torcer que ele não chegasse no fim, como sempre tem aqueles caras mal – encarados né? E tinha metade do Theatro torcendo pro Benito chegar no fim ,e, explodir! E inclusive, principalmente, Benito sempre foi muito querido pelas pessoas mais, de profissões mais baixas, vamos dizer, não é bem esse termo que eu gostaria de usar, mais simples: camareiras, costureiras, os máscaras, porque o Benito sempre foi muito simpático, sempre conversou muito, então ele...

Se o Theatro quisesse ser assaltado na Época da Cavalleria, da primeira Cavalleria, porque todo mundo, costureira, maquiador, tava tudo ali, naquela corrente pelo Benito, assim, acabou né? Foi um aplauso incrível, parou o espetáculo, tem isso, agora eu joguei fora, porque tava tudo mofado, não sei o que aconteceu.

Éh, éh só passar, eu vou ver o Pagliacci, a Giovanna d´Arco não, porque era um ensaio, não vale a pena, mas tem coisa muito boa. Tem um monte de Pagliacci, tem o de Budapeste, ainda, eu não dei os cassetes ainda, esses daí tem coisa que eu peguei, vou perguntar para o Daniel, que é um amigo nosso, se não eu vou fazer, porque o de Budapeste ta muito bom.

W: Legal, porque eu vi aqui, mas não tem no youtube. No youtube, sobretudo, tem ele mais no Brasil, ele mais velho, ele mais jovem tem pouca coisa...

I: Não, não, tem muita coisa boa dele, Tosca com a Dimitrova,

W: Sério?

I: Éh, inclusive a que tinha deve estar aí dentro, eu preciso dar uma olhada se não está mofado.

W: Jogar isso na internet, porque é um artista brasileiro.

I: Éh, isso mesmo,

W A gente precisa colocar esse pessoal em evidência. Enquanto a senhora liga o ar deixe eu lhe fazer uma pergunta:

W: Como é a voz do Guelfi, ao vivo?

I: (Risos), essa é imensa, é indescritível, indescritível.

W: Eu adoro ele. Era grande como parece ser?

I: Nossa, (risos), é indescritível.

W: A senhora chegou a ver o Del Mônaco ao vivo também?

I: Eu vi em setenta e quatro, mas já em fim de carreira, ele era uma voz grande também, era uma voz grande, mas, por incrível que pareça, a voz do Plácido domingo era maior.

W: Sério?

I: Mas eu não gosto,

W: (Risos)

I: É porque ele já era mais velho, o... O volume pra mim não é importante. O Kraus, não tinha um volume imenso, e nossa! E Cantava muito bem, a voz dele vinha. Um grande exemplo é a Niza de Castro Tank que não tinha um volume, ela mesmo diz isso, não sou nem eu que to falando, e a mulher canta até hoje, nunca ninguém cobriu a voz dela.

W: O Benito falava isso.

I: Nunca! Olha que o Benito tinha voz grande, né? O Benito, não é que ele tinha voz grande, o Benito tinha ponta na voz, que é o fundamental num cantor.

W: É o Squillo, é isso?

I: É o squillo. Então, o Plácido Domingo tem a voz grande, mas não tem... Tanto é que na Tosca, uma vez justamente com a Dimitrova, quem gravou, mas nós perdemos o estéreo, eu tenho a fitinha que eu gravei. Nós perdemos o estéreo, porque a gente colocou numa caixa, num coiso, junto com minhas xícaras de chá, de café e tava junto Elixir do amor, umas coisas né? Naquele tempo a gente recebeu o dinheiro da Chenquer, isso ninguém paga né? Então a minha gravação é boa mas não é estéreo, mas essa que o rapaz fez ele botou assim [...] Magari Plácido avesse tuoi acuti.

I: Quisera que Plácido Domingo tivesse seus agudos, então não adianta você ter uma voz grande; tanto é que o Guelfi foi uma pessoa que enquanto ele teve mais ou menos novo, assim, a voz dele, depois pra balançar uma voz dessas é mais fácil e depois não chegar aos agudos, também é mais fácil. Então é uma voz que terminou, entre aspas, mais cedo né? Mais cedo do que uma pessoa como o Capuccilli. Bom, o Capuccilli coitado, teve derrame, tudo, mas cantou mais velho.

W: A senhora viu também?

I: O Capuccilli? Puts, nossa.

W: Ele cantava bastante com o Benito né?

I: Eu saía da minha casa pra ver o Trovatore que ele fazia. Benito não, Benito nunca saia pra Ópera nenhuma.

W: E era bonita a voz do Capuccilli?

I: É quinhentas vezes melhor do que em qualquer gravação. Essas gravações que você ouve dele não é a voz dele. Não sei, é uma voz que não é radiofônica, assim, de gravação, como a do Aldo Protti.

W: Aldo Protti devia ser uma maravilha. É que gravação põe todo mundo meio igual.

I: Éh isso mesmo! E o Capuccilli ele não era um cara que tinha, tinha uma técnica muito boa sim, não era um vozeirão assim, mas ele tinha uma linha, um fraseado espetacular. Eu gostava muito da voz dele.

I: Depois eu assisti o Zancanaro.

W: Zancanaro também é um que tem uma voz espetacular.

I: Mas tem mais ponta do que, é uma voz mais pontuda, o Zancanaro.

W: Eu acho a voz do Zancanaro tão bem colocada.

I: É boa, nossa. Um dia eu fui assistir o Trovatore, porque eu tinha visto que era o Capuccilli, eu adorava a ária quando ele começava a cantar, aí quando nós chegamos lá, eu e essa minha amiga, ah, o Capuccilli substituído pelo Zancanaro. Falamos, [...] ah, meus deus, perdemos o passeio.

I: Bom, ah, já tamo aqui, vamos assistir, se agente não gostar, custava baratinho o ingresso, a gente vai embora.

I: Aí ela falou, [...] pô o cara canta bem. Era até com o Bonisoli.

W: E o Bonisoli? (Risos).

I: Ah, louco, louco

I: Ele deve ter tido um período muito bom, mas nesse período que eu peguei ele já tava, enfim.

W: E o Loforese?

I: Nossa, era maravilhoso.

W: A senhora já viu os vídeos dele com noventa e poucos anos? Ele esquece a letra, mas não perde a voz.

I: A voz dele era squillante, grande. Nessa temporada o Loforese fez Andrea Chénier e o Capuccilli fez o barítono.

W: Que chato (risos).

I: Muito chato, (risos).

W: Que voz a senhora ouviu em teatro que a senhora mais se impressionou?

I: De mulher, Ghena Dimitrova e Eva Marton. Assim, de volume, assim, de você pá, impactante. De tenor, a primeira vez que eu ouvi o Pavarotti, eu gosto do Pavarotti, eu gosto muito do Pavarotti, eu não fiquei entusiasmada, não fiquei, mas depois eu assisti un Ballo in Maschera e assisti uma Bohème no Scala, com ele, que era até um maestro que eu adorava, era a primeira vez que ele regia na Itália, nós fomos assistir. Nossa senhora, pelo amor de Deus, foi assim, de você chorar!

W: É linda a voz, né?

I: E a interpretação? Ele foi muito bem.

W: Dizem que é uma voz pequena, mas que é bem projetada. Como era?

I: Não é pequena. Éh, em comparação com um monte de gente pode ser, mas não é pequena, ela é uma voz normal, mas nossa, vem muito bem, vinha muito bem, vinha muito bem. Quem mais que eu assisti de tenor? Eu assisti muito tenor, Jerusalém, aquele outro que eu gostava muito, o (inaudível), mas eu gostava dele só como tenor lírico, depois ele passou a fazer Manon Lescaut, eu não peguei esse período aí, falaram que ele se acabou aí né?

I: Cossuta, nossa o Cossuta era muito bom, muito bom, muito bom mesmo né? Aliás, eu tenho um Réquiem de Verdi com ele, muito bom. De Barítono teve o Capuccilli, Zancanaro, Peter Glossop, são pessoas que eu acho que você nem conhece.

W: Conheço a maioria, eu sou um fanático, (risos).

I: Teve Boheme aí.

W: A senhora foi assistir Bohème?

I: Eu não! Porque eu assisti grandes Bohèmes, mas não é porque isso foi passado, é porque teve coisa, por exemplo, eu assisti um Falstaf ano passado no São Pedro que eu adorei. Eu já tinha assistido Falstaf entendeu?

W: Quem fez?

I: Um sul americano, não era nenhuma maravilha, mas era bom, o Rodrigo Esteves que tava muito bem, os dois alunos meus, o Gustavo e o Giovani, as mulheres mais ou menos, mas a encenação, sem coisa moderna, era moderna, mais ou menos moderna, mas o Falstaf passou assim que você nem sentiu. Fui assistir um Ouro do Reno no Theatro Municipal de São Paulo, sem ser encenado e foi inesquecível. Agora, eu não aguento, já me ligaram para saber se eu tinha um soprano para fazer a Ópera o Médium, do Giancarlo Menotti. Eu respondi que tinha uma ótima soprano.

A pessoa respondeu que não queria a que eu indiquei, disse que queria a Caroline de Comi. Eu disse que ela não podia fazer, pois ainda não tinha voz para fazer a soprano. Ele me respondeu que não importava, que o que importava era o físico! Eu respondi: [...] Ah éh? Então você prepara ela, porque eu não vou preparar! Se vocês contratarem ela, eu não vou preparar.

W: Quem faz esse tipo de pedido é diretor de cena, ou maestro?

I: É diretor de cena! Então, esse rapaz que fez o Falstaf, italiano, com o pouco recurso que tem o Theatro São Pedro né? Pela inteligência dele ele tornou o espetáculo super agradável, porque a Ópera Falstaf é uma Ópera última de Verdi, mais complicada, não é uma Ópera de Cartelão assim, de público, né? Lotou o espetáculo, tornou uma coisa, porque ele é inteligente. Agora, esse negócio de fazer mulher pelada, homem pelado, puxar para outro tipo de coisa, esse tipo de apelação pra tirar a Ópera do atraso né? Isso é errado.

I: Tem artigo do Jorge Colli, na revista concerto, que a gente foi assistir porque você sabe que houve encrenca no Ouro do Reno, né? Porque o regista encrencou com o maestro e o maestro se enfezou e falou que não haver encenação.

Então você vê, não teve encenação, não teve encenação e a Ópera aconteceu porque como disse o Jorge Colli, essencialmente a Ópera é canto, é cantores. Você lê esse artigo do Jorge Colli, você vai ver que interessante, e é verdade, entende? Você vai assistir Wagner sem encenação...

W: De que ano é essa revista?

I: Ta aí, ta aí essa revista, revista Concerto, acho que de dezembro ou janeiro, já pego pra você.

W: Vou deixar um anexo aqui porque eu vou atrás dessas fontes.

I: Essa aqui ó, esse artigo aqui, ó. É dessa revista, janeiro – fevereiro, se você quiser posso até fazer o xerox pra você.

W: Eu quero.

I: Porque eu não vou dar, é o que ele fala é isso, é muito interessante, você tem que ver, tem que ler porque é muito interessante. É isso mesmo, então pra que esse modismo entende? Não vou dizer que você vai fazer com aquelas roupas e a pessoa ficar estática ali, né? Pode-se fazer coisas, né? Tudo é a genialidade do regista.

I: Mesmo o Barbeiro que o Neschling fez, foi super legal, muito legal.

W: Uma solução boa.

I: Então, uma solução boa, inteligente, sem mulher pelada, sem homem pelado.

W: Eu achei interessante porque foi uma solução pra música, pra que a música pudesse rodar o Brasil, a música ficou em primeiro lugar.

I: Isso mesmo, mas você tinha bons cantores, nada foi colocado à parte disso daí.

I: Eu vou, gosto de Ópera, pior que eu tenho que assistir os espetáculos porque os meus alunos cantam (risos).

W: A senhora então está dando aula de canto há quantos anos?

I: Olha, de canto mesmo foi quando eu voltei da Europa. Eu voltei da Europa em oitenta e seis e quando eu cheguei aqui eu queria ser preparadora, porque uma coisa que o Benito sofreu muito lá fora foi a sua preparação musical. Aí eu passei a ser eu a dona do pedaço. Então quem preparava o Benito era eu, mas a gente brigava demais, muita briga.

W: Antes de a senhora ser preparadora, a senhora falou que foi atrás de um professor.

I: Certo. Então, quando nós fomos atrás de um professor, percorremos um monte, porque aí eu, nós achamos o Maestro Marcel Klass. Que assim que o Benito entrou, eu falei assim: [...] Se o cara falar fizer um vocalize e o mandar cantar, eu vou embora. Por que eu já tava cansada. Aí ele fez um vocalize de terça e o Benito foi cantando, aí ele virou pro Benito e falou que o Benito não sabia respirar.

I: Ah, pá, (risos), alguém falou uma coisa lógica aqui né? Esse cara sabe né? Aí conversamos tudo, ele mostrou o que o Benito teria de trabalhar muito, aí quando ele falou o preço, era assim em torno de 250 reais a aula, hoje em dia né? Bom, a gente tava duro pra burro, eu falei que não!

I: Eu chamava ele de maestro. [...] ah, muito obrigada, foi um prazer enorme conhecê-lo, mas a gente vai pensar.

I: Aí quando a gente chegou aqui a esposa dele, que ainda está viva, falou: [...] Eu quero falar com a Isabel Maresca.

I: Comigo né? Aí eu fui falar com ela no telefone e ela falou: [...] Olha, o Marcel está disposto a dar aula pro Benito, mas

I: Eu falei que não e ela disse:

> [...] Só tem um motivo, um senão. O Benito é muito irresponsável, ele não obedece ninguém, ele canta na rua, ele canta em cima do caminhão, ele canta em restaurante, ele tem que levar o estudo a sério. Se você se responsabilizar por ele, o maestro vai dar aulas de graça pra ele.

I: Ela insistiu. Ele dava aula todos os dias, meia hora todos os dias. De segunda a segunda. E o Benito parou de cantar em restaurante, esses negócios tudo, né?

W: Porque que a senhora acha que o Klass se prontificou a dar aulas assim?

I: Ah, mas a voz do Benito era muito bonita, ah imagina! Eu não vi ninguém, ninguém na Europa, nunca ouvi dizer que a voz do Benito era feia.

W: Só uma curiosidade, depois de ele pronto, como era a voz dele no teatro?

I: Ah, era uma voz grande, que se ouvia muito bem, uma dicção perfeita e os agudos dele era o que valia muito né? Porque tinha ponta, tinha corpo a voz dele. A voz dele era uma voz que tinha muito corpo.

W: Eu li uma crítica no Canadá que falava muito dos agudos dele.

I: Mas ele não tinha agudo, Benito não tinha agudo.

I: Quando ele começou com o maestro ele não tinha agudos nem graves, o máximo que ele chegava era um sol, o resto era tudo garganta, força, vontade, entendeu? Isso ele tinha, muita vontade. Então em um período que durou de sessenta e seis, não, de fim de sessenta e seis a início de sessenta e sete, o Benito ficou só nos vocalizes, cantando canções, foi quando comigo ele estudou Mozart, estudou Schumann, nada de Ópera. Depois a primeira Ópera que ele cantou no período do Marcel, foi Butterfly no Rio de Janeiro.

W: E como é que foi?

I: Ah, foi sensacional, aí que começou, a gente ia muito ao Rio de Janeiro na carreira do Benito. O Marcel deu muito base pro Benito, toda base pro Benito. Ele amava, gostava muito do Benito, tinha loucura pelo Benito.

I: Então, ele deixava passar erros, erros musicais. O Marcel Klass, era sobrinho do Kliass.

W: Ah, não sabia disso não.

I: Éh, sobrinho do Kliass. Ele tocava um piano que deixava qualquer pianista doido. E primo da Yara Gazet.

I: Então, ele cantava e tocava que dava até raiva. Nossa ele tocava muito bem, mas aí ele deixava passar uns errinhos e um dia o Benito cantou pro maestro e o maestro falou: que estava maravilhoso tecnicamente, mas que sua parte musical estava falha. Nesse

período eu não tomava conta, da parte musical, porque ele dizia que na Ópera havia certas situações que não eram bem como estavam escritas.

Então a parte de Schumann, tudo isso eu tomava a rédea, mas o resto eu não me metia. Ele passava com o Rafael kasalandra e com o Marcel. Mas aí um dia quando o maestro falou isso aí, o Benito tinha cantado Ch´ella mi Creda e eu falei para o maestro tocar a música para eu ouvir, e o maestro não errou. Disse que era um ponto pequeno.

I: Eu falei que não! Disse que ele tinha que parar o Benito! Ele respondeu que se ficasse parando toda hora Benito iria ficar chateado.

I: Éh, era assim o negócio, ele era o xodó. Daí pra frente ele foi mais, e eu fui meter a não entrar mais nessas convenções, o Benito falava que Ópera tinha muitas convenções.

I: Tem, eu sei que tem, a cadência do Rigoletto tem uma convenção, mas não é assim não, o que é colcheia é colcheia, o que é ponto é ponto, né?

I: Aí eu comecei a tomar né? Mas a gente brigava muito, muito, muita partitura rasgada, ele rasgava a partitura de raiva, nossa um horror!

W: (risos).

I: Éh, um horror! (risos). Às vezes minha mãe, era viva, chegava no quintal e gritava para a gente fechar a porta pois tinha visita. Xingava tudo, nossa era demais. Mas então, o Marcel era o predileto. O Marcel perdeu alunos por causa do Benito.

W: Por qual motivo?

I: Ciúme! Sem brincadeira, e isso agora, coitada ela ta em Mogi das Cruzes, ela confirmaria tudo o que eu to falando pra você. O Marcel era uma pessoa encantadora.

W: Como a senhora via, o que era a técnica do Marcel Klass? Eu sei que ele estudou com o Bonci, que era *doppione* do Caruso.

I: Não, não era *doppione* do Caruso, absolutamente! Não tinha nem a mesma voz! O Bonci era um *tenore de grazia*, nunca foi doppione, o Caruso temia ele, respeitava o Bonci. Era a única pessoa que o Caruso respeitava.

W: Conhecido como “o sombra”.

I: Sombra, eu tenho um livro, esse livro aqui ó, não doppione, pelo amor de Deus. Esse livro aqui fala do Bonci.

W: Qual é o nome do livro?

I: Ah, você não vai achar. *Voce di tenore, Rodolfo Celletti*. Aqui que tem a idade do Plácido domingo, (risos). E ele fala que o Caruso tinha muito respeito por ele, por causa da técnica dele, deixe eu ver se tem aqui.

I: Aqui: *Bonci, il rivale.*

I: Ta vendo?

W: Eu tenho ouvido muita coisa do Bonci.

I: Hum

W: Ele é bom mesmo, assim, porque as gravações não dão uma noção

I: Eh, não. Mas nunca doppione. O que o maestro pedia é isso, respiração no cinturão, a voz dentro da boca, falar bem as vogais, nada de fundo, é o que o Benito ensinava, com algum aprimoramento.

W: Eu preciso dessa descrição pra eu poder escrever, transformar em fonte. Então essa respiração do cinturão seria

I: Costo diafragmática!

W: Parece besteira, mas é difícil literatura disso em português: descrever como trabalhavam essas pessoas. Uma curiosidade: é a mesma coisa, costo diafragmática e diafragmática intercostal?

I: É a mesma coisa.

W: Voz dentro da boca?

I: É, o canto se aproximar muito da fala, entende? Nada de (imita um som gutural) fundo, porque tenor se faz fundo não sobe, muito apoio, seria uma sustentação.

W: E como que a senhora entende esse apoio?

I: Tudo o que você, você precisa, tudo o que você quer elevar você tem que ter uma sustentação. O apoio é uma sustentação da sua coluna de ar. Se você não tiver um lugar onde essa coluna de ar possa sair, como é que você vai? Ela tem que ter uma base. Pra mim, o apoio, tem até um técnico italiano que fala que o *appoggio* é a coluna de ar, é o ar comprimido.

I: O *sostegno*, acabei de pegar o livro, é o que eu chamo de apoio. Eu sinto, eu ensino né? Aqui embaixo pra mim é o apoio e aqui tem a coluna de ar.

W: Entendi. Embaixo perto aqui do ventre?

I: Embaixo do umbigo. Porque quando você faz isso daqui ó, que ver ó? Eu respiro aqui embaixo. Eu não penso em costela, eu penso no cinturão. Cadê o cinturão?

I: É a cintura aí. Não, você ta fazendo em cima, não levanto, presta atenção ó:

W: Mas a barriga vem pra frente aqui também?

I: Vem todo o cinturão. Você já encheu bexiga?

W: Já

I: Já? Como é que você enche uma bexiga? Você tem que ficar de pé. Esquece a respiração, você vai encher a bexiga. Que você fez?

W: Ficou largo tudo aqui na cincunferência das costelas flutuantes.

I: Bota a bexiga na boca.

I: Onde você sentiu a pressão?

W: Aqui embaixo e bastante aqui.

I: Você é muito tenso aqui em cima.

W: Posso tentar de novo?

I: Isso! Agora para, para. Bota o dedo aqui, solte a barriga, fica reto, você já tá quase que apoiado. Agora você respira, ta vendo aqui? Esse é o oblíquo, esse é muito importante nunca entrar. Você viu que você respirou e ele se firmou, você fez uma

pressão, apoiou, e o ar saiu. Não é que você respirou aqui embaixo, o que aconteceu, como é que é o mecanismo? Então me diga o que é que aconteceu no seu físico?

W: O diafragma desceu e empurrou

I: O quê?

W: As vísceras para baixo e esse músculo se abriu.

I: Uma contração muscular. O importante é com calma, e não é muito ar, que você precisa, se você pegar muito, fica aqui em cima, é aqui um pouquinho. Pode levar essa bexiga e pode treinar com a bexiga porque você tem que sentir o seu corpo. O professor ele dá diretrizes, mas o instrumento é teu, se você não souber mexer com teu instrumento... Você tem que sentir cada músculo que mexe quando respira, onde eu apoiei e onde eu vou continuar, sem fechar. Não precisa fazer força, entendeu? Essa é a respiração, aqui em cima não mexe.

I: Você não vê nenhum cantor, que cante bem né? Que faça (imita uma respiração tensa). O cara você nem vê ele respirar. É só aqui embaixo, só aqui embaixo, só que daqui a pouco a gente vai ter que parar por que meu filho fica esperando eu para jantar.

W: Ta bem. O Benito falava muito em abrir aqui a lateral

I: Então, é cinturão.

W: Eu faço um pouco mais alto

I: Não, não pode. O homem, como tem um abdômen maior do que da mulher, porque a mulher tem vários órgãos que o homem não tem, você sente do externo, daqui, porque tem uma elevação, assim, até assim. A mulher menos, ela sente menos, ela sente mais mesmo, é no cinturão; ela não sente nem isso se erguer. A postura já ajuda muito a você sentir o apoio.

W: Sim.

I: Você vai ter que sustentar, e sempre é boca e nariz, como falava a Niza, isso é uma coisa que eu ficava sempre encrencada, eu lia livro, não, uma hora é boca, outra é nariz, eu preciso ver aqui.

W: Esse é de quem?

I: O que?

W: Esse livro.

I: É italiano, é meu. Eu ganhei de uma aluna que veio da Itália agora, não tem nome, isso daí eles dão lá no conservatório, com desenho assim.

W: Entendi

I: Mas tem de entrar o ar,

W: E vem até aqui mais embaixo, eu estava fazendo só aqui.

I: Não, se tem que isso aqui, quando você respira, você empurra a coluna pra trás, quando é o cinturão, quem fala muito em cinturão é o Kraus. Você pega as aulas dele na internet ele fala muito.

W: Eu vou ter que voltar aqui uma outra vez, mas eu só vou fazer mais uma pergunta,

I: Pode falar

W: A senhora uma vez me disse, a primeira vez que eu a conheci, que o que ensinava não era igual, mas era próximo.

I: A essência é a mesma coisa, a essência é a mesma do Marcel, mesma coisa, a finalidade é a mesma coisa, a essência, a técnica é a mesma entendeu? A maneira de dar o método é diferente.

W: Entendi.

I: Por exemplo, o Benito não usava cartilha, (risos), como diz uma aluna minha, eu uso cartilha, eu uso método com cartões, o Benito não usava isso aqui.

W: A senhora tem

I: Eu tenho um método, eu fiz um método.

I: Com o decorrer do período, porque quando eu cheguei, que eu comecei a passar aqui, preparar, o meu primeiro aluno foi o Dirceu Freire, aliás ele continua minha primeira vítima e sobreviveu. Então ele foi meu primeiro aluno, ele começou comigo em oitenta e sete e ta comigo até hoje. Eu falei que a técnica dele era horrível.

I: Apesar de ele ser aluno do maestro, eles não entendiam o que o maestro fazia. Eu tenho muita paciência, explicar, lala lá, la la lá, e não era só ele, eram vários, nem vou citar os nomes, porque são amigos, são pessoas que fizeram carreira, eu falei que não sabia como eles cantavam, que não sabiam cantar.

I: Aí foi que eu resolvi também, entrar com a parte de técnica e de canto, mas teve um período que eu preparava os alunos do Benito, então ele dava aula bem aqui na frente, depois ele se mudou, ficou mais difícil e ele arrumou pianistas, depois não deu certo. Esses alunos, eu falava pra eles o que não queria que eles cantassem.

I: Então não dava porque eu achava que era muito cedo não tinha técnica, não concordo com isso até hoje, não concordo e então, a gente se separou.

W: Eu vi um caderno que a senhora deu para o Richard, até eu xeroquei e eram canções, coisas difíceis.

I: Não, eu acho, e o Ballestero deve concordar comigo, o ensino de música, principalmente tem que ter muita disciplina, isso não é denegrir o Benito, pelo amor de Deus, uma porque o Benito ele às vezes não entendia o que eu queria falar. Eu sou professora, ele era cantor.

I: Se Deus aparecesse na sua frente e dissesse que ele não teria mais nenhum aluno e em troca ele conseguiria cantar um concerto por mês, ele voltaria a cantar.

I: Então, eu não, não tenho esse problema, é minha vocação mesmo, adoro ensinar, gosto demais e sinto prazer imenso de ver o sucesso dos meus alunos, não é que o Benito não via, pelo amor de Deus. Pra você ter uma ideia, uma vez, esse Ludo era nosso aluno, dos dois, ele ta na Itália, mora na Itália; ele me obedecia! E quando eu falava para não ir, o Benito pedia para deixar ele fazer.

I: Ele não ia! Uma vez um aluno tava cantando o solo da *Tannhäuser*, a ária do *Salvator*, aqui tinha um sofá, o piano era ali e o Ludo tava ali naquele canto. Tinha uma nota que eu não gostava e eu queria que o Benito visse pra resolver aquilo. Aí o rapaz cantou a ária inteira, quando nós nos viramos, o Benito tava assim, em êxtase, mas não pelo rapaz, se lembrando de como ele cantou aquela ária, entendeu? Perguntei para o Benito o que ele havia achado. Ele respondeu se eu me lembrava de como ele havia cantado aquilo, se eu me lembrava dos aplausos.

I: Quer dizer, o cara não viu nada do rapaz catando, (risos), enquanto o cara tava cantando, ele ficou se imaginando cantando aquilo entendeu? Eu quero que você entenda que eu não to falando mal dele, ele era o cantor e pode ter certeza né? Quando ele dava os agudos dele, quando ele cantava ainda, aí veio uma vez aqui um cara, o piano tava ali, eu tava no piano acompanhando e o rapaz não conseguia fazer o agudo, (risos), o Benito levantou e falou para olhar que ele fazia!

I: PÁAA, aquele sonzão!

I: O rapaz virou e falou que se soubesse fazer aquilo não estaria ali, agradeceu e saiu. O Benito nada entendeu, perguntou o que havia ocorrido, se o rapaz não queria aprender.

I: Entendeu? O Benito era cantor, por isso que eu fiquei com raiva, não raiva, me fez mal nos últimos meses de vida dele, essa porcaria que fizeram de ficar metendo coisas no coração dele, pra que viver? Ele se não pudesse dar um agudo, ele ia querer morrer e foi o que ele fez, depois que ele fez, ele não teve mais vontade de viver. Enquanto ele tava lá com as manchas, tendo falta de ar, internando no hospital, ele dava uns agudos, cantava com a turma aqui em baixo, era isso, a vida dele era isso daí, agora quando colocaram três stants pra ele poder ficar sentado na cadeira, não poder se mexer, isso não era vida pra ele.

I: Ele não queria isso! Quando o médico falou que ele não poderia cantar porque abaixaram a pressão dele...

I: E o dia que ele foi cantar com a moça, que ele caiu aí, cantando coisa até simples: *La ci darem la mano*, aí caiu em cima da partitura. Isso pra ele foi terrível, a vida dele era cantar, coisa que não é pra mim. A minha vida é dar aulas, ensinar, por isso que eu posso ensinar baixos, soprano, os exemplos que eu dou são os exemplos errados: [...] Oh, você ta fazendo assim, faça o contrário.

I: Então, não tem nenhum aluno aqui que vai conseguir me achar como, e eu sei mesmo, todos os alunos que eu tenho, que vieram de cantores, imitam o cantor, imitam o cara. Até veio uma aluna minha, ex-aluna minha, essa que me trouxe um monte de livro, também foi aluna do Benito lá na USP, é formada na USP. Ela entrou aqui, começou a cantar, eu perguntei se ela havia estudado com mezzo. Ela respondeu que sim.

I: Porque o A que ela estava fazendo não era dela, era da professora dela. Era horrível, não combinava com as outras vogais. E a gente trabalhou isso daí, ficou legal. É sempre assim, você sempre procura imitar a emissão daquela pessoa, e eu como não dou exemplo, a pessoa vai aprender tecnicamente.

W: A primeira coisa que se vai, é pela imitação.

I: Mas aqui ninguém pode imitar, ao contrário, e olha, veio aqui um rapaz, não vou citar o nome, porque depois você vai... Ele tem um metro e noventa e oito de altura, ele foi aluno do Benito, mas a gente se encontrou, tudo mais, aí, na formatura dele ele era barítono, eu falei Benito, ele é tenor. Benito disse que eu estava louca, porque ele era enorme. Depois veio estudar comigo.

I: Podemos continuar sem gravar.

Richard Bauer

W: Eu gostaria que você falasse rapidamente quando você se inicia na música até encontrar Benito Maresca.

R: Bom, minha história com música remonta antes de eu nascer por que meu pai era amigo de solteiro do Benito, quando eles fizeram comparsaria com o *Il Paglicci* do Mário Del Mônaco em cinquenta e seis. Naquele ano meu pai conheceu, trabalhando na Casa de Fornitura Ernesto, na rua São Bento, o Andréa Ramos, então, três amigos que estavam sempre juntos, até meu pai se separar deles quando resolve cresce a família. Criou cinco filhos.

Quando eu tinha dez anos fomos assistir a uma Tosca com o Benito, e nem imaginava que ele seria o meu professor, depois a gente foi em oitenta e sete assistir também na Sala cidade São Paulo o Chénier, o Guarani, Manon Lescaut, e engraçado que naquele ano eu resolvi estudar violino, estudei dois anos de violino com o professor húngaro Geza Kiszely, foi viola do Municipal e já faleceu né? Eu deixei o violino porque queria ser Diplomata, naquela época eu já falava três línguas, então falei que iria implementar o estudo de Direito para ser Diplomata.

R: No ano seguinte eu tinha dezesseis anos, estava com amigos no Banco Mercantil e dei um grito: [...] ”Pega ladrão”!

R: Todo mundo perguntou de onde havia saído tanta voz?

R: Eu sempre ouvi em casa Beniamino Gigli, Mário Del Mônaco, comecei a cantar, eu seguia as canções e comecei a cantar junto. O recital de despedida do Gigli, aquele disco quase furou e, quando eu devia ter lá pelos meus dezoito para dezenove anos, teve os três tenores, copa de noventa, e aí então a febre pegou mais ainda, fiquei mais doido. Meu pai um dia me ouvindo cantar me perguntou porqueeu não ia procurar o Benito. E comecei procurar o Benito, comecei a procurar o Benito, na lista telefônica não tinha, aí fui no Municipal, surpreenda-se, disseram assim para mim: [...] Não conhecemos Benito Maresca aqui.

R: Quando eu falei isso para o Benito, Benito falou: [...] Nossa, que ingratidão.

R: Foi verdade, eu tenho que falar, como não falar isso? Para mim foi um choque né? Por conseguinte em agosto de noventa e um teve uma Tosca no Shopping Iguatemi, em

comemoração aos 25 anos do Shopping, e lá estava, Benito Maresca. Aí fui lá depois que terminou o espetáculo: Perguntei como ele ia e ele pediu ara eu não chama-lo de senhor.

Disse que era filho do Siegfried, que queria estudar canto. Ele me chamou para ir ao estúdio dele no círculo militar. Chegando no círculo militar estava o amigo de meu pai, que vendia queijo. O Benito perguntou o que eu ia cantar, se seria *O sole mio.*

Perguntei à ele se ele conhecia a *Ch'ella mi creda* (risos). Eu fiquei envergonhado depois né? Como é que fui tão arrogante? Eu não sabia porcaria nenhuma, nada, nada, queria cantar, conhecia as Óperas de ouvir, mas sabe, a cultura musical era pobre ainda com dezoito para dezenove anos. Eu tinha muita coisa de audição, de ouvir Gigli, Del Mônaco**,** Giuseppe Di Stefano, eu ouvia todo mundo né? Mas aí dizer o que um cara devia saber ou não. Ele disse que tocaria uma notinha e eu poderia cantar.

R: Né? E ele deu o Sol bemol, aí eu comecei a cantar. Quando eu fiz a nota aguda, eu me lembro que ele arregalou aqueles olhos azuis assim, aí cantei a segunda parte, dei o segundo si bemol.

Ele me perguntou se eu já havia estudado canto e eu respondi que não. Me perguntou como eu já tinha o Si bemol, disse na minha idade tinha um fá quebrado. Por fim disse que não tinha horário, mas que me daria aula no *Labatut*, ou em casa. Me chamou e topei estar na casa dele na quinta feira de manhã.

Me deu o endereço, eu saí mais cedo aquele dia, andei pra caramba porque não sabia onde era, desci ponto errado, andei pra burro, aí cheguei, fiz a aula com ele, a primeira aula, cheguei em casa meus irmãos perguntaram o que havia acontecido.

Uma vez que você não tem técnica, não é toda vez que você pega a nota certa, sempre desafinada, baixo, calante ou alto de afinação, e eu cheguei cantando a nota certa, meus irmãos perguntaram quem havia operado aquele milagre.

Na primeira aula! Então quando eu falo quando as pessoas me perguntam quem foi meu professor. Foi desde a primeira aula Benito Maresca! Aí prossegui todo período de quatro anos, quase cinco, até meu pai falecer, aí ele mesmos falou pra mim, no dia que meu faleceu que eu teria o precisasse nele.

Ele me adotou. Então nós vivemos aí mais dezesseis anos, quase dezesseis anos numa relação de pai e filho, isso é fantástico. Eu acredito que é coisa de outra vida, não é possível porque ao mesmo tempo em que eu canto, hoje em dia, eu não ouço, mas as pessoas ouvem o Benito cantando, engraçado, desde sempre. A Isabel falava que lá de cima não dava para saber quem era quem.

A Isabel ta aí pra comprovar, O Enrico, todo mundo ta aí pra comprovar isso. O Malheiro, na primeira audição que eu fiz no Municipal falou que era um Benitinho. E aí foi, eu estreei a primeira vesperal Lírica com *Lucia* em noventa e seis e em noventa e oito eu fui fazer uma semana máster class na casa do Franco Corelli. Em noventa e sete fiz com a Magda Olivero aqui, não, pera aí, em noventa e oito foi com o Franco, em noventa e sete, noventa e oito, fizemos aqui com a Magda Olivero, e aí em noventa e sete fiz outra vesperal de Bohème e em noventa e nove eu estreei em Nabuco no Rio de Janeiro em cena. Um verdadeiro debuto, vamos dizer assim, nessas vesperais a gente cantava o papel inteiro, mas o Nabucco foi a estréia, de lá eu cantei Cavalleria, Trovatore, vinte, mais de vinte papéis, e quando foi em dois mil e nove, de eu estrear o primeiro Otello, eu tinha trinta e sete anos, eu tava estudando com o Roccella que é meu repassador, e o Benito meu ouviu e falou que eu podia ir tranquilo pois estava bem cantado. E toda vez que eu ia embora eu voltava com a gravação. Nós ouvimos juntos e ele falou bem surpreso que cantei um Otello à altura e envergadura.

O que eu posso te dizer, resumindo, foram vinte anos de trabalho constante com o Benito porque quando eu comecei a cantar lá em noventa e seis, noventa e sete, ele falou que não ia mais me dar aulas, que eu sabia cantar, que eu não precisava de horário, então eu ia esporadicamente como amigo, como um filho da família Maresca.

A gente vocalizava, tomava um café, ia numa doceria, depois comia um doce, era assim, constante trabalho, porque, além da aula, além do vocalize, a gente tava sempre conversando sobre como funciona, é isso que a gente tava falando outro dia, como é que estudavam os antigos? Eles tinham um tratamento de imersão, iam morar com o professor, os Farinelli da vida iam morar com o professor, acordava, tomava café da manhã e ia vocalizar, de tarde história da música, não sei o que, não sei o que, e aí ia ter estudo de harmonia, contraponto, entendeu? Por isso que eles tinham essa coisa apuradíssima. Quando a gente fala de um Caruso, Gigli e Lauri Volpi, morre a técnica da voz branca, aquela coisa de Antônio Cotoni, morre ali mesmo, ninguém mais sabe o

que é aquilo. Eu não saberia ninguém no mundo, que saberia mostrar, assim, experenciar perante uma plateia o que era aquela técnica antiga. Você tem gravação do Caruso fazendo voz branca, você entendeu? E o Gigli também, a gente não tem mais ninguém que saiba fazer aquilo, e o que você vê que é uma voz completamente apoiada. Não é falsete, você entendeu? É o que chamam de voz mista, então quer dizer, isso não existe mais, porque o Gigli e o Caruso não tiveram alunos, o Lauri Volpi teve, mas acho que ele não passou isso pra eles.

W: É interessante você falar desse ensino unitário, outra coisa interessante é de se pensar na técnica do Maresca. O que é uma escola de canto? Eu penso escola de canto no sentido muito estrutural, respira, apóia, fona, etc, mas uma escola não seria também esse espaço de conversa, desenvolvimento? O que tinha na escola, na técnica do Benito, no ambiente que ele proporcionava que fazia com que tantos alunos aprendessem, que fosse tão fácil aprender não sendo ele, por exemplo, um cientista da voz, um pedagogo vocal, o que acontecia que ele fazia muita gente entender o processo?

R: Vamos dizer o seguinte: se a gente perceber que a escola de canto é quando a gente forma vários cantores numa mesma linha, exemplo: até quarenta e um reinou absolutamente o Gigli, quando aparece um Del Mônaco, ele criou uma febre, todo mundo queria cantar como ele, só que não usando a cabeça, muitos se arruinaram. Uns tentaram estudar com o Merlocchi e se arruinaram porque a técnica de *affondo* de laringe, é muito mais simples do que as pessoas faziam, você entendeu?

W: O Benito falava para liberar a garganta, coisa que diz o Corelli, dizia que a garganta não cantava, para não alargar a garganta.

R: Alargar a garganta era um termo que muita gente usava, mas que é totalmente usado porque embute a voz atrás. Então o que acontece, as pessoas falavam isso e sem saber demonstrar. Então o que acontece, o Benito tinha essa coisa de saber passar pra gente a sensação dele; então a gente começou a cantar como ele, e isso forma uma escola, como o Del Mônaco, quando muitos tenores, vou citar o Limarilli, vou citar barítono, falhou o nome dele, também foi aluno do Del Mônaco, teve um monte de gente, Giacomini, Limarili, Martinucci, foram todos alunos.

W: O Giacomini foi aluno do Del Mônaco?

R: Aconteceu que ele foi para o Mário del Mônaco, o Mario Del Mônaco falava: faz assim, assim, assado, agora vai lá no meu irmão continuar o estudo. Assim ele fazia o irmão dele dar aula, trabalhar e refinavam com o irmão, voltavam com o Mário; tanto é que todo mundo fala que o Limarilli seria o detentor, o herdeiro da técnica do Mário, mas não é verdade, teve vários que cantaram. Por exemplo, o próprio Martinucci, quando veio aqui no Rio de Janeiro em setenta e oito era uma voz gigante, só que ele não aguentou, o físico dele não aguentou cantar daquela forma, ele teve que reestudar, mas sempre manteve a veia da escola.

Se você pega as coisas de setenta e oito, porque eu tenho a gravação do Simon Boccanegra, e a Aída de oitenta e um, é igual, só simplesmente ele desmontou um pouco o físico; ele usou mais posição do que o físico, e a mesma coisa eu fiz. Uma vez, eu fui cantar para o Benito o *In Ferner Land*, do *Lohengrin* e pus tudo o que eu tinha, tudo. Eu pensei ter dado cem por cento naquele dia.

Quando eu terminei fiquei cansado e falei para o Benito. Então ele mandou eu dar menos. E foi aí que eu comecei a dar menos voz e fluir mais, entendeu? Você não precisa... O Colacioppo uma vez usou numa audição uma analogia interessante. Uma vez um camarada não foi bem na audição, deu muita voz, o Lá natural ficou baixo. Aí ele virou e perguntou se o cara entendia de eletrônica e o cara disse que não. O maestro respondeu que se você pegar o amplificador e der tudo, você o queima.

Foi hilário, todo mundo riu, tinha todo mundo na sala, ficou chato.

W: Tem um termo que o Loforese usa em aula.

R: O Loforese também foi aluno.

W: Do Del Mônaco?

R: Não, mas ele tava ali, tinha o Angelo Mori, o Angelo Mori também foi aluno do Marcelo.

W: Na técnica do Benito, tinha um termo comum, um termo central na escola dele?

R: Sim! Apóia, respira e canta. Porque você pensou na nota, esse é o fundamento da coisa. Você pensa na nota, tem dois momentos que acontece, muscularmente nós temos um nervo recorrente, o cérebro já colocou a laringe na posição daquela nota, mas

muscularmente lá no apoio você já tencionou para aquela nota também, você vai respirar pra ter ar praquela tensão e cantar.

W: O que fazia o Benito, que era um sujeito simples, tranquilo, cheio de piadas, tinha o cafezinho ali dele, além da técnica dele, que ele conhecia muito bem por ter sido cantor, você acha que havia alguma coisa que fazia muita gente cantar, pra além da técnica dele? Eu me lembro que eu cheguei na casa dele, parecia uma audição, um monte de gente e tinha essa coisa familiar

R: Sobre essa coisa de ter aula, o Benito perguntava se você se importaria se alguém ficasse pra sua aula. Teve outros que se importavam, em outras vezes a sala ficava vazia e também havia momentos que ele falava para assistirem, pois assim a pessoa se acostumaria com a platéia.

R: Então depois do vocalize você se esmera em cantar bem porque tem alguém que está te assistindo e também, você se empenha em aplicar tudo o que o professor te ensinou. Então o Benito tinha uma didática diferente de alguns professores que eu conheço, inclusive até a da minha, ele deixava a pessoa se auto conhecer. Mesmo que o vocalize saísse errado, ou nota errada, ou alguma coisa que não de certo do apoio, ele não ficava martelando em cima daquilo. Ele sempre ia adiante, porque a pessoa inconscientemente sabe que errou, então na próxima frase, no próximo exercício vai tentar fazer melhor, então porque você interrompendo você bloqueou o aluno. Teoricamente você o bloqueia. Eu por exemplo sou a favor que você pare, discuta e reflita sobre o que você errou e repita, por que às vezes tem gente que não tem essa capacidade de ficar indo adiante sem ser corrigido, então eu elimino um passo. Por exemplo, mas é aquela coisa, a empatia que o Benito tinha com os alunos, criou um senso gregário de todo mundo ali. Todo mundo, ah, podia ter aula com a Isabel, ninguém deixava de passar lá, de cumprimentar ele, de ouvir uma história, de cumprimentar ele, de dar um oi, de ouvir uma história, porque pra quem ta estudando, tudo isso agrega.

Quando ele contava que tava cantando em Roma, em setenta e um, e encontroucom os antigos lá na Ópera de Roma e falavam dos cantores do passado e eles falaram que das melhores vozes que ouviram ali era o Lauri Volpi. Só que é aquela coisa, ele desafinava numa zona que eles não queriam ficar ouvindo, ficavam no corredor,quando sabiam que ele ia dar o agudo, todo mundo entrava pra ouvir, porque diziam que o agudo era um tiro, era um tiro de canhão o agudo do Lauri Volpi.

Você imagina? Então, essas histórias que o Benito contava, ou quando ele tava em Palermo em setenta e quatro, cantando o Guarani, tava o Del Mônaco cantando o Pagliacci, ele fala que um barítono perguntou se ele estava lá em cinquenta e seis, pois cantou o prólogo e pergunta ao Benito se fez certo ou errado. O Benito achou que fosse tomar um murro na cara, mas respondeu que o barítono arriscou a récita porque engrossou muito a voz, que não precisava ter feito aquilo, arriscado a récita.

R: Aí ele conta que o barítono grita um nome e diz que o rapaz (Benito) tinha razão.

R: Então quer dizer, o Benito viveu uma época de ouro, onde ele viu Gianni Raimondi, Aldo Protti, Mário Del Mônaco, Beniamino Gigli, ele viu todo mundo, Gino Bechi, Tito Gobbi, o Tito Gobbi quando entrou, ele falou exclamou por nossa senhora. Chamaram ele de caipira.

W: Ah, eu conheço, li essa história.

R: Porque ele nunca tinha visto uma voz tão, e outra, ele deu bis da *vendetta*, que ele pegou a *vendetta* lá do fundo do palco e veio até a ribalta, você imagina pegar o: No Vecchio T'inganni un vindice avrai, si vendetta (trecho cantado). O povo ficou louco, teve de dar o bis, e o Filippeschi, era o Mário Filippeschi, foi o tenor que ele ouviu, ficou enciumado, enciumado, quando chegou no La Donna È Mobile...

W: Muito bom.

Marco Antônio da Silva

W: Marco Da Silva Ramos! Eu gostaria que você contasse um pouco como se inicia a tua experiência com a música!

M: A minha?

W: É, tua vivência com a música!

M: A minha mãe era professora de música! A vivência em casa era total, assim! Na hora do almoço não se conversava, se ouvia o concerto do meio dia da Eldorado. Era vivência de música era meio ritual, assim. Aí à noite a gente jantava, às sete horas. E às nove era opcional, quem quisesse ficar na sala ia ouvir concerto da noite, na Eldorado também, que era quem realmente punha música clássica no ar.

Quando eu era criança ela ainda não dava tanta aula. Ela voltou a dar aula quando eu já tava entrando na adolescência, quando eu já tinha uns nove anos.

Quando eu morava ali na Rua Estela. E eram aqueles sobradinhos, tudo um do lado do outro. Tudo junto! Eu não sei com que idade, eu imagino que com uns sete... Eu montava uma jangada de madeira, caixote, cabo de vassoura, pano de prato. Eu ficava imaginando que eu tava navegando e cantando. E cantava a manhã inteira, antes de ir pra escola. E a vizinhança ficava toda/ Elas saíam as vizinhas pela janela dos quartos. Tinha uma plateia quando eu começava a cantar. Então o canto foi uma coisa sempre muito forte na minha vida! Depois, quando eu era adolescente ou pré-adolescente eu fui pro coral. Bom, não eu comecei a estudar piano. Antes dos seis anos! Isso tá contado, se você precisar, esse episódio tá no memorial da minha livre docência. E tá melhor no memorial do concurso de titulação.

Mas comecei a estudar cedo, mais cedo do que os meus irmão por causa da paixão que eu mostrei. Aí fui ter aula com a professora Odete Guedes, que foi uma pessoa foi minha amiga a vida toda até... Morreu mais ou menos recentemente. E também que era professora da Isabel Maresca. Naquela época ela era Isabel Ventura Dias. Ela é alguns anos, não muitos, mas alguns anos mais velha que eu. Então, quando eu era criança ela já tava mocinha. Nas audições, a minha mãe ia tocar piano, porque a minha mãe tinha aula com a dona Odete também. Meu irmãos, todo mundo. Eu tinha um irmão que era “o” pianista, assim. Que até hoje é o pianista. Pianista, né! Tem a

habilidade do piano.
E ele...e ela/ a minha mãe, quando ela ia tocar, eu ficava no colo da Isabel. Eu me lembro isso da minha...dos concertos. Dos concertos e pessoas que eu ficava era com a Isabel. Também acho que era a única com quem eu ficava...

É! Eu ficava tranquilo! Ela não ficava com aquelas coisas de ficar pegando bochecha, enchendo o saco. Ela era séria com aquilo desde que... Aqueles vestidos de tule. Parecia vestido de primeira comunhão pra ir tocar, né! Ela e o Marco Aurélio eram os alunos mais velhos da Dona Odete. Então... Marco Aurélio é um irmão! Então eles sempre eram referência, eram os mais adiantados! Tinha, acho, que até mais velhos, como a minha própria mãe!

Foi então que comecei o piano com ela. Depois, eu fui pro violoncelo quando eu tinha uns 12 anos. Ao mesmo tempo em que eu fui pro violoncelo, eu fui pro coro de Canto Gregoriano, do Liceu Pasteur, onde eu tinha estudado. Eu já tava no Bandeirantes, mas eu tinha umas primas que eram filhas/ Não sei se você conheceu o Paulo Gomes Machado, que era professor de História da Música na Santa Marcelina, História da Arte...Uma figura que foi muito marcante! Ele foi professor aqui!

Mas... Eu andava muito com ele, que era um pouco meu ídolo, assim, naquela época! Apreciador da música, um cara assim interessante. As filhas tinham a minha idade. Ele era primo do meu pai! Então a gente passou a adolescência andando juntos, os primos pra lá e pra cá e até hoje somos muito amigos! As duas professoras aqui na USP também.

Então aprendi a ler notação quadrada porque ele não usava a neumática. Mas aprendi o fraseado, essas coisas do canto gregoriano ali. Bem cedo! E isso tá na minha vida até hoje. Assim, se você vir os meus concertos, com alguma coisa que aproxima de um fraseado, que deve se aproximar, sempre funciona! Porque eu sei exatamente como fazer o tempo e a unidade das vozes que vinha junto! O Padre que era o padre que fazia isso era/ ele tinha estudado música. Edimond.

Ele era um cara com formação e ele sentava no harmônico que tinha ali pra ensinar. E era muito didático e tudo era em francês, o que também eu gostava porque, então, praticava também a língua. Que é a minha segunda língua.

Agora acho que o inglês ocupou, por necessidade, um espaço mais importante, né? Enfim, o inglês... O francês foi a língua que eu aprendi primeiro. Lá no Liceu Pasteur e depois eu fui estudar. Estudei bastante a vida inteira!

W: E como você chega na USP?

M: Bom, quando eu terminei o colegial, não tinha uma escola de música forte. Tinha o Sagrado Coração de Jesus! Era uma escola fraca naquela época. E eu resolvi prestar pra Direito. Quer dizer, eu resolvi, não! Foi resolvido pela família! Eu queria ir pra música, né? Com 15 anos eu pedi para me profissionalizar em música.

Na UFRJ tinha um conservatório superior importante! E era a Escola Superior de Música, que se chamava, né? Ou queria ir pra França. Tinha essas duas coisas na cabeça. E meu pai e minha mãe disseram que não, que eu ia estudar Direito. Eu lembro primeiro que, quando eu fui pro colegial, eu comecei indo pra medicina. Tinha um médico muito proeminente, tinha até uma ponte com o nome dele aqui em São Paulo. Mas eu fiz até o segundo ano, o Colegial. Depois, no segundo e repeti pra poder fazer o segundo de novo e o terceiro na área de Humanas. Eu prestei pra Direito! Porque meu avô tinha sido juiz, meu pai era advogado e todos os irmãos dele eram advogados. Tinha um monte de advogado, então eu enxerguei como um caminho possível, até pra sobreviver com alguma facilidade. Meu pai tava se dando bem, tinha um escritório grande. Eu trabalhei com ele nos dois primeiros anos da São Francisco, que eu fiz dois anos e passei somente em três disciplinas. Porque eu estudava, estudava e não ia. Eu acho que eu tinha um bloqueio. E cada vez que eu ia pro fórum ajudar o meu pai, quando voltava, ia pro banheiro vomitar. De tão nervoso que eu ficava de fazer aquilo! Então, quando abriu aqui, eu tava nessa época, eu tava na música popular. E aí pelos... Quando eu tinha dezessete anos, a minha mãe dava aula de violão e piano. Então, quando eu tinha dezessete anos, eu pedi pra ela me ensinar e ela disse que não porque ia atrapalhar o violoncelo. Ela disse “não, vai pro erudito, porque popular não serve pra nada!”. Ela tinha aquela... Ela gostava de música popular, ela sabia tudo de cor, cantava o dia inteiro. Mas ela não queria que eu estudasse. Ela não queria que eu estudasse música. Só como hobby.

Formação geral, é! Aí quando eu fui pra São Francisco... Não, quando... Aí eu comecei a observar, eu ficava na sala olhando ela dar aula. Perto, fazendo de conta que eu tava fazendo outra coisa. A sala era grande. Ela achava que eu tava lá... E eu tava só olhando. Olhando as posições! Aí, como eu tinha os dedos e tinha o ouvido, eu comecei a prestar atenção. Entendi o que ela tava falando de Harmonia e comecei a estudar escondido. E daqui a pouco eu tava tocando, entendeu? Tanto que eu fazia umas posições que ninguém faz.

M: Porque, assim... Era de ouvido! É isso o que tem que acontecer, e ia lá fazia de algum jeito acontecer, umas posições malucas lá! Mas depois com dezessete anos, eu montei um grupo. Não! Vamos ver em pedaços! Com dezesseis anos, eu entrei no coral do Liceu Pasteur. E foi o seguinte, minha saída do ensaio com o padre/ eu já tava um pouco cansado, depois, eu cantava, mas eu era descrente, né? Eu não tinha uma ligação religiosa com aquilo!

M: E aí um dia eu tô passando, assim, saindo do coral do Padre, assim...eu escuto um coro a quatro vozes de uma janela, lá em cima. No próprio Liceu Pasteur. Na porta de entrada! Em cima da porta de entrada ficava um salão enorme, que era o salão de ensaio do...do coral com o Walter Lorenção.

Tinha uma escadaria, assim, eu peguei, subi. Minhas primas subiram junto. Subiram mais alguns. De repente, tava todo mundo lá, todo mundo fez o teste e pra lá nós fomos. Tanto que acabou! A gente ainda ficou um pouco nos dois. Mas daqui a pouco a gente...começou a bater coisa...e também já tava no colegial, no Bandeirantes. Era puxado, tinha que estudar, não dava pra dar conta dos dois. Então eu acabei ficando mais tempo no...fiquei no...no Coral do Pasteur. E de lá eu tenho amigos até hoje. Tem muita gente no ambiente musical que passou por lá! Depois, então....e aí nunca mais eu saí. Quando eu entrei na São Francisco, mais tarde. Eu entrei em sessenta nove. Eu fui cantar no que era o Madrigal das Arcadas, que era com o Diogo Pacheco! Foi uma experiência muito interessante pra época, por que ele era o terrível da época, né? Um cara criativo. Fazia experiências, experimentos, fazia...era um regente diferenciado, muito bom por sinal! Porque ele era muito musical. Também tem a marca dele no meu DNA, e tenho certeza!

Mas depois, quando eu fui decidir, então, essa coisa da São Francisco, eu prestei porque ficava mais perto e eu entrei lá! E eu/ e aí , com dezessete anos, eu tava

no teatro Diadema tocando violão. Montei um grupo com um quarteto vocal que eu fazia os arranjos. Chamava “Nós quatro”! E a gente fazia...começamos fazer show! Estreamos no Teatro de Arena. Imagina! Junto com a/ no mesmo dia se apresentou Alaíde Costa, Tom Jobim. Essas loucuras daquela época...mas é que era bonito o som! E quando eu chegava e mostrava, as pessoas diziam “Ai que bonito!” e punha...e/e, naquele tempo, você não tinha que vender sua alma pra uma/ pra alguém te enfiar nos caminhos de entrada. Os caminhos eram abertos! Então, eufui indo por esse caminho. Daí conheci, num desses shows do Teatro de Arena, eu conheci o Eduardo Gudin, que se tornou meu grande parceiro na música popular. E eu, com ele, fazia as letras, não fazia a música. Então fiz um monte de letra pra ele edepois fiquei amigo do Baden, do Paulinho e do pessoal do MPB4, que era bastante chegado do Paulo César Pinheiro, que era um outro parceiro dele. Tava sempre junto! Foi um tempo muito interessante, muito criativo. E a gente pegou o quarto lugar na Record, que foi...você já deve ter visto aí no Youtube!

M: O quarto, era o último festival da Record. Pegamos o quarto lugar. Um samba que chamava “Gostei de ver”. E os caras que me ensinaram muito, que também tão muito no meu sangue até hoje. Eu lembro que eu aprendi com o próprio Gudin, e com o MPB4 é claro. Eu comecei a refinar os arranjos e entender. E o Gudin casou com uma das componentes do quarteto, o primeiro casamento dele.E...a gente...ah...eu...Os originais do samba foi muito forte, né! Mussum era um bom amigo. Ele me ensinou a tocar tudo, menos pandeiro.

M: Até hoje eu não sei tocar pandeiro! Mas se você colocar uma cuíca na minha mão...mas o Mussum , que é...o nome dele, naquela época, era Mussum do reco reco. E ele me ensinou primeiro o reco - reco, depois o agogô, depois me ensinou o tamborim, depois ensinou o surdo, que eu acho que é o mais difícil de todos, né! Porque tem uma coisa de você manter o pulso mas também balançar, que é uma ciência. Você não sai do pulso, mas também não vira um relógio.

M: Que é um referência pra mim até hoje, da maneira como eu vejo! E...o último de todo foi o da cuíca, que foi o instrumento que até faz falar, né! O pessoal adorava, eles queriam que ficasse nisso! Mas fazia bem! Acho que se (?) muito, saía tocando, sim! Se eu treinar um pouco! Mas aí...aí, quando foi em setenta e um, teve uma briga

com um produtor do estúdio...vivia lá gravando...Eu e o Gudin. Ele ficou e eu saí. E eu já tava bem de mal. Mas eu já tinha entrado aqui, já tinha vindo pra Música!

W: Já tinha vindo pra música, na USP?

M: Como aluno!Como aluno...eu/ Professor eu me torno em setenta e nove! Em setenta e um eu vim pra cá como alunotransferido. Foi a primeira vez na história da USP que se foi possível transferência entre os departamentos de escolas diferentes. Porque o reitor da época assinou uma portaria lá. Era o Miguel Reale. Assinou uma portaria lá autorizando. E também nem me lembro quem foi que criou esse! Mas acho que foi Gamet Silva que fez o Departamento de Música. Sabe quem é Gamet Silva?

W: Sim, sim!

M: E foi, acho que foi ele o reitor anterior. Então, é...de qualquer maneira, o Departamento surge numa época fascista. Porque os dois são de direita, são integralistas. E com as bençãos de um professor que era da Faculdade de Direito, chamado Laerte Ramos, que também era integralista. Todos eles/ o Laerte tinha sido aluno do professor Gutone, que patrocinou, vamos dizer, dentro da USP, a criação do Departamento. Daí eu vim transferido! O diretor de lá, que era o Manuel Pedro Pimentel, que era secretário de justiça do Montone. O Manuel Pedro Pimentel me chamou/ ele era o vice-diretor da escola e me chamou na sala da Congregação e falou assim “Você só faz bagunça!”. Eu ficava tocando, descia no pátio e ficava tocando, juntava aquele puta grupo, os caras não iam pra aula. A escola ficava meio vazia. Mas aí com isso ele me chamou e disse “Olha, você nunca vai ser um advogado, posso te garantir. Se for, vai sofrer muito! Às vezes, a oportunidade a gente tem que pegar quando ela passa na frente da gente! Você só vive música, você é música. Você tem que ir embora!”. Ele era pai de um grande amigo, que é meu amigo até hoje, o Pimentel, que também é um compositor e também era meu parceiro na época. E que era meu colega no Rio Branco, onde eu fiz o final do Colegial, e depois entrou junto comigo na São Francisco. Até a gente é bem grudados, bem amigos. Mas o Karl (?) foi pro Direito, continuou, e eu vim pra Música. Aí quando chegou aqui, aí encontrei um Departamento de Música muito ideológico, no sentido de que tudo tinha que ser/ todo mundo tinha que ser vanguardista. Porque o resto não prestava, era rançoso, velho. O que mais fazia era falar mal do Guarnieri e do Mignone...e do Lorenzo Fernandez. Bem, eu não posso reclamar da minha formação!

M: Porque essa parte de música brasileira eu já tinha feito. Já tava aí, na veia!

M: Então quando eu vim pra cá, o concurso com o Willy especialmente, foi um curso muito estruturante. O Willy deu um curso que era mesmo muito estrutural. E, bom, mas todo esse período meu aqui, começo dos primeiros anos, foi só muito cabeça, muito dar conta de juntar o que eu sabia da harmonia da música popular...Eu já tinha tido dois anos de aula com o Coni também, antes de vir pra cá também. Ia na casa dele, tinha sido aluno particular dele. Dezoito, dezenove anos. E então vim pra cá! E foi isso...Aqui encontrei o Klaus-Peter.

M: Klaus-Peter, que foi meu professor de regência coral. E foi quem me pegou pelo pescoço e me jogou dentro do coral de uma vez!E aí foi sofrer toda a influência por aqui do Koellreutter. Dois caminhos: o caminho da composição, que o Willy. E também o caminho da Revista Coral. Porque foi o Koellreutter que trouxe o Kurt Thomas pro Brasil, diversas e prolongadas vezes. E foi professor do Klaus e acabou definindo o que é a minha maneira de reger, muito intensamente, assim. E vendo filmes, assim, filmes do Klaus, como eu vi algumas vezes, do Klaus regendo, é impressionante. Porque ele morreu em sessenta e quatro. E eu tenho a sensação de que olhando, a gente é muito parecido! Essa coisa que fica, da base que você tem, né? Acho que tem essa coisa do Thomas, traços dele que vieram parar em mim. E que quando eu (na Alemanha), ouvi pessoas que trabalham, que "Ah, você fez aula com o Thomas!" Que era um figurante complicado, porque ele durante o período nazista, ele não fugiu e ficou! Então, como ele dirigia música, acho que em Leipzig. Eu não conheço bem a história. Mas muita gente diz que, na verdade, ele foi colaborista misto. Mas aqui é um dos meus amigos mais comunistas. Então nunca dá pra saber muito. Pra mim não dá, não faz sentido! Ele não trouxe um discurso ideológico, quando veio. Mas já era depois da guerra, ninguém tava falando muito mais nisso, né?

M: Bom, daí eu comecei...eu vim pra cá e tive muito professor de música/ de canto

que eu não vou nem falar o nome. Os dois professores que foram... Três pessoas eu vou falar o nome! Uma foi a Lucia Passos, do Rio Grande do Sul. Que foi alguém que realmente fez uma iniciação, me ensinou a respirar, vamos dizer. A base, me fez uma base da respiração. Uma consciência da respiração um pouco melhor. Porque ela tava no Rio Grande do Sul e eu só trabalhava com ela em curso de férias. Tudo o que era curso de férias que tinha eu ia atrás dela.

M: Depois dela, veio a Adélia, que foi um período curto, mas muito interessante.

W: Adélia Issa?

M: Issa! Foi um período curto, mas interessante, quando eu já tava mais velho. E, finalmente, o Benito. Depois do Benito, a Isabel. Tudo o que eu fiz antes, claro tava na base. Mas quem arrancou a minha voz da garganta, a soltou em duas semanas foi Benito.

M: Eu digo que a minha vida tá dividida entre antes dos Maresca e depois dos Maresca. Eu me tornei um regente totalmente diferente. Totalmente melhor! Capaz de realmente afinar um coro. Eles foram me mostrando! O quanto que, não adianta, sem a técnica, você pode ter o melhor ouvido que tiver, a afinação vai ficar te devendo. Ou você vai gritar, ou você vai soprar. A técnica tem que estar,um trabalho que eu fiz com os dois. Foi muito... Foi quando eu realmente consegui afinar tenor, sabe? Quando eu pego pra ir lá, afino. Se você ouve o coro de Câmara agora, os tenores tão lá afinados. Tendo tempo, eu faço!

W: E como surgiu essa ideia de trazer o Benito pra cá?

M: Não foi bem uma ideia...O Benito foi o seguinte... Foi um, abriu concurso, assim, eu não vou falar o nome, tá? Mas tinha uma outra professora que tava aqui...né?

M: E a Martha ficou pouquinho tempo aqui. Bem pouquinho! Não chegou mesmo a ser...ela teve/ teve um coro bonito aqui de vozes femininas e que depois foi regido também pelo Celso Tenório Delneri. Mas a...quando ela foi embora pra Unesp, veio uma outra pessoa. E essa outra pessoa não entregou, não fechou os termos que a CERT, que é a Comissão Especial de Regime de Trabalho da USP, pede. Não entregou relatório de pesquisa, tinha tempo integral e não se comportava como tal, tinha um monte de emprego por aí. E, enfim, também foi deixando de ser soprano pra se tornar tenor. De tanto cigarro que fumava!

M: Então, fato, foi ficando rouca, foi se arrebentando. Mas eu não quero citar o nome, não! Porque é chato! Mas, enfim, quando/ aí ela...não foi nem eu que reclamei dela. Assim, a gente se dava bem, trabalhava comigo em outros lugares. Não tinha um problema pessoal ali! Foi...mas ela saiu, ficou aberto! Tinha vaga e eu ficava me perguntando “Quem nós vamos chamar?”, porque naquele tempo não era por concurso.

Era por chamado. Então passou-se um ano, antes que o Benito voltasse da Europa, e eu sugeri uma pessoa e ela entrevistava uma pessoa e não gostava, outra...aí foi/ ele não queria. Ele dizia “Cantor é uma praga, é gente que não sabe ler música e só anda com cachecol no pescoço!”. Mas daí ele abriu, daí foi assim, a Beatriz Hilário, que hoje é professora na Universidade da Califórnia, depois ela foi pra educação e foi aonde ela acabou se revelando uma...uma personalidade internacional, pessoa que...citada no mundo inteiro. Mas a Beatriz um dia chegou pra mim e disse assim “To tocando lá na experimental e nós estamos fazendo o Morcego em português!”. Você que tá mexendo aí com o Benito deve saber quando é que foi, nos anos noventa, acho que noventa e três. Não me lembro direito, não sei te dizer...ou foi oitenta, final dos oitenta. Acho que foi até os noventa...comecinho dos noventa. Aí ela disse assim “Tem um tenor, esse eu queropra cá!”. Eu falei assim, “Ó, sou eu que chamo!”. Aí ela falou “Não, mas você precisa ouvir!”. “E por quê?”. “É muito bom! É muito jovial! Os jovens da orquestra adoraram ele. Tem uma personalidade absolutamente carismática e sabe tudo de canto. Linda voz e ele canta! A gente toca com ele sente que tá tocando com alguém que sabe o que tá fazendo!”. Naquele tempo o nosso meio era mais pobre. Tinha bons cantores, é claro! Mas, enfim...aí, ela pegou e me deu dois ingressos pro ensaio geral! Que era um domingão assim, de tarde! E eu não sei se você se lembra, mas o tenor no “Morcego” começa a cantar fora! Eu ouvi aquela voz e “o que é isso?”. Eu ouvi a voz dele lá dentro e “Que voz bonita! Que coisa!”. Daqui a pouco quando ele entra em cena, e a Martha...E a voz dele....totalmente enlouquecido com aquela voz! Aí eu disse assim: “Vou falar com ele. Eu vou ter aula com esse cara!”. Eu tinha até esquecido já da USP. Pensei em mim primeiro! Foi isso! Eu desci lá e ele não tava, já tinha ido embora... Consegui chegar e ele tinha ido pra Santos com os amigos. Acho que saindo de lá foi todo mundo pra Santos! Era um programa bem comum antigamente! Não tinha tanto trânsito! Aí ele...Mas aí eu vi o nome na lista e disse “ Eu já vi esse nome!”. Porque eu tinha perdido contato com a Isabel! Aí liguei pra minha mãe e disse assim “Esse é o nome do marido da Isabel?”. Ela: “É, Benito Maresca!”. Fui ver...contei pra ela, né! “Ah, pera aí!”. Abriu o caderninho e tá o telefone da Isabel e tal. Ligo pra ela. Isso ainda oito horas da noite no mesmo dia da ópera, na mesma hora. Fui atrás dela depois de uma hora. Aí ela me deu o telefone, liguei pra Isabel e eu falei “Tá aí?”. “Ele tá em Santos, mas ele te liga!”. Quando foi na manhã do dia seguinte ele me acordou. Eram oito e meia e ele falou “Marco, é o Benito! Você me procurou?”. Eu falei “É, eu tava querendo ter aula. Você dá aula?”. “É! Eu tava na Itália até pouco tempo, então...agora

vou ficar no Brasil, então eu vou dar aula, sim! Eu vou pegar você como aluno! Pode vir!". "Quanto é mesmo?". "Isso você me diz o quanto você pode pagar!". Aí...foi lá que começou. E daqui algum tempo também ele, naturalmente, me encaminhou, e a Susana, pra Isabel. Então, a formação de canto foi lá. Todo o resto foi muito pouco. Eu tava gostando de trabalhar com a Adelinhaaté hoje. Mas Adélia tinha uma mania com saúde. Você chegava na porta. Primeiro ela olhava a gente. Se ela achasse que eu tava com cara que tava gripado, ela dizia "Tenho récita amanhã, vai embora!". Então a gente ficava um mês, um mês e meio sem aula, porque ela achava que...ela ia embora pra ensaiar, sei lá, em Curitiba e lá ficava. O Benito, mesmo quando ele tava montando as coisas, a não ser que ele tivesse/ ele viajava também! Mas, mesmo quando ele tava aqui no teatro montando as coisas, cantando. Quando ele podia, ele dava aula! Não ficava um mês sem dar aula. Ele era muito dedicado e a gente vivia lá! Entãodepois...a Susana tinha...acho que o Rafael tinha acabado de nascer. Então, ele dava aula na minha casa! Ele vinha em casa no começo. Então, foi criando uma ligação com o Rafael enorme! Foram amigos até morrer. E o Rafa, desde criancinha, adorava o tio Benito. E...você me perguntou da minha vinda pra cá! Isso é uma história/ uma outra história! Eu vinha, tinha vinte e nove anos. Tinha acabado/ nem tinha nem me formado ainda e já tava dando conferência. Eu vim trazido pelos alunos! Eu fui pra um concerto lá em Praga. Aquele setor organizava lá e eu/ e aí teve. E tinha uma cantora/ uma oboísta, né? Porque tem uma cantora que vive na Alemanha, a Katia Guedes, que tava estudando a Missa em Si menor. Pra cantar com o Benito Juarez. Eu conhecia aquilo lá de cor, porque era uma paixão desde que eu nasci. E eu peguei ela estudando e pegando nota errada. "Deixa eu te ensinar isso aí!", sentei e comecei mostrar pra ela "O tenor tá cantando isso, ó! Pega daqui, faz assim!". A maneira é essa, então, se você pensar. Se daqui passou de tal tom, foi praquele, né? O jeito que a gente ensina até hoje! Você abaixa a nota porque você escutou antes a tonalidade na cabeça, não porque você tá querendo fazer um salto que é quase impossível. Não tem salto, tem o tom, né? E fui trabalhando com ela. E...e era u, pouco o jeito que eu pensava pra ensaiar meus coros. Eu já tava no Lasar Segal. Entrei lá em setenta e sete. E dava muita aula de percepção pros meus coralistas, porque eu queria que eles se tornassem músicos, mesmo não sendo. Aí ia vir então um professor de percepção, porque eles tinham brigado com o professor de percepção, foram lutando "A gente quer que você contrate o Marco". E foi por isso que eu vim!

W: E você veio entrando pelos alunos e, assim...

M: Era assim: tinha uma indicação!Não sei quem era o representante dos alunos nessa época. Eu já tinha sido, mas eu não era mais! O representante da época foi vice do Conselho. “A gente quer o Marco como professor de solfejo!”. Ainda tinham outros professores que queriam outros nomes, que também não votaram em mim. Masfez ali uma prova. Sentou e começou a tocar um trecho de um concerto de Bartòk. Eu escrevi rapidinho...

W: Eu gostaria que você falasse dessa...dessa...da vinda dele pra USP!

M: Então, daí ele prestou concurso! Porque foi quando...quando eu fui ver, eu já tava tendo aula com ele e ele finalmente abriu o concurso. Não! Aí eu cheguei pro Toni e disse assim “Ah, eu acho que eu tenho a pessoa pra vir!”. Aí ele falou “Nada disso! Agora tem uma lei da USP, que obriga...só pode entrar por concurso!”. Ele foi o primeiro professor a entrar por concurso! Então, o primeiro concurso que prestaram o Aquile Pichi e Andrea Kaiser...e ele. Mas foi ele que ganhou! Porque a Andrea....a Andrea , você vê, é uma boa professora.

M: Canta bonito! E o Achile é o músico que é, mas não tem discussão. Mas cantor...naquela tessitura era ele. Acho que ele tava com cinquenta e oito anos! E aí, na banca...eu não estava, porque eu era aluno dele. Mas estava o Aylton Escobar, Lorenzo Mammi. Você sabe que eu não me lembro quem foi o terceiro? Acho que era o Toni!

W: Diz que teve uma briga com o Aylton Escobar por causa do canto com língua portuguesa.

M: Teve!Não, não é que teve uma briga. O Aylton...é aquele jeito dele. O Aylton tá aí com...com as enormes qualidades e os defeitos que ele tem! O cara tem qualidades tão grandes que você tem que esquecer dos defeitos dele. Mas ele, ele entrou numa discussão. Perguntou pro Benito, numa das provas. Perguntou o que que ele achava dessa coisa de que não dá pra cantar em português.

O Benito falou “Dá pra cantar em português. Não dá pra começar pelo português!” Porque a nasalidade...porque as articulações. Eu acho que tem que começar pelo italiano, passar pelo alemão. No italiano, as vogais são puras. Eu posso fazer alguma coisa de espanhol. As vogais são puras! Depois você vai pro alemão, você tem uma complexidade maior. Depois você vai pro francês e pro português. Senão não organiza desde antes.

Aí toda vez...E o Escobar teve um piti! Aqueles que ele gostava! Então... jeito do Escobar. Aí o Benito....eu dei carona pra ele. Não, ele foi embora! Ele pegou um táxi. Foi pra casa, porque ele não dirigia, né! De noite ele me liga! “Eu não vou, chega! Aquele Aylton tá pensando que ele é o que? Não sabe nada de canto!”. Aí teve o piti ao contrário. “Eu não tenho por que ir pra essa merda! Eu to muito bem aqui! Eu dou aula na minha casa, ninguém me enche o saco, Marco! Esses caras vão encher o saco a minha vida toda”. Aí...fiquei com ele no telefone até uma hora da manhã! Ele tinha que tá aqui às nove! Aí tocava na porta dele! Toquei a campainha, acordei a Isabel. Abriu a porta e disse assim “Se o Benito tivesse mais dois amigos que nem você, ele ia ser um homem mais feliz!”. Foi lá, acordou o Benito. O Benito desceu ainda de chinelo, xingando. Me xingou! “Que que cê veio fazer na minha casa? Não enche o saco! Não vou pra essa merda!”. Você vai já botá uma roupa que nós tamo indo! Eu vim te buscar que senão você vai chegar atrasado! “Eu não vou!”. Vai! Cê vai, cê vai fazer o concurso até o fim! Depois se você não quiser, você não precisa ir. Mas você não vai estressar por uma coisa que é o seguinte: você sabe do que você tá falando! E no âmbito da universidade você precisa entender que as pessoas podem até discordar, mas não quer dizer que ele vai te reprovar! Ele tava exercendo uma coisa que você vai ver lá o tempo todo, inclusive nos alunos. Você pode discordar. Agora...isso não quer dizer que vai te ferrar! E naquele tempo isso era mais verdade que ultimamente, não á verdade? Não to falando do Departamento, to falando da USP como um todo, né? Mas aí ele veio de mau humor no carro. E aí eu to falando pra ele. Que bom que pude vir te buscar. E eu vou te ensinar como é que cê vai ganhar esse concurso! Mas ele não ouvia nada! Ele não conseguia...ele não me deixou falar daqui até lá! Quando eu tava aqui na porta ele falou “O que que eu tenho que fazer?”. Eu disse assim: “Dá tua aula! Dá uma aula como você sabe dar! E canta!”, que era o dia que tinha que cantar. Que o primeiro dia era só o bláblábla. “E canta! Se você cantar, acabou!”. E a Isabel...acho que foi a Isabel que

acompanhou, não lembro agora! Mas acho que foi. Não me lembro, eu acho que ela tava no carro! Não me lembro se era a Susana! O carro tinha mais gente!

M: Aí ele...aí ele mandou ver, né? Mandou ver assim, Ópera, câmara, brasileiro. Cantou tudo o que ele sabia! Ele "Quer mais? Tá aí! Escolhe aí! Que mais que eu canto? Tá bom pra vocês. Aí o Escobar já tinha passado. Porque eu também já tinha ligado pro Escobar e tinha falado "Pô, cê tá maluco"? Cê trata um cara como esse desse jeito?". "Não, mas eu to falando em termos acadêmicos!". Aí tudo bem! Aí no dia seguinte ele foi dar aula pra um aluno. Foi o Fernando, se não me engano, o sorteado! Aí ele deu uma aula que é muito longe do que os outros dois conseguiam. Na hora de cantar, a Andrea foi bem, mas muito bem! Mas muito longe ainda. Era muito jovem, tava com...Eu tava com trinta e nove. Não, tava com quarenta e pouco, quarenta e dois! Portanto, ela tava com vinte e oito. Não, tava com trinta, cravado. E ele com cinquenta e oito, carreira no mundo inteiro. E o Achile, que tinha uma vantagem: já tinha feito mestrado! E era...e a diferença de pianista e tudo! O edital foi mal feito por quem fez. Não fui eu! E o edital deixava uma coisa muito assim em cima do coral, sabe? Porque como não tinha ainda canto como curso. Não podia abriram um disciplina que não existia. Então abriu pra uma disciplina que chamava técnicas de expressão vocal! Que era uma disciplina que tinha sido inventada como se fosse o coral da Eca! Então, como se ele fosse assumir o meu lugar, o que não era! Era pra professor de canto! Depois a gente abriu o curso. Mas foi assim! Daí, o Benito ganhou disparado, né! E ninguém ficou chateado! Mesmo pro Achile na hora de mostra...na aula, ele deu uma boa aula de técnica! Se acompanhou ao piano tocando. Então também mostrou um perfil...que é o dele né? Mas não era um cantor! Tanto não é e nunca foi! Então...o Benito pena que não dava pra ter duas vagas! Porque se a gente pudesse ter segurado o Achile... Teria sido outra história o canto!

W: E como que você lê a técnica do Benito?

M: Ah, eu acho que o Benito é o seguinte**!** Ele... tinham uns alunos do canto que tinha um pouco de excesso de força! Era uma crítica que se fazia. E eu acho que as pessoas entendiam o que ele falava de uma maneira mais radical do que precisava. O que eu sempre fiz na minha aula, tanto com ele quanto com a Isabel, é o seguinte! Eu sou um capricorniano teimoso e detalhista. Do mesmo jeito que eu sou detalhista regendo, eu sou detalhista com o meu corpo. E eu tenho uma percepção física muito forte!

Começou a doer uma unha, eu sei o que (...). Se eu comecei um enjoo, eu sei.... Ah, bom foi aquilo que eu comi há três dias! Se eu dormi torto, eu sei qual é o músculo que vai... que manhã vai acordar doendo! Meu, eu tenho uma percepção/ sempre tive. Então, eu acho que teve uma simbiose importante aí. Porque ele tava começando a dar aula e eu tinha muitas perguntas. Porque eu já tinha passado por muito professor ruim! Então as minhas más perguntas, vingaram em boas respostas, pra mim. Então, eu aprendi, então, numa coisa assim que tinha, que sempre teve, uma base racional muito forte, mas também uma base física muito forte! O que é que tem que mexer? "Faz aí, o que você sentiu mexer?" Eu falava pra ele "Não, não posso falar isso em aula!" e ele "Por que não?". Eu falo, né? O pau pra baixo! E...porque eu acho que você tem que descrever exatamente o movimento como ele é! E ele foi fazendo isso comigo e nós fomos desvendando. Tanto que o projeto dele a gente nunca conseguiu levar, porque a Medicina, o pessoal da Medicina deu pra trás. Os projetos de pesquisa dele, de ingresso eram estudar no corpo dele o que acontecia através da tomografia, que era uma coisa que tava entrando!

Entendeu? Mas o pessoal dizia que não dava, que não era assim porque ia dar...ele não podia ficar tomando tanto contraste. Que esse nível de sutileza só iria aparecer debaixo de contraste. Que o médico não pode dar contraste se não houver uma razão médica pra isso! Que você não pode fazer uma pesquisa que pode prejudicar a saúde do outro tal. Então, não foi feito. Mas a pergunta era legal! Por um cantor eficiente como ele era.

M: Ia pro agudo parado lá. Parecia que ele tava bebendo água!

W: Você pode me falar um pouco, assim, dele como professor...como era/ que tipo de respiração era, o que que era...

M: Na respiração, ele trabalhava... ele trabalhava assim: que a gente sentisse claramente onde estava...Ele dividia em duas...como todo mundo, em três...a superior tava proibida. A descrição que ele dava é a que eu uso até hoje, em que você só consegue levantar a caixa torácica se você puxar os tendões do pescoço! E pra você fazer isso, você tenciona, portanto essa não serve. Só serve quando (?), né? Por que aí é uma coisa de você respirar em cima, pra parecer que é maior porque você tá tentando impor fisicamente o outro. O cantor não tem a imposição, é impassível. E aí...a gente na verdade canta com a respiração. Se você sabe cantar com a respiração, sabe! Aí ele foi

pra ver a respiração, foi mostrando. E dizia assim “Se for tudo pra baixo, depois você tem que fazer um esforço pra trazer de volta. Então mantenha a parte de baixo aqui!”. E, se eu não me engano, ele teve algum contato com a Sutherland. A Susana jura que não, mas pergunta pra Isabel. Eu sei que ele traz de lá isso e que embaixo que você tem que deixar não totalmente solto, quando você for tomando o ar, porque senão depois você tem que trazer toda a musculatura abdominal e você perde o controle da média. Então você traz, do umbigo pra baixo você...ele quis dizer “Arruma tua coluna que você já vai ter o tônus necessário abaixo do umbigo!”, tá? Isso é o suficiente! Dá você não deixa vir tudo pra baixo! Você traz aqui. O que eu sinto é que pra alguns funciona melhor...a explicação, porque você tem que fazer a pessoa descobrir no corpo dela como é que funciona. Mas ele dizia que era... que a maior parte do tempo era a respiração...a intercostal. Era média. Mas que quando precisava de certos recursos no (?), daí a gente usava aqui!

Ele usava a baixa e a média! Mas aqui nunca!

W: Você tem algum termo... essa é a pergunta que u faço pra todo mundo. Tem algum termo central, assim, da escola dele? Que mais a refletia!

M: Não...acho que não! Porque ele era/ eu acho que ele era muito... Era assim: ele gostava/ ele ia criando na gente uma confiança!

Então isso acho que era o mais importante! A maior parte dos alunos dele como Richards. Eles foram/ ele foi construindo uma autoconfiança. E tinha uma complementariedade, sempre teve, no trabalho com a Isabel! Estar com os dois era sempre mais legal do que estar com um só. Porque ele era esse tipo que te punha pra cima, te fazia ter confiança. E a Isabel “Olha, ele não te ensina a respirar do jeito que ele tá fazendo! Você tá fazendo errado, tua tomada de ar tá errada! Eu estou vendo!”. Então, ela ficava tocando piano, olhando. Então, ela acabou que/ ela muita vezes foi a que realmente acabou de estruturar. Ele dava essa confiança... Então pra gente não ficar triste porque não tava indo pra frente e não fica tão autoconfiante que não fizesse a coisa certa, a balança dos dois pra mim foi muito importante!
W: Você acha que a escola do Benito se complementa com a Isabel.

M: Eu acho que é a mesma! É que a Isabel... A Isabel fez algumas coisas na vida dela que são diferenciadas! Mas foi por causa dele. Quando ele foi pra Munique, o regente

do... era o. Ela/ acabou que o descobriu ela lá e pôs ela pra trabalhar junto com ele e assistir todos os ensaios, que assistiu. Ele ao piano com o ensaio do cantor! Então... fora tudo o que foi antes, né? Porque tinha o Marcel Klass, como a base primeira do Benito. Sabe que o Benito aqui, quando voltou, já era o Benito e já tinha se aposentado. Quando ele ia cantar uma ópera que ele não tinha cantado ainda, ele ia cantar com o Plácido. E isso eu aprendi pra mim também!

W: O que?

M: A humildade. A autoconfiança com humildade!

M: Porque também quando tem alguma coisa muito complexa, eu tenho os meus mestres com quem eu vou conversar!

M: Três horas! Deu.

W: Certo.

Joana Mariz

W: Joana, eu gostaria que você começasse falando pra mim um pouco da sua experiência musical. Da sua vivência, desde que você começou até o canto lírico!

J: Tá! Eu na verdade comecei a estudar música bem tarde. Por que eu pedi para estudar piano pequenininha, mas o meu pai achou que era mania de criança. Talvez ele tivesse razão, não sei! Essa coisa “Eu quero um pônei”, “Não,” “Então eu quero estudar piano”, “Não também!” e tal. E foi uma pena! Então daí foi que eu comecei. Eu entrei na USP pra fazer cinema. Mas sempre tinha esse plano: na USP tem um coral grande, o Coral USP, que era muito maior na época, né? Era super prestigioso e tal! Então, eu entrei na ECA pra fazer Cinema e entrei no Coral USP ao mesmo tempo. E lá eu comecei a fazer aula de canto e fui estudar canto porque eu sabia que não ia dar tempo de eu estudar música, outros instrumentos. Eu não ia poder ser uma super ultra pianista, por exemplo e tal. Mas logo eu me apaixonei pelo negócio e resolvi desistir de seguir com a carreira de cinema. Me formei, porque eu sou muito certinha! Não sou muito de largar as coisas no meio. Mas me formei já sabendo que eu não ia querer mais fazer aquilo! Eu estudei, enfim, eu estudei no Coral USP com alguns professores de lá, mas logo comecei a estudar com a Eiko. Então, durante este período da faculdade de cinema eu estudava muito canto lírico com a Eiko. Daí logo entrei na ULM. Teve esse negócio de estudar

um pouco lá também. Daí comecei a estudar teoria musical correndo, né? Porque eu estava atrasada, eu tinha dezessete anos e todo mundo já tinha estudado. As pessoas tinham começado cedo!

Bom, no final da faculdade de cinema já com, sei lá, vinte e poucos anos, eu falei "Bom, agora eu preciso prestar uma faculdade de música. Porque eu vou ter que...eu sou certinha, preciso fazer alguma coisa que me ateste. Enfim, eu precisava aprender música também. Então, eu entrei na Unesp. Entrei, lógico, muito verde! E daí fiz duas vezes o primeiro ano para poder ter tempo de a voz chegar. Daí eu encontrei a Isabel, foi ótimo! Então tive essa vivencia importante lá. Tive uma vivencia importante com o Fernando Carvalhaes, né? Que tinha uma coisa legal com Técnica de Alexander e com uma concepção de voz mais delicada, né? Que foi super legal o contraponto entre o que ele falava e as coisas que a Isabel falava. Porque as coisas dela deram muito certo junto, eu acho. Foi bem bacana isso! Daí também a vivência com o Abel Rocha, que dava Ópera Performance. Foi uma pessoa que me fez entender muito, assim, sobre música e sobre...sobre o que é cantar mesmo, né? De certa forma tudo o que eu fiz depois, essa coisa de pesquisar canto popular com canto lírico. Por que é possível, né? Porque na verdade são posturas em relação à música. Não é uma...né, não existe uma coisa fechada que tu tem que ir, né? O Abel falava muito sobre a mobilidade do canto na história, né? A gente tem uma visão do canto lírico às vezes meio fechada, como se fosse sempre a mesma coisa desde o Bel canto. E na verdade não, né? Até o trabalho da Lisa que saiu agora é sobre isso: sobre as mudanças na voz de soprano no século XX. E é impressionante! Você escuta um soprano de mil novecentos e cinco, um de trinta e daí a Maria Callas pra frente são três sonoridades completamente diferentes. É um negócio impressionante! Enfim, essa ideia de que, na verdade, as coisas estão aí pra gente, tem que interferir mesmo! E tem que refletir tem, né? Acho que isso eu devo bastante ao Abel. E daí em seguida, pensar as coisas assim. Enfim! E daí, depois de terminar essa faculdade de música, eu fui fazendo muitas coisas, canto música popular, e cantando concerto e lá lá. E daí chegou um ponto que eu tive meu filho. Eu falei "Nossa, eu não posso mais trabalhar 14 horas por dia. Vou ter que focar. Vou focar em dar aula de canto!", que eu já dava um monte. "Vou focar mas eu também quero estudar ao máximo porque eu quero entender as outras coisas que estão acontecendo. E daí a Isabel teve um papel muito importante nisso porque ela tinha essa coisa. Eu tinha uma imagem do canto muito....como muitos alunos de canto tem até hoje de...muito

imaginar. Não, a voz está aqui, a voz está ali. A voz tá, né...a gente sente na máscara, ela é na frente, ela é atrás. E a Isabel eu lembro que, de vez em quando, ela é muito observadora, e ela/ como ela não pode dar o exemplo vocal, ela tem que descrever o que você tem que fazer. Isso que eu acho sensacional nela! Se você não tá conseguindo fazer um negócio, não adianta...ela não vai fazer no seu lugar pra você imitar o som. Ela tem que dizer "abre mais a boca", ela começa a falar essas coisas! "Abre mais a boca, não você está abrindo a boca em sorriso, você tem que abrir a boca mais na vertical!". "Você tá não sei o que lá, sua língua tá em tal formato". E eu me lembro de eu perguntar pra mim mesma, tipo: "mas o que é que tem o formato da língua com o canto? Por que o que importa é se está na frente, se está atrás!". Daí isso começou a me encasquetar, porque eu vi que fazia uma diferença danada. E daí eu falei: Bom, deve haver alguma coisa na fisiologia que interfere no som. Eu quero descobrir o que é! Daí eu fui fazer a pós-graduação em fono. Pra isso, especificamente! Porque eu queria descobrir o que é que era que interferia no canto. E, bem, lógico eu descobri que tudo interferia, né? Tudo mesmo! E daí foi um barato! E daí quando eu terminei a pós, que foi/ a minha monografia era entrevistando vinte professores de canto. Entrevistei, inclusive, a Isabel e tal. Cinco professores de canto eruditos, cinco de canto popular, cinco de canto americano e cinco de canto holístico, que é meio uma coisa meio "desvendar da voz", que é canto erudito, na verdade, o que eles pensam tecnicamente. É...Daí eu falei: nossa, eu preciso voltar pra música. Eu não posso ficar na fono com essa pesquisa. Eu preciso voltar, pra dialogar com meus pares. Por que, assim, foi tanta coisa que eu descobri, coisas que aconteceram que não é pra ficar restrito isso daí. E daí voltei e fiz o mestrado com a Martha, que depois se transformou em doutorado, que foi doutorado direto. E foi muito bacana, né? Porque daí eu conheci uma Martha nova, que eu não tinha conhecido na graduação, na Unesp. Que ela super/ é super pensadora também dessas coisas e é uma ótima professora. Eu fiz aula com ela no final do processo. Enfim...daí...na verdade, eu tive uma trajetória de muita sorte, assim, porque eu tive mestres incríveis do meu lado quase o tempo todo. Se eu tiver que falar de um ou dois professores que eu tive, de um monte, sei lá, de vinte anos que eu estudo isso. Que acho, assim, que/ Nossa você era meio limitada. Sabe assim? Eu tive muita sorte de pegar pessoas iluminadas, assim. Se eu tivesse que resumir minha história musical, eu diria assim, que eu tive sorte de estar perto de muita gente que me despertou coisa boa, sabe?

W: Como que se dá, assim, a sua chegada ao Benito?

J: Então, na verdade, a Martha achou que não era interessante eu fazer esse processo com a Isabel porque eu já estudava com ela há doze, treze anos. Nem lembro quanto foi! E/ mas a gente achava interessante, eu, na verdade, achava interessante que tivesse um professor que tivesse uma coisa assim, a minha pesquisa ela tinha essa curiosidade de pesquisar esses professores muito tradicionais ou muito inseridos dentro da sua própria tradição, que não fossem ligados à Ciência, Richard Miller, à Revolução Tecnológica das ciências da voz, que teve nos anos 1980. Era um pouco comparar como é o ensino de canto das pessoas que estão muito preocupadas com isso, como eu fiquei na hora que eu fui estudar fono, motivada por uma professora tradicional, né? As pessoas que, na verdade elas vêm da música. E é linda essa trajetória, né? Que é aprender com o seu mestre, encarar os desafios técnicos, às vezes, com os conhecimentos que são os mesmos do século XIX. Do ponto de vista fisiológico, né? E não podia ser a Isabel porque a Isabel ia ser completamente contaminável, né? Então, daí a Martha sugeriu o Benito. E eu achei ótimo porque...eu já conhecia o Benito. Na verdade, eu encontrava com ele toda semana, quando eu ia lá. Ele sempre me via cantar, fazia os comentários dele, né? “Olha, acho que você tá no caminho certo!” “Aqui não”! Tal coisa você tem que fazer de outro jeito, viu, menina?”“. E nananã e daí ele sentava, contava aquelas histórias dele. E daí, quando eu propus pra ele que ele fosse meu sujeito de pesquisa, ele adorou! Ele ficou muito feliz, assim...E foi ótimo! Eu fiz várias entrevistas com ele. Ele contando vários causos da carreira dele. Enormes, né? Que eu acho que eu transcrevi quase tudo no/ pra tese. Tá no final da tese! E aí aquela vivência. Pra mim, uma coisa que pra mim ficou clara de frequentar o estúdio do Benito, diferente um pouco do da Isabel, é que é um espaço de convivência, assim. Você entra, você respira ópera. Você entrava, você respirava ópera. Porque você entrava e já tinham todos aqueles cartazes, assim, com todas as histórias. Cartazes dele, cartazes de coisas que ele viu e tal. E sempre, sempre, no estúdio tinham seis, sete pessoas assistindo a sua aula. E isso eu acho fantástico, porque é uma coisa que normalmente a gente não tem no ensino de canto tradicional! Normalmente é assim, né? Eu e você, eu e a Lisa e tal. É muito tête-a-tête, e não tem a coisa do desenvolvimento em grupo. Claro que as aulas do Benito eram individuais também, mas o fato de ter gente assistindo o tempo todo... às vezes uma pessoa te dava uma opinião, te dava uma sugestão. Quando você era uma daquelas pessoas assistindo, você tem a oportunidade de aprender com outras pessoas, né?

E eu ficava lá! Fiquei um mês. Eu acampava na casa desses professores, se eles deixassem, né? Eu ia todos os dias que eu podia, ficava assistindo todas as aulas possíveis. Isso eu acho que é uma coisa muito interessante que a gente devia usar como exemplo. Que é essa coisa de um aprender com o outro mesmo. Igual escola. Escola você aprende melhor em grupo! Por mais que, claro, não dá pra eu ficar fazendo aula junto com você porque a nossa voz é diferente. A sua classificação é outra, você é homem, lá lá lá. Claro que precisa de um ouvido dirigido! Mas eu acho que o formato, o meio formato de masterclass que tinha ali...involuntário, não combinado, informal, assim, era muito interessante. Acho muito interessante mesmo, assim! Acho que isso era uma das coisas que me marcou, E a outra coisa: a simplicidade de abordar coisas que, pra mim, né? Eu já super tinha tornado complexas na minha cabeça. “Não, porque não sei o que lá, a articulação, a boca que abre, a boca que fecha e nã nã nã, a respiração. Tem essa parte, essa parte nã nã nã” . E aí ele falava de um jeito super simples e funcionava muito bem, né? Eu admiro muito esse jeito direto de se referir a uma determinada coisa. Que daí, no caso dele, também eu peguei ele bem já no final da vida. Também não era uma coisa de exemplo. Ele era tenor, enfim, nem era o caso. Ele acabava sendo uma pessoa muito direta no jeito de comunicar, o que é ótimo pra simplificar a cabeça de uma pessoa como eu, né? Que veio, de repente de estudar tantos detalhes, que às vezes é difícil colocar tudo, né? Uma das coisas que eu escrevo no meu trabalho é que essa coisa do ensino metafórico, ele acaba conseguindo condensar certas coisas que podem ser muito difíceis, né? O tico e o teco não conseguem às vezes lidar, né? Não, abaixa um pouco a laringe, daí abre um pouco a boca e aí tem o zigomático, daí nã nã nã/. Começa a ficar muito complexo, né!

E o Benito, conseguia falar de um jeito que, enfim, você pega a estrutura geral e daí você vai refinando, assim... Então, enfim, é um método que eu conheci muito. Conheci mais de fora porque eu não estudei anos com ele. Mas aí conheci intimamente durante aquele período de pesquisa.

W: Você consegue descrever pra mim, assim, de modo geral, o que você leu da escola dele. Tecnicamente, falando! O que é que ele quer?

J: Então, eles descaradamente são da escola de canto italiana. Tem um trabalho super interessante que vai ser publicado sobre as escolas de canto europeias, agora. Quem fez foi a Nádia Souza, que é cantora ali do Teatro Municipal. Ela foi pra Itália, foi pra

França e foi pra Alemanha e gravou cantores de cada lugar. E depois trouxe essas gravações pro Brasil. E fui eu, a Laura de Souza, a Eloísa Baldin e mais três fonoaudiólogos ouvir e, sem saber quem era, saber dizer de que escola que era. E dá pra saber direitinho! Eu para a Nádia: "Nádia, a gente não vai mais conseguir saber isso aí! Porque o tempo passou, né? As coisas estão globalizadas!" Só que não, dá pra escutar super bem! Porque os valores são muito diferentes, né? Na França tem esse valor muito grande pro texto, que é uma coisa que o Richard Miller já descreveu. O canto alemão é mais recuado, tem essa coisa bem educada, menos metálica. E o canto italiano tem uma coisa metálica de potência. Então acho que o Benito e a Isabel claramente valorizam isso. É uma clareza de dicção. Então, assim, não existe esse negócio de ficar cobrindo um "a" a ponto de ele virar "u", né? Embora ele desse aquele vocalize dele, do Caruso, que vai do "a" pro "u", né! Uma vez eu falei com ele sobre fonoaudiologia. Não sei se está no meu trabalho, transcrito isso. Né? Falei "Olha, mas tem as coisas de ciência" não sei o que! Se fono soubesse cantar, cantava, não trabalhava a voz, não sei o que. Porque o que me interessa são os tratados, né? Ele falando, são os tratados/ eu quero ver o que o Caruso falou, eu quero ler o que... Sei lá, eu gosto do livro da Lilli Lehmann embora eu ache que ela não é clara. Eu não entendo quase nada ali, viu Joana! Mas tal coisa eu acho que é uma ideia muito boa e tal!". Então ele claramente é uma pessoa que pega coisas de ensino tradicional, de... Enfim, de coisas que vêm de uma história sólida de canto. E usa o que ele acha interessante. Eu achei isso! Então, o que ficou pra mim foi essa coisa sólida de respiração, que ele insistia muito, né! Essa/ aqueles exercícios gigantes dele, que ele dava, né? Pra você conseguir sustentar sempre sem fechar a costela. Então tem essa importância muito grande da abertura intercostal. Muito grande! De ter uma certa solidez e, às vezes, um reforço, né, na parte baixa do abdômen, principalmente agudo e tal! Ele insistia muito na/ isso eu acho genial! É uma das coisas mais simples do canto e que eu acho funcionou muito pro canto lírico, que era você inspira (faz o gesto). Martha fala muito isso! E daí você canta pelo mesmo caminho que você inspirou. Então ele valorizava muito que você prestasse atenção na maneira como você inspirou, pra você cantar em seguida com aquele espaço. Então, ao invés dele dizer, sei lá, faz o espaço do bocejo, abaixa a laringe ou levanta o palato. Ele jamais falava essas coisas pra mim e eu não via ele falar pra outras pessoas. Se bem que, quando ele falava, "en passant". Mas não era uma instrução que ele dava. E eu vi ele dando algumas primeiras aulas. E a primeira aula dele era sempre igual. Igual ele deu para mim! Era assim: "Olha, vou te explicar como é a respiração. Você inspira, deixa

entrar, você deixa essa costela aberta não importa o que aconteça. E daí vai entrando, vai entrando, vai entrando, né!" E daí sobre a boca, ele falava que tinha que ir soltando a boca, né! De abertura vertical, conforme ia subindo. E daí muitas vezes ele falava "Não, aqui não tá abrindo muito! Abre mais" e não sei o que, nã nã nã. E tinha essa coisa do espaço. Isso ele falava menos, eu lembro. Mas ele falava que era essa coisa de "Não! É só você cantar pelo mesmo caminho que você inspirou! Não, aí tá fechando! Mantém por ali e tal!""". São três coisas super simples que eu acho que estão na base desse...dessa escola, que é a escola italiana. E insistir na dicção, de não poder ficar distorcendo, não ficar cantando entubado, né? Pra dentro! Ele insistia muito na clareza do som, assim como a Isabel também! É...e na potência. Ele ficava "Agora você tá cantando. Agora que você tá cantando, filha!" e tal. "Apoia mais"!

W: Para além da técnica tinha algum fator subjetivo que ajudava ele a construir um corpo de alunos?

J: Sim! Então, eu acho fortemente, que essa coisa grupal, essa coisa dele conseguir ter esse espectro de pessoas em volta dele, eu acho que é uma coisa que influencia muito! Eu acho que ele era um baita exemplo de cantor! Ele conhecia muito, né? Ele era um, pô... Ele era um testemunho vivo de uma era, entendeu? Ele, pô, ele foi cantor na Europa no auge. Ele conheceu pessoas, ele cantou com pessoas. Então ele tinha uma bagagem mesmo que ele trazia ali. Hoje em dia poucos professores têm. Porque, na verdade, estão mesmo falecendo, né? Com a passagem do tempo e a gente tá perdendo essa geração. Então, eu acho que ele tinha isso fortemente. A Isabel também, na verdade tem um secto de pessoas atrás dela, né? Mas acho que ela não se sente tão confortável com essa coisa de ter muita gente! Ela é uma pessoa mais organizada, não gosta/ mais concentrada. Ela às vezes falava "Nossa! Muita gente no estúdio dele. Não sei como ele consegue dar aula assim!" E o Benito já criava um ambiente. Ele deixou um espaço com sofazinho, com as coisinhas para as pessoas comerem, né? Ele gostava mesmo dessa convivência. E muitas coisas que eu aprendi, interessantes, eram as conversas entre uma aula e outra ou às vezes ele parava e fazia uma digressão, no meio da aula de uma pessoa. E era super iluminador aquilo, né? Então eu acho que isso faz muita diferença. A gente não dá muito valor para essas coisas, mas são coisas que não é só a técnica, o que a pessoa manda fazer ou deixa de mandar fazer, né, que forma! Mas é toda a convivência, todo o ambiente, faz muita diferença. E toda a história que a pessoa carrega e que transpira quando ela conversa com você, tomando um cafezinho. Que não

é a aula, né, oficial! Faz muita diferença, eu acho! E eu acho que ele tinha isso e ele...e realmente essa base de técnica é uma base que eu acredito muito até hoje, assim! Que a Isabel diria de outra maneira! Ela diz "Filha, pra cantar você tem que apoiar e falar a vogal, né?" Se você tá falando a vogal, daí aqui você tá fazendo força, isso não é falar a vogal pra ela. Ou seja, ela tá mexendo em espaço também, né? Bom, e a coisa da colocação alta que eles falam também! "Não isso tá na garganta, tem que estar mais alto". Não lembro deles falarem de um ponto específico pra jogar a voz, mas lembro que, tipo, ah não...Ter essa ideia de que essa pressão do ar, o apoio, que é uma ideia super difundida desde o século XIX. Isso eu verifiquei no meu trabalho mesmo. Que a ideia de que se você tem pressão suficiente é como se o som conseguisse subir com pressão pra um outro lugar, né? Então, se você tem pouca pressão, é como se o som parasse na garganta, né? Que é uma ideia que hoje a gente sabe que não é bem assim. Na verdade todo som passa pela garganta e perepepê perepepê. Mas é uma imagem interessante, eu acho, de conexão que tem que ter mesmo entre a parte fonatória e a parte respiratória e depois articulatória. Porque na verdade, a sabedoria, né, dos dois. Na verdade, a ressonância do canto está na articulação, de fato, né? Vai ter um curso com o Sundberg. Não sei se você ficou sabendo! Sábado! Que é o maior cientista da voz cantada. Ele e o Pitz, né? Ele é o mais antigo, assim! Vamos dizer que ele é o Benito Maresca da voz, das Ciências da Voz. Ele vem no sábado e ele já passou o Power Point pra gente ver. E daí ele vai falar de ressonância, ele explica os básicos... Aqui no CEV ele vem falar, sábado.

W: É aberto?

J: Pagou um tempão atrás. Mas liga lá, de repente tem alguma desistência! Eles divulgaram esse curso, acho que pra garantir a vinda dele, sei lá, em junho! Daí eu paguei há um tempão! Um aluno meu conseguiu ir de última hora, então talvez tenha desistência. Ele mandou e aí. Se você quiser, eu até olho no slide. É assim: como é que se muda... Como é que acontece a ressonância do cantor? Ah, através da sintonia entre os formantes, que são as ressonâncias naturais, e os harmônicos que a laringe produz. Como é que eu interfiro nos formantes? E daí ele escreve, com todas as letras, através da articulação. Porque é isso. Se eu faço isso (voz entubada), eu estou mudando o tubo pra mais cumprido, daí eu tenho mais harmônico grave. Se eu faço uma vozinha fininha, eu to acrescentando harmônicos agudos. E é simples assim. Então, assim, esse lance de falar a vogal parece um troço muito simples, ou falar as consoantes. Só que não! Isso tá

na base da ressonância do canto. Tipo, vou ter que sentir a voz aqui, sentir...né! Sentir nos seios maxilares ou sentir na testa, nã nã nã. Se não tiver articulação, você não vai sentir nada, certamente, né? Ou, enfim, vai sentir coisas, mas você não vai conseguir interferir nessas sensações. Então eu acho um negócio, assim, de uma sabedoria. Porque você precisa mesmo cuidar dessa interação entre fonação e pressão, que é essa coisa do apoiar e deixar a pressão chegar na boca. E você precisa liberar aqui pra deixar o som livre e pra poder ressoar o som. Que é essa coisa de articular livremente o texto. Perfeito! Eu uso isso muito, sempre! Junto com outras coisas, né? Mas é/...é isso que é engraçado. Quanto mais eu estudo fisiologia, e de vez em quando vem coisa nova e nã nã nã, mais eu falo "nossa, meu, como eles estavam certos, sabe?".

É muito engraçado isso! E às vezes... muitas vezes eu me deparo com outros mestres. Não tanto meus, assim. Mas às vezes que chegam pra mim de aluno aqui, né, na Santa Marcelina. Às vezes eu tenho alunos compartilhados, né! E às vezes eu vejo coisas erradas também que eu fiz. "Não porque o certo é fazer não sei o que lá e nã nã!". Ele falou "Não, isso não tem fundamento nenhum!". E eu super tinha medo de acontecer quando eu fui estudar, né? Puxa, eu estudei treze anos com a Isabel. Será que eu vou descobrir que alguma coisa do que ela falou era bobagem e tal! E no final, não, né? Então eu acho que, na verdade essa escola mais italianona, assim, ela vem de um lugar muito bom, né? Tem um pessoal nos Estados Unidos que está apresentando uns trabalhos, mostrando que, na verdade, a gente tá bem mais próximo do século XIX do que parece, né! Porque são poucas gerações. Então, assim, esse cara que chama Mathew Edwards, ele publicou/ não sei se ele publicou artigo, mas ele levou pra um congresso bem importante, mostrando que a Marylin Horne, por exemplo, ela foi aluna do primeiro professor científico mais sólido da história, que foi o William Vennard. E o Vennard foi aluno de uma aluna do Manuel Garcia. E o Manuel Garcia é o primeiro professor que começa a pensar mais arrazoado sobre o canto, né? Ele publica o tratado dele em mil oitocentos e?

W: Quarenta e um...

J: Mil oitocentos e quarenta e um. Então, assim, tem três gerações entre a Marylin Horne e o Manuel Garcia. Ela é descendente direta dele. Então, assim, tá próximo! O Benito falava muito mal dos professores dele. "Fulano de tal ficava falando pra eu fazer cobertura. Eu ficava com a voz toda entupida, eu era barítono e tal! Fulana era horrível,

ela falou que eu nunca ia cantar nada! Fulano era horrível! Daí eu encontrei o Marcel Klass. E daí o Marcel Klass me ensinou e não sei o que, não sei o que!" E eu não sei quem foi o professor do Marcel Klass! Mas se a gente descobrir, a gente sabe de onde saiu este conhecimento.

W: Não sabe?

J: Não, quem é?

W: Era o rival do Caruso, Alessandro Bonci. Ele cantava no Metropolitan, escola italiana de canto, *vecchia scuola*.

J: Então, você entendeu... É a mesma fonte!

W: O apelido dele era "o sombra" porque havia uma rivalidade. Todavia era uma voz leve.

J: Olha só!

W: O Caruso tinha uma voz mais encorpada , mais baritonal, apesar de ser tenor.

J: Você vê? Eu nem sabia, mas na verdade tem isso ó: Benito, Marcel Klass e o...como chama?

W: Alessandro Bonce.

J: Alessandro Bonce! Que é da mesa escola! Então, assim, na verdade a gente tá na base do...porque a gente diz que a escola italiana se firmou ali com os *castratti*, mas não não é bem verdade, né? Assim, na verdade, ali, é muito difícil a gente saber o que se fazia tecnicamente.

W: Exato!

J: A gente sabe que os preceitos de beleza vocal vieram dali! Que não pode cantar desafinado, legato é uma coisa bonita, filatura é uma coisa bonita, essas coisas vieram dali. Mas na verdade a técnica vocal italiana se firmou muito no século XIX mesmo, com o aparecimento da voz de tenor, que não tinha, essa voz de tenor de peito, subindo de peito até muito agudo, né? Tenores cantavam falsetado. Surge o dó de peito no século XIX. Então, acho que ali tem um marco muito importante, né? E daí, claramente, as mulheres começaram a pegar os papeis femininos. Foi uma mudança grande que

demora pra assentar. Por isso que tem tanta diferença no começo do século, todavia se você escuta as cantoras dos anos quarenta e cinquenta, existe uma regularidade até o que tá acontecendo agora, sessenta anos depois, setenta quase!

W: Aham!

J: Mas, se você compara com o começo do século, elas parecem estudantes, assim! É uma coisa impressionante! Pra gente é de dar risada! Não tinha quase vibrato! Não tinha quase vibrato e era uma coisa apitada no agudo! O que é que tá acontecendo? A gente riu na defesa da Lisa quando ela mostrou, ela mostrou a Melba e a, não sei se a Lili Lehmann. É...não sei quem é a pessoa. Enfim, é uma coisa muito curiosa de ver! Você vê que demorou um tempo pra essa técnica amadurecer, depois da ideia mesmo. Eu acho que foi isso, não sei! Não foi tanto uma mudança de estética, mas mais um tempo que demorou mesmo! Depois as cantoras de vibrato muito rápido até chegar num...um pouco assentou um pouco isso, depois de certo tempo. Talvez esteja agora delineando uma mudança, né? Que é essa volta um pouco à valorização da dicção, da voz menor e tal!

W: Você vê diferença entre a escola italiana e a chamada “vecchia scuola”?

J: A “vecchia scuola” que você diz?

W: Italiana! Você consegue fazer esse paralelo? Por que ela é um mistério para muita gente.

J: Não!

W: Tem muito italiano se batendo nisso pra provar que tinha uma vecchia scuola!

J: Ah, então, é isso as pessoas sempre brigam! Não sei se você leu o livro do James Stark, que...O próprio Richard Miller vai discutir isso, que a técnica se perdeu. Que a necessidade de se referir objetivamente à técnica vocal é...você não perder uma herança que você tinha antes! E, claro, isso o que eu tô falando! Eu acho que vai retornar um pouco agora! Porque o canto lírico, ele foi se desenvolvendo de um jeito que daí desvirtuou mesmo um pouco em relação à clareza que tinha antes! Principalmente essa coisa de dicção, eu acho que se perdeu um pouco, certos exageros que acontecem em nome da potencia tal! Isso acho que está retornando um pouco porque as pessoas estão se afastando um pouco do canto lírico quando ele fica muito artificial. Então acho que

as pessoas, lentamente estão retornando. Mas acho que é um processo, acho que vai demorar, sei lá, vinte anos. Então, nesse sentido/ mas o Stark ele vai discutir muito isso: “Ah as pessoas ficam falando que isso não é bel canto. Bel canto é aquilo e lá lá lá!”. Então, e na verdade essa ideia está sempre se transformando, essa coisa está sempre andando! Mas é interessante que é um pouco como você falou, história oral! Um pouco eu dar aula e ter sido aluna da Isabel, e a Isabel ter aprendido com o Benito, que aprendeu com o Marcel Klass, que aprendeu com o Alessandro. Claro que vai se transformar! Porque é um pouco um telefone sem fio, né? Eu estou falando o que eu achei mais bacana. Não sei se a Isabel diria que o mais bacana que ela acha que ela...não sei se ela ia concordar com a minha definição da escola dela e tal. Pra mim isso foram as coisas que me marcaram e que eu vejo sentido e tal. Então, acho que tem um pouco isso! É uma transformação natural e, de certa forma, desvirtuou porque... não é que desvirtuou, é um processo histórico da voz, né? Ela vai se mover, não tem jeito!

W: Você consegue por um pouco de marca, assim, em termos centrais, na escola dos dois, Benito e Isabel? Assim, esse é um termo muito forte na escola da Isabel, esse é um termo muito forte na escola do Benito.

J: Ah, então, acho que os termos até são parecidos, viu! Acho que o termo central na escola do Benito, sem dúvida é apoio, né? Sem dúvida, né? É apoio! É…e daí, na verdade, ele tem outras coisas, assim…que eu acho que/ Agora nem/ este é o que me marcou mais sem dúvida! Mas, por exemplo, eu vejo termos que ele não usa muito. Por exemplo, máscara eu não vejo ele usar. Não vejo ele ficar falando diretamente de ressonância. Eles usam muito esse termo “cair na ressonância”, né? Usam muito essa coisa de voz alta. O Benito não gostava do conceito de cobertura, então ele não vai usar esse termo “cobrir”. Isso ele me falou por a mais b: “Eu não mando cobrir! Porque se você parte certo, vai estar coberta desde o começo!”. Isso a Isabel falava também: “Filha, você, desde o grave você já está coberta, quando você pensa alto!”, né? Esse gesto que ela fez pra mim, que ela mostrou essa coisa como se a voz pulasse a parte da boca e da garganta e chegasse direto na máscara, né! Na máscara eu digo essa localização zigomático, bochechas e testa, assim e tal. Na verdade, não precisa cobrir. Que, na verdade é um pouco da…eles não gostam da escola que distorce demasiadamente os fonemas na parte aguda. Que é uma característica mesma da escola italiana. Eu, escutando as italianas, na pesquisa da Nádia, percebi que é isso mesmo, né? Você tem que entender o que a pessoa está falando até muito agudo! A Isabel e o

Benito, cada um com a sua maneira, né? Ela com os (?) e o Benito com seu vocalise que vai mudando de tom em tom em cada vogal, né? Ele sempre trabalha as cinco vogais do italiano, né? a, e, i, o, u. E a Isabel insistiu que tivesse definição no "u" até bem agudo, né? O "u" que é uma vogal bem difícil em cima, que os formates já eram. Mas acontece que dá pra entender! Eu vejo, hoje em dia, que, sei lá, normalmente as pessoas entendem o que eu estou cantando. Porque ela insistia muito nisso, né? Então, eu acho que isso/ eu não sei que termo exatamente, acho que/ eu lembro desse "cair na ressonância" ou "encontrar ressonância". Eu lembro muito de se falar de "a pressão tem que chegar na ressonância, "o ar tem que chegar na ressonância". Que é esse conceito de como se o ar carregasse a voz pra uma ressonância. Issoeu to falando nos dois, viu? Porque eu não vejo tanta diferença de terminologia nos dois, viu, na verdade! Existem os termos transitórios. Na Isabel, a gente comentava, eu e os meus colegas que estudavam com ela: "A Isabel tá naquela fase em que ela fala pra cantar vindo do chão". É uma fase, dura, assim, três meses, depois vem outra coisa! E esses termos, ela mesma falava, vem dos alunos. Esses termos que passam. E é uma coisa que eu faço com os meus alunos aqui. Então, sei lá, tem uma determinada aluna minha que, quando ela faz uma voz lá que a gente não quer dar nome nem peito, nem cabeça, nem não sei o que, ela fala "Não, isso aqui vamos chamar de estrela brilhante". É um termo que existe entre eu e ela. Olha isso daqui é pra fazer estrela brilhante. Eu não uso com mais ninguém. É um termo que existe entre eu e ela. Então, acho que na Isabel tem isso também. Eu lembro! Esse específico que ela chegou pra mim um dia e falou "Filha, fulano tava cantando aqui tudo entupido um dia e, daí, uma hora eu falei 'Filho, canta pensando mais na base, canta pensando no chão'". E daí essa pessoa falou " Quando a voz vem do chão é que eu canto bem!"". E daí a Isabel usou esse termo um tempo. E depois ele saiu fora! Esses eu acho que não é muito...muito útil a gente pensar como uma coisa permanente. Acho que os principais são esses mesmo: apoio, ressonância alta, sem dúvida! E, de resto, até que o Benito era bem objetivo, né?

W: Uhum...

J: "Filha, abre a boca", não é? É..."não deixa a costela fechar!". São coisas objetivas, não é uma terminologia misteriosa. Que, aliás, ele também falava mal! Ele falava "Ah, não! Essas coisas que não dá pra entender" / mesmo da Lili Lehmann, né? "Ah, eu gosto de tal coisa da Lili Lehmann, mas esse negócio de giro, de num sei o que lá! Isso é incompreensível!" E daí ele realmente era mais objetivo, né? Nesse sentido, assim! E,

de certa forma, o apoio pra ele era uma coisa bem objetiva. Ele chegava na primeira aula, nas primeiras aulas ele explicava “Olha, o apoio é assim: você abre a costela e daí você vem vendo com uma forcinha assim mas a costela não pode nunca fechar. E é isso! Pronto, eu vou chamar isso de apoio!”. Então, ele convencionava isso com os alunos, né? O que é uma coisa bem objetiva! E a coisa da ressonância, acho que é mesmo esse conceito do...de que o apoio é que vai/ na verdade, essa ideia que e uma ideia mesmo que vem/ tinham duas teorias de acústica, né, no século dezenove! Uma delas acreditava mesmo que o ar tinha que chegar nas cavidades pra atingir os formantes daquela cavidade! Como se fosse com a garrafa! Se você soprasse a garrafa com a pressão certa e tal nã nã nã, ela vai me dar uma nota, né? Então, a ideia que eles usam é mais ou menos essa, de que, se você soprar certo, daí o som cai na ressonância. O que acaba sendo uma coisa útil, porque você consegue jogar com a respiração e a articulação de um jeito eficiente, embora não seja exatamente o que acontece acusticamente, né? Então, de certa forma a gente pode dizer que é uma metáfora, mas, na verdade, pra eles é uma coisa bem objetiva! É diferente de, sei lá, tem uns professores que falam mesmo “Imagina que o som tá saindo por aqui!”, no alto da cabeça, entre os olhos e tal. A Isabel não falava muito isso e acredito que o Benito também não! Na minha presença também não falou muito! Ela falava “Olha, você pode sentir o que você quiser, mas na prática é pra apoiar e falar a vogal!”, né? Então acho que era muito isso! Eles até que são bem objetivos assim, né? E, são/meu é um pedaço de história mesmo! Que bom que você tá fazendo o trabalho, né? Porque aí registra! Você sabia que tem um outro mestrado sobre o Benito? Você já leu?

W: Tem um da...que é a biografia dele!

J: É! Bem biográfico! De uma ex-aluna!

W: Sim, a Simone...

J: Num lembro o nome dela, mas eu tenho aqui no meu computador!

W: Tem, tem...

J: Mas é bem, ele/ acho que é bem sobre o início dos estudos dele, ele falando dessa dificuldade de achar professor!

W: É pela faculdade de Educação né? Então é mais um recorte biográfico dele, o que aborda ele tecnicamente mesmo é o seu trabalho.

J: É! É! Acho que isso! Eu posso tá até com alguma memória corrompida. Mas o que me marcou foi isso! Se você quiser perguntar mais alguma coisa, a gente (?) daqui a pouquinho tenho uma prova.

W: Tá! Vamos dar uma pausa.

J: Aham!

W: Obrigado.

Achille Picchi

W: Eu gostaria que o senhor começasse contando sua experiência musical, assim. Como é que o senhor...

A: Trajetória musical?

W: Sua trajetória!

A: Como eu estou com sessenta e dois e eu comecei a trajetória com nove, você imagina que é bastante grande, né? Então resumir...

W: Fique à vontade!

A: Resumir talvez fosse só fazer os highlights! Justamente isso! Eu tenho, talvez, não sei, como algumas muitas pessoas que tem bastante talento pra coisa, com nove pra dez anos eu manifestei a vontade de fazer música. E especialmente de tocar piano! E nunca fiz outra coisa. Eu sempre tive certeza do que eu ia fazer na vida, com quem, como músico. E aí eu engatei dos dez anos até hoje, ininterruptamente, uma vida musical muito intensa e muito variada. Eu comecei, naturalmente, estudando piano. E logo que eu/ comecei aos dez anos estudando e logo que eu comecei a estudar, aos doze eu já gravei um programa na televisão. Aos treze e aos quatorze já ganhei concurso e, assim, era uma coisa muito evidente que eu tava virado pra isso. Minha família não gostava muito, mas eu fui em frente! Aí eu entrei no Conservatório Dramático, depois fiz faculdade de música. Estudei com um grande mestre, que veio naquele momento em

que eu entrei na faculdade, 17/18 anos. Ele vinha vindo da Europa. Ele tava na Europa um tempão dando aula. Chamava José Antonio Bezzan. Recentemente falecido! E aí eu me desenvolvi muito como pianista, fui pra Europa, participei de concursos. Nunca ganhei concurso mas tive uma vida intensa, né?

Comecei logo, antes disso, durante, comecei logo a escrever música. Por gosto, sem conhecimento! Tinha muita inclinação. E durante muito tempo eu fui fazendo isso, escrevendo música, compondo! Teoricamente compondo, era só intuição! E tocando! E tive experiências/ milhares de experiências importantíssimas com outros músicos. Logo me enfronhei no meio musical de São Paulo, depois do Rio de Janeiro. Fiz contatos europeus, logo, com pouca idade. Mas a parte principal da minha vida, que sempre foi a música de câmara com voz, e depois a ópera, essa começou especificamente num momento, com menos de vinte anos, não me lembro se com dezenove ou dezoito, quando eu fui estudar. Fui participar de cursos livres na Proart de São Paulo. Onde Tava Koellreutter, Gilberto Tinet, grandes figuras, né? Lá eu comecei a fazer uma série de coisas, desordenadamente por que o interesse é sempre enorme, mas a organização é o que há! Mas lá eu encontrei a figura que ordenou a minha vida na direção da voz. Existia uma grandíssima professora de canto, chamada Celina Sampaio.

A: Ela era como uma última remanescente de uma escola que começa lá na Lili Lehmann. E ela dava aula para os cantores que, depois, fizeram grandes carreiras nacionais e internacionais. Todos, sem exceção! E aí um dia eu tava acompanhando uns lieder de Schubert. Conhecendo, na verdade, encantado. Com o secretário da Proart, um rapaz argentino que tinha uma bela voz mas não era profissional. Ele trabalhava comigo. E ela ouviu... ouviu e ficou interessada e falou “Venha na minha aula!”. Quando eu estive na aula dela quem estava cantando naquele dia era Carlos Augusto Vial, que infelizmente já é falecido! Foi meu grande amigo a vida toda! Era um barítono excepcional, maravilhoso! Quando eu ouvi aquela voz... porque o menino, rapaz, sei lá, de vinte anos, secretario da Proart, era um tenorzinho, assim. Aí o Carlos abriu a boca, aquele baritonão fantástico, eu fiquei assustado, né? E Celina falava assim pra mim “Começa a acompanhar que eu vou mostra pra você como é que se faz!”. E deu aula pra mim! Eu falei... ela, na verdade, me encaminhou a uma arte que é de se trabalhar com voz, piano e voz. E eu desenvolvi isso resto da minha vida e devo isso à ela. Única e exclusivamente a ela! E aí o que aconteceu? Inclinação pro negócio! Porque senão eu não teria visto!

Como eu tenho essa facilidade e a leitura sempre foi muito boa, a leitura à primeira vista, sempre desenvolvi... Os cantores do Teatro Municipal e uma parte dos outros começaram a me assediar. “Ó, preciso de pianista!”. E essa foi/ esse foi meu melhor aprendizado, com os grandes cantores de São Paulo! E uma/ um caminho, uma carreira que sempre foi o trabalho que eu fiz. Daí, pra pular pra regência de ópera, eu passei através do Henrique Gregório, grande professor. Que também recentemente faleceu. Infelizmente, os grandes estão indo embora!

W: É!

A: E foi o meu professor de regência mais importante! Depois, eu estudei com o Eleazar de Carvalho. Mas, tipo, o Gregório foi aquele que pegou a mão e falou “é assim que faz!”. E me mostrou o caminho de regência da voz. Então, eu tive mestres especiais pra me levar pra voz! E aí eu fiz todo um caminho de pianista voz, regente de ópera. Comecei logo a reger! Com pouca idade, vinte e poucos anos já regi uma primeira récita de “Elizir D’amore”, no antigo/ no Teatro São Pedro. Ainda era um teatro que não tava como tá hoje. Mas existia uma coisa chamada Círculo Lírico de São Paulo, o Cli, né?

W: Aham!

A: Onde o Abel Rocha também tava começando, essas pessoas. Eu tive a oportunidade de começar já aí dentro. E o caminho sempre foi esse. Então, como é que eu conheci o Benito? Nesse caminho, obviamente! Porque o Benito, na época em que eu tava fazendo tudo isso, certamente ele não tava no Brasil. Ele teve uma carreira gigante de voz. Ele foi tenor na Alemanha, como a gente sabe! Um lugar onde depois eu fui trabalhar. No mesmo lugar onde ele foi tenor residente, em Munique. Mas não o conheci naquela ocasião. Conheci bastante tempo depois, trabalhando com grupos de cantores que o Teatro Municipal promovia, com vários recitais que se faziam lá na área superior do teatro. Às vezes na entrada, em pequenos teatros de bairro.

W: Qual?

A: É ...naquele salão lá em cima, que é o salão intermunicipal. Como é que chama lá? Aquele salão lá em cima! Eles punham o piano. Eles faziam tardes líricas lá. Faziam apresentações. Durante muitos anos isso aconteceu e durante muitos anos eu acompanhei todo mundo!

Depois eu entrei pro Municipal e fui regente do Coral Lírico, fui regente... assistente do Karabtchevsky. Fui regente do Coral paulistano. Fui pianista oficial do teatro. Eu fiz muita coisa dentro do teatro. Mas eu acompanhei todas essas pessoas e conheci o Benito assim. Ele era um grupo/ pertencia a um grupo. Os grandes cantores do teatro, mais velhos, inclusive, que eu conheci bem, todos faziam recital em algum momento! E era comigo!

E aí depois que eu conheci o Benito e outros grandes, a gente ficava muito próximos. O Benito nunca participou do coro, isso aí é verdade. Ele nunca fez nada como coralista. Os outros eram coralistas por circunstâncias, porque a carreira era difícil. Mas ele não! Ele já tinha/já era professor na época em que eu conheci. Já tinha bons alunos e já era um solista requisitado. E já tinha feito o famoso Guarani, né?

W: Isso é oitenta e quanto?

A: Vou dizer que isso é oitenta e um, por aí!

A: Eu só fiz esse caminho meu, sem falar de todas as outras coisas, por causa dele! Por ele realmente ser uma espinha dorsal na minha vida no trabalho com voz. Tanto é verdade que eu sempre fiz isso! Quando eu fui pra Alemanha, foi isso que eu fiz! Quando eu fui pra Itália, foi isso que eu fiz! Quando eu voltei, na Universidade era isso o que eu fazia. E, depois, meu mestrado e meu doutorado foi sobre isso.

A: Entendeu? E, em geral, eu dou aula de teoria e eu escrevo muito, e tenho composição. Quer dizer, eu tô muito ligado à área de pesquisa teórica. Mas o meu trabalho profissional é sempre ligado a voz! A vida inteira foi! Então eu tenho uma... Vamos dizer assim, uma especialização.

W: E esse ambiente que o Senhor descreveu? É... esse ambiente, no caso o teatro, é um ambiente que se dá muito fora da universidade, né?

A: É, eu não/ naquele momento eu não estava na universidade. Eu comecei a dar aula na universidade em setenta e três por necessidade, eu não tinha título nenhum. Eu fui convidado pelo regente da cadeira de harmonia a ser o assistente dele. Porque tem esse lado, eu tenho facilidade com as coisas musicais. Eu logo entendo. A gente se lasca com um negócio e aí alguém fala pra você. ”Olha, se você estudar nessa direção, você desenvolve!”. E eu sempre ouvi quem dizia pra mim o que eu tinha que fazer! Algumas

pessoas com facilidade não ouvem tanto. O meu mestre Bezanne dizia “O talento é mesmo um por cento, porque se você não desenvolve seu talento, você vai ficar sempre no talento! E o talento é limitado!”.

E eu fiquei impressionado com isso. E quando eu fui tocar pra ele, que fui só no talento. E ele, esperto, inteligente, falou pra mim “Tá muito bom! Você, como pianista, é um ótimo trompetista! Tá tudo errado!”. Aí eu fiquei, sabe quando a pessoa fica “Mas como assim? O que você quer dizer?”. “Eu quero dizer que tá limitado! Você não entendeu nada do que você tá fazendo! Você só tem dedo!”. Aí caiu a ficha, né? Caramba, então, pera aí, o que é que falta? Ele falou “Só falta tudo! Mas isso eu posso te dar! O teu talento eu não posso te dar, mas o resto eu posso!” Então, a partir daí, eu sempre tive essa concepção de mundo, sabe?

Eu tenho a capacidade. Nasci com algumas habilidades, algumas possibilidades. Mas eu tenho que desenvolver! Eu tenho que ser um profissional, não tenho que ser só um cara talentoso! Um cara talentoso não faz nada!

W: Sim!

A: Eu tenho essa dimensão! Isso aconteceu na universidade. Aí eu comecei dando aula de Harmonia e, depois, engatei em outras matérias teóricas. Eu fiz curso de Letras, curso de Semiótica. Eu tinha muitos outros interesses. Também dei aula de Português. Enfim, porque isso me dava proveito de vida, não a prática! A prática era outra! E sempre foi, até eu entrar na Unicamp. Muito mais tarde!

W: É verdade, o senhor era professor da Unicamp!

A: Eu fui professor dez anos lá. Eu tive lá um grupo de pesquisa de História da Música Brasileira. Na verdade, eu fundei a matéria de História da música Brasileira e o grupo que fundou fomos à Brasília e fizemos a fundação em Brasília. Então, existe a cadeira por nossa causa! Foi por causa da Unicamp!

W: Certo! O que é que faz, por exemplo, registrar um pianista preparador, por exemplo, pra voz?

A: Olha, no Brasil, ainda, infelizmente, existem poucas pessoas que tem a real dimensão do que seja um correpetidor, né? Não um couching! Couching é outra palavra, pianista preparador! O pianista que trabalha com voz tem vários estágios!

O primeiro dos estágios, que hoje já não é mais útil, já foi há um tempo mas hoje não é mais, é a leitura. Hoje os cantores não têm mais essa história de “eu leio mal ou canto de ouvido”. Houve uma época em que isso acontecia. Então, era necessário um pianista que tocasse as notas. Depois, tem o pianista que prepara a língua pra quem não é/ não canta aquela língua. Depois, tem o pianista que prepara musicalmente a análise geral da peça. E, por fim, tem aquele que entende do processo todo, como o caso da ópera. Conhece o desenvolvimento da personagem, a história da ópera, a organização orquestral e tenha a capacidade de reduzir a orquestra de maneira real para o cantor, ou seja, aquilo que vai mesmo acontecer, o que ele vai mesmo ouvir e como ele se deve comportar em relação a isso! Esse preparo, no Brasil, ainda é pequeno e não especializado. Tem poucas pessoas que tem realmente essa possibilidade, por falta de curso e também de mercado. A ópera tem um mercado limitado no Brasil e os pianistas aprendem muito na prática, por necessidade. E, às vezes, se têm falhas e não cobrem as falhas as falhas continuam.

Não tem algo que desenvolva a pessoa do ponto de vista teórico e prático, que ponha ela no mercado com toda a habilidade que realmente faz. Como tem em qualquer outro lugar! Um lugar que eu fui trabalhar, que foi Munique, na Alemanha, tinha dez pianistas correpetidores. Dez. dez regentes. Dez caras que pra quem você recorresse sabem tudo, a respeito de tudo, inclusive sem precisar de partitura. Conhecendo perfeitamente a orquestra. Mas isso não é profissão, entendeu? Essas coisas tem que acontecer, deveriam acontecer aqui. Como não tem essa necessidade, essa demanda nesse nível, né? Além de ser pequena, ela não tem essa exigência, infelizmente. Então os pianistas daqui sofrem de algumas dificuldades. Mas tem alguns que são muito bons, que se preparam, né? Alguns até mesmo que não saíram daqui e que tem esse preparo.

W: E aí o senhor contou que fez este trajeto, fora da universidade também. Que eu acho que é uma característica muito forte que vem muito do canto lírico!

A: Agora não é mais assim, não é mais assim!

W: O senhor acredita que hoje é/ Por exemplo, é mais institucional o estudo de canto?

A: É, bem mais, bem mais! Mas em outros lugares ele já migrou pra instituição muito fortemente. Eu diria sempre, se tem ópera forte. Curitiba, Porto Alegre, Salvador, Belém hoje, né! Em Manaus nem tanto, porque em Manaus tem teatro, mas não tem

tanto mercado de ópera. Mas Belo Horizonte e algumas outras cidades mineiras migrou pra universidade fortemente, o preparo e o ensino, né? Antes tava nas mãos dos grandes mestres cantores. Fora da Universidade. E ali tinham dois problemas! Tinham duas características, ou melhor! O cantor, o grande cantor, nem sempre tinha um grande preparo musical. Então o que ele fazia? Ele tinha/ ele era o máximo no que ele desenvolvia na carreira que ele fez. Ele passava, quando passava, né? Porque tem o problema da generosidade! Ele passava isso pro aluno. A dificuldade que o aluno tinha era sanada por um pianista ou um professor. Fora da aula de canto!

W: Sim!

A: A outra característica era de alguns dos professores que estudaram na Europa e que vieram fazer carreiras aqui, grandes em tudo! Eles exigiam isso tudo dos alunos. Então, tem algo de diferencial nesse alunos. Nem sempre um diferencial que funcionava. Eu presenciei porque eu trabalhei com muito deles. Então, às vezes as pessoas que iam fazer carreira em função da voz, né? "Ah, eu quero estudar com o Benito! Quero ser aquele tenor ali!" ou "Quero estudar com o Carlos Augusto, aquele barítono fantástico, né!". Às vezes não era... Eu tenho alguém com quem passar as notinhas, eu não preciso ler música. Essas coisas aconteciam há um bom tempo atrás. Agora não tem mais jeito. Porque, primeiro, o mercado está exigindo um músico completo, que é um cantor. E, segundo, que tá exigindo também o ator pra ópera. Então, isso mudou muito. O ator, antes, era um preparo médio, quando o professor de canto fazia. Ou alguma outra pessoa de lado, que não era da ópera mas era do teatro ajudava a colocar em cena. Era, era um preparo, é fragmentado, entendeu?

W: Sim!

W: Fala um pouquinho pra mim, assim, o momento que você falou, no Municipal, que senhor viu o Benito pela primeira vez, ouviu! Como é que foi isso ?

A: Eu não me lembro exatamente quando é que foi a primeira vez. Certamente, eu não tenho aí/dúvida eu não tenho que foi num desses concertos. Tardes líricas ou alguns desses concertos que faziam com os cantores do teatro e outros no salão do Municipal. Ou na entrada do Municipal. Uma ou outra vez domingo de manhã no palco. Foi, certamente, numa ocasião dessa. Eu acho que antes não teria sido. A gente sempre sabia quem eram as pessoas. Além de tudo, tem a curiosidade histórica nata de querer saber o

que era, quem era, o que fez. Então, eu sabia quem era. Mas conhecimento pessoal, e depois amizade, foi a partir daí, com certeza. E foi, com certeza, nesses/ no auge desses concertos, que foi entre oitenta e oitenta e um. Que tinha, assim, sei lá, toda semana. Eram bastante. Por quê? Porque também, é preciso que se diga, não se fazia isso porque tinha uma grande cultura em São Paulo. Não! É porque isso representava um ganho a mais pros cantores de teatro. E esse ganho a mais às vezes era muito significativo pra eles. Eles ganhavam mal, até hoje eles ganham mal. Os cantores. Eles tinham/ o ganho deles não é fixo. Eles ganham por contrato, e isso representava sempre um abono adicional, entendeu?

W: Sim!

A: Então todos queriam fazer, tudo! Queriam fazer em grupo, né? E acabava sendo uma coisa boa pra/ pro público, pras pessoas, né?

W: Você se lembra dele cantando várias vezes, né?

A: Muito, muito, muito!

W: E o que o senhor ouviu do Benito como cantor?

A: Eu ouvi sempre/ ele nunca fez recital com canções. Eu nunca vi ele fazer. Aliás, comigo, pelo menos, nunca fez é... canções ou qualquer outra coisa. Sempre fez ária de ópera. Sempre fez algumas de algumas óperas. Especialmente as italianas, especialmente algumas do Massenet que ele fazia bastante, né? Então, né... eu não me lembro de ter feito muito recital com ele, não. Acho que não foram muitas coisas. O que mais aconteceu é ter contato com ele pessoal depois ir ao estúdio dele, ouvir as histórias. Mas ele sempre fez isso: árias de ópera. Ele gostava, como muita gente gostava de trabalhar comigo, porque eu faço redução de orquestra. Eu brinco de ser gente no piano. E as pessoas gostavam disso! Fazia barulho né! Tem até quem goste de ser envolvido pelo som. E os pianistas, de um modo geral, são um pouco cautelosos com voz. Dona Celina sempre falava pra mim “Se a voz é boa e bem colocada, não tem piano de preparação!” Eu só fui entender isso quando eu comecei a acompanhar ópera. De fato, não. Por quê? Porque isso tá escrito, é assim que tem que ser feito. Então você não tem que ter pudores com o som do piano. Claro, pô, manda a mão! E eles gostavam disso! E a gente funcionava bem numa época. Então foi ainda nessa fase, na década de oitenta, eu fiz algumas coisas com ele. E nesses recitais, eu acho, se eu bem me lembro,

nunca um recital sozinho com ele, não. Nunca fiz muito como eu fiz, por exemplo, com o Carlos Augusto, a Vitcoria Kerbauy, com Celine Imbert. Com vários outros eu fiz sempre recitais. Com ele não! Não fiz muito!

W: E o senhor chegou a vê-lo, assim, em ópera?

A: Em ópera, sim, né? Porque eu era preparador, né? Eu tava sempre atrás do palco, boêmio, por exemplo, eu tava fazendo preparação e ele fazendo. E muitas vezes eu vi ele fazendo outras coisas, não estando na preparação. Porque eu tinha privilégio, então eu podia assistir as coisas.

W: E como que era, assim, ele?

A: Olha, o Benito tinha duas... Eu me lembro. Cê vê, aquela história da história do pensamento de cada um, né? O que eu me lembro dele é assim: uma excepcional voz squillante de tenor. Era assim, um metal, mas... pá!!!! Pegava na gente, vibrava a cabeça da gente! Isso foi mudando com a vida. Ele foi ficando um pouco mais escuro como tenor. Depois, a outra coisa que mudou, foi a ação cênica que eu percebi dele. As coisas que eu vi, eu vi algumas. E. ao longo de um tempo, ele foi mudando a ação dele no palco. Ele era bastante ágil no palco. Ele era, assim, um sujeito muito...como se pode dizer? Esquemático, sabe? Ele é... fazia gestos bem teatrais, antigos, imediatos, súbitos, bruscos, grandes, etc. Isso foi mudando um pouco com a vida! Essa é a impressão que eu tenho dele, como eu tinha também dos barítonos do teatro!

W: Você acredita que essa mudança se dá...

A: Eu não posso te garantir o porquê! Isso é o que eu observei. É... eu me lembro que ele era um cantor que, mais pro fim, assim, se cansava muito em cena. Mas não se cansava de cantar. A relação talvez cena x voz era diferente antigamente, do que é hoje. O preparo físico! Era bem mais... A orientação era bem mais a voz e o resto eu deixo.... Hoje, não! Hoje tem todo um preparo individual do cantor, né?

W: Sim! E o senhor, em termos técnicos, o que eles usavam. O que era a escola dele?

A: Eu não sei exatamente a escola. Isso não é uma coisa que eu tivesse falado com ele.

W: Aham!

A: Eu me lembro que eu fui muitas vezes ao estúdio. Acompanhei alguns alunos. Ele era um professor absolutamente maluco, né? Fazia coisas que eu não entendia, porque eu tava acostumado com alguns professores sistemáticos, que trabalhavam primeiro a técnica vocal, a respiração, falavam a respeito. Ele não! "Vamos cantar! Põe aqui, põe ali!". Era um negócio estranho. Era difícil porque ele... Mas ele tinha uma percepção do corpo das pessoas interessante!

Numa aula que eu tive com um sujeito chamado Rodrigo...como é que é? Um aluno dele que é conhecido aí!

W: É...é um barítono?

A: É barítono, sim!

W: Rodolfo Giugliani?

A: Rodolfo Giugliani, isso! Que eu tava acompanhando/ É Rodolfo, não é Rodrigo! Rodolfo, me confundi! Eu tava acompanhando/ ele, ele/ eu gostava dele! Uma pessoa que... Ele fazia coisas do tipo, assim, "A voz não tá rodando".Aí eu ficava louco! Pensava "Puts, o que é a voz rodar?" Depois, com o tempo, você percebe isso. Imagem é uma coisa muito importante no ensino da voz! O instrumento tá dentro de você, né? Mas, nesse caso, o menino entendia o que ele dizia!

A: Quando ele falava, mudava. Eu ficava espantado! O que é isso? Como é que... Porque ele conseguia fazer isso! A percepção do corpo das pessoas dele era interessante. E depois ele sentava, vinha o café e milhões de conselhos de vida, né? Não faz isso, não faz aquilo! E toma cuidado com as mulheres, porque as mulheres, rs. Ele falava um monte pros alunos. Isso sim! Mas eu nunca tive uma conversa dele sobre a origem da voz dele. Nunca tive essa curiosidade. Era sempre um contato amistoso!

W: Tem algum termo, assim, sendo um pouco chato, um pouco técnico, mas algum termo que fosse/nas aulas dele, que perpassasse as aulas, que ele falasse mais?

A: Eu não me lembro, não me lembro! Na verdade, eu muitas e muitas vezes fui ao estúdio dele pra falar com ele! Não fui pra assistir aula nem pra acompanhar ninguém! Isso eu fiz pouco. Às vezes em que estavam os alunos, os alunos também estavam conversando, então não era bem/ Eu não me lembro, eu acho que não saberia dizer se tem uma palavra! Tem palavras-chave, que todos eles falam, né?

W: Sim!

A: Atrás na cabeça ou então sobe, o palato tá baixo! Essas coisas aí todo mundo....mas/e ele também falava. Ele falava sobre a intercostal pra xuxu. Ele punha a mão nas costas...“Tem que sentir, tal, porque a respiração...” O que não é verdade, mas pra ele funcionava, né? Pra alguns funcionava, pra outros não! Mas não tem uma palavra. Não me lembro de uma palavra específica!

W: E, por exemplo, o Benito ele fez uma geração de cantores,

A: Tem mesmo!

W: E... por alto, assim, ele por ser um sujeito muito simples, não tinha o léxico da pedagogia vocal por exemplo.

A: Ele era adorável. Ele era bem italianão nesse ponto, sabe? Bem camponês mesmo!

W: Sim! E dentro dessa nossa especialização, o que ele fazia para passar esse conhecimento?

A: Ele... ele tem uma tradição, especialmente latina, Eu não diria francesa, mas italiana e da América Latina, dos italianos que vieram pra cá. E em alguns outros lugares do mundo. Italianos que foram para os EUA. Ele tem uma tradição que centrava tudo nele. E o exemplo dele é que fazia as coisas acontecerem. Não era só um exemplo vocal. Era um exemplo de atitude! Paixão pela ópera. Por algumas óperas. O desprezo por outras. E, assim, a paixão pela voz, né? Aquela ideia que... que séculos e que também ficou na cabeça dele. A voz em primeiro lugar! E, não viria em primeiro lugar, não. Porque o Benito preservava muito musicalmente. Ele perguntava muita coisa pra mim, né? Porque eu preparei muito coisa pro Benito, inclusive, até mesmo o Pedro Malazartes... Eu regi com ele principalmente.

A: Mas ele tinha a paixão, ou então não teria feito tudo o que ele fez. A paixão pela regência. Ele foi regido na Alemanha pelo Bruno Walter e por um outro cara, como é que é...ele adorava esse cara! Esqueci! Pai e filho eram regentes. Mas ele falava isso pra mim “É o maior regente do mundo!”. Porque preparavam/ tinham paciência pra ele. Preparavam os papéis com ele. Era um grade regente, mas preparava. E gostava do que ele fazia! A voz do Benito era uma voz de tenor heroico, eu acho! E, assim, ele não era um sujeito de fazer grandes filaturas, não era um camarada de fazer/ nunca foi desde

que eu me lembrei dele. Não era um sujeito de fazer, por exemplo, frases compridas, com “dolce canto”, pá!!! Sempre voz na frente, aquele vibratão, aquela/ era incrível, era uma voz que pegava as pessoas! Impressionava as pessoas. Vibrava junto com ele! E ele fazia/ e a atitude vocal e a atitude pessoal dele era fazer desse jeito. O tempo todo. E principalmente um jovem, né? Então, eu acho que o que fazia as pessoas cantarem era ele. Ele ser como ele era! Não é exatamente técnica vocal, nem nada! Porque ele tinha uma grande parte/é não sei mais quem disse, alguém me disse... Não me lembro mais quem foi. Um desses cantores cerebrais que a gente tem aí pelos sítios. Ele falava assim “O Benito não precisa de técnica nenhuma, ele nasceu com a técnica! Ele desenvolveu aqui e ali, mas ele não tinha técnica nenhuma!”. Eu também não concordo com isso. Ele sabia o que ele tava fazendo! E ele não fazia o que ele não podia fazer! Isso era uma coisa importante! Como tem outros grandes da geração dele, Nisa Tank, por exemplo, Dona Iris. Sei lá, Bianca. Eles sabiam exatamente o que posso e o que não posso cantar! Isso, depois, na geração seguinte, não aconteceu mais. Foi um exemplo, por exemplo. Celine Imbert, que canta/ um talento excepcional, uma voz maravilhosa, e aí acabou fazendo coisas que ela não podia ter feito. E atrapalhou um pouco a carreira dela! Ela mesma sabe que é isso! Mas desses sabiam muito bem o que eles tinham que cantar e o que eles não tinham!

W: É!

A: Então, eu acho que ele era carismático, né! Ele era figura!

W: Você acha que isso, toda essa voz, esse carisma ajudaram ele na...

A: Ele tinha muitos alunos!

W: Na carreira dele?

A: Ah, sim! Como carreira, sem dúvida! Porque no palco ele era um sujeito/primeiro que ele era muito simpático. Muito simpático. Ele era uma figura que entrava no palco e você logo grudava o olhar nele. Ele era muito simpático! Na Alemanha, quando eu tive em Munique. Eu trabalhei como pianista em Munique, preparador. E num posto bastante bom, assim, mais perto de todo mundo, né? Eu me lembro de um depoimento pessoal meu, né? Me lembro de ouvir falar do Benito...“Aqui tem um tenor importante, que pegou o Plácido Domingo pela mão e trouxe pela primeira vez no palco! Gente falando isso lá. Ele teve uma carreira lá, significativa como tenor, Haustenor, né? Tenor

da casa! E...foi uma pessoa que colaborou muito com o desenvolvimento da ópera tradicional, do mercado tradicional de ópera de Munique. Também não é uma pessoa... É o que eu falo: ele pode ter tido uma série de defeitos e coisas semelhantes, mas ele era inteligente! Sabia conduzir as coisas. O Benito tem/ uma vez, conversando com o Carlos Augusto, meu grandíssimo amigo que, infelizmente faleceu muito sedo. Quer dizer, assim como o Benito, é uma criança, né? Sabe, você tem que cuidar dele como uma criança porque ele é uma joia rara. Você tem que cuidar dele, entender...

W: O Pavarotti fala sobre a perda da característica, da persona nos cantores, que tudo ficou meio igual. Olhando a geração dos cantores brasileiros, contando um panorama, né, do seu olhar! O que o senhor vê, de bom ou de ruim, e o que mudou, enfim, esse trânsito, esses personagens, o que o cantor passou a ter, o que que ele deixou de ter. Há uma mudança?

A: É, eu sinto como o Pavarotti fala mesmo! Com quem, aliás, eu tive a... possibilidade de conversar algumas vezes.

W: Ouviu?

A: O Pavarotti? Mas um milhão de vezes! Eu tava lá, com ele! Mas eu não tive/ lá eu não conversava com ele, na Alemanha. Nem na Itália. Quando, inclusive, eu trabalhei com ele como preparador, mas foi aqui no Brasil, quando ele veio pra cá. Ele/ uma cantina que ele fechou. Aliás, fecharam pra ele, né? Pra ele comer sozinho, né? Porque não podia ter público em cima dele. Aqui perto ali da cidade. Eu dei uma de penetra, entrei e consegui conversar com ele. Como se eu fosse um jornalista. Eu precisava saber de algumas coisas. Eu falei “Eu conheço você de lugares. Você deve ter visto lá!”. Mas, enfim, o ponto que o Pavarotti tem razão é o seguinte, eu acho que globalizou um pouco hoje, uniformizou de um tempo pra cá coisas que são/ aparentemente são fundamentais pra voz. Qualidade vocal, , possibilidade de fazer papéis, é... grande o preparo teatral, grande preparo musical, é...absoluta...impessoalidade do ponto de vista de ser a serviço do papel. Eu acho que isso perdeu um pouco do encanto que a ópera tem, porque você no teatro, como na ópera, você tem que ter esse encanto de tá vendo a personagem dentro da história. Por detrás da personagem a pessoa que você adora fazendo o personagem. Então, eu tô lá assistindo Benito fazendo Rodolfo, mas é Benito! Eu tenho que confundir as duas coisas pra isso me criar um emoção a mais, entende? Pra fazer eu

curtir aquela ópera porque é o Benito fazendo o Rodolfo, não é outro tenor! Porque hoje é assim “Tá, é aquele tenor, tá bom!” É o tenor, ahn... eu/ eu ia falar o nome dele...

W: Qual?

A: Não! Aquele...

W: Alvarez?

A: É! Como é o nome dele?

W:MarceloAlvarez.

A: Marcelo Alvarez! Ah, é um tenor maravilhoso! Ele faz isso com os pés nas costas, assim! Tem absoluta certeza que você vai assistir e vai ver uma coisa incrivelmente bem feita, né? Mas se substituir o Marcelo Alvarez por qualquer outro tenor com o mesmo nível, será incrivelmente maravilhoso, bem feito, mas e daí? Não é “e daí?” exatamente! Mas... De alguma maneira perde a magia da coisa! Algo existe na representação que está ligado a quem representa.

A: Sabe, mesmo até hoje, você pode ver velhos atores brasileiros, cê vai assistir/ a Eva Wilma tá começando uma peça agora...tem mais de oitenta anos de idade. Você vai assistir uma peça de uma pessoa de mais de oitenta anos de idade? Não, você vai assistir à Eva Wilma! Mas aí você chega lá, você vê o trabalho dela e a peça. Mas você vai assistir à ela! Por quê? Porque, pô, ela é uma personalidade, ela te envolve né? Eu acho que isso tá fazendo falta! Em alguns casos, ainda tem pessoas que preservam. Tem pessoas, por exemplo, Cecilia Bartoli, que eu não gosto, pessoalmente, no entanto reconheço, que ela vai nessa direção. Ela entra no palco e as pessoas já batem palma.

W: É!

A: Como era antigamente, por exemplo...é/ mesmo Niza, né? Mas Callas, né? Callas chegava na porta, ela podia chegar perto do piano, como eu vi. Um vídeo dela, não sei se na China, ela chegou, pôs a mão no piano, abaixou, um monte de palmas. Ela podia ter saído do palco e todo mundo ia sair satisfeito. Não abrir a boca! Era impressionante! Era uma pessoa... Ela era a música!

Isso é um pouco de... É uma religiosidade que a arte tem...que está se perdendo. Eu sinto como algo... Não religião, talvez algo místico da arte. Algo que tem um aprofundamento inexplicável, mas que tá nas pessoas.

W: O Benito falava...

A: O Benito tinha isso! Era uma coisa, porque...ele tinha isso no palco e fora do palco. Ele tinha isso e outras pessoas do Municipal também!

W: A voz dele então, dentro disso, era squilante, era pequena, grande?

A: Squilante! Squilante porque... E uma palavra que italiano de vez em quando usava. Que é aquele metal ardido, sabe?

W: Aham!

A: Mas que é absolutamente encantador quando você começa a fazer frases longas que vai pro agudo!

W: Que é o que faz correr também a voz, né?

A: É! É uma coisa que... E ele tinha/ O Benito tinha pouca modulação pro piano! Isso é verdade, é melhor já dizer logo! Ele não fazia muito piano! Ele nem gostava muito. Isso eu me lembro das conversas que eu tinha com ele! Ele achava que a voz tem que ser "A voz!", né? Não é como a Niza Tank ou outros cantores, talvez, né, menores? Que tem um range dinâmica um pouco mais extenso. Ele não tinha muito! Mas acontece/ o mínimo que ele fazia, porque ele... Tal metal na voz ficava um negócio, assim, espantoso de diminuição! Era muito incrível, quer dizer, era muito bonito! Era algo muito pessoal!

A: É isso?

W: Acho que é isso, sim!

A: Que bom! É bom lembrar dele!

Capítulo 3: Análise das entrevistas

Como posto em nosso primeiro capítulo, há diferentes formas de se realizar uma análise de entrevistas dentro da área de atuação da história oral. Aqui, trabalhamos com o conceito de relatos em discussão paralela, objetivando dialogar as narrativas de nossos colaboradores com tratados de canto, pareceres da pedagogia vocal, imagens, dentre pormenores, intuindo uma descrição mais extensiva sobre a escola de Maresca.

Nessa etapa de nosso trabalho, reafirmamos o estatuto da história oral como método, ou seja: um modo de focalizar as entrevistas como ponto central e de partida para as análises. Para isso, há três procedimentos metodológicos aplicados à história oral: relatos integrados à discussão documental/historiográfica, relatos anexados ao debate, e relatos em discussão paralela (MEIHY, 2005, p. 48).

Aqui, adotamos o terceiro, relatos em discussão paralela, partindo de exemplos pontuais para a realização da comunicação e debate com as outras áreas do saber.

Utilizamo-nos também de uma pergunta de corte, referente a um termo que fosse supostamente central dentro da escola de canto de Benito Maresca. Entretanto, à medida que as entrevistas foram sendo realizadas, o trabalho tomou outros rumos. Observações inesperadas percorreram termos e percepções comuns entre si sobre a personalidade, tipo de técnica vocal, dentre pormenores. Por conseguinte, entre os relatos ocorreram pontos que aglutinavam temáticas gerais sobre a escola de Maresca. Portanto, a esses pontos gerais, e que se repetiram em diferentes entrevistas, chamamos de eixos temáticos.

Retiramos então eixos temáticos gerais que perpassaram as entrevistas. Ainda sobre a análise, adota-se nesse momento do trabalho a postura de oralista enquanto mediador, em que o sujeito é o entrevistado, não o entrevistador.

Para uma melhor compreensão então sobre a escola de canto de Benito Maresca, elencamos quatro eixos temáticos que se repetiram durante as entrevistas:

1. filiação;
2. conjuntura de formação profissional de Maresca;
3. aspectos referentes à técnica vocal;
4. caracteres subjetivos da escola de canto de Benito Maresca.

No primeiro item, filiação, destacamos aspectos que supostamente filiem, ou que sejam conectivos entre a técnica vocal usada e ensinada por Maresca, com a chamada “escola de canto italiana”, termo presente em todas as entrevistas. Assim, vislumbrando amenizar contradições do segundo termo, problematizamos o conceito e sua inscrição dentre outras escolas nacionais. Nesse quesito, ainda, pontuamos alguns paralelos técnicos entre os aspectos que surgiram nos relatos e outras variações dentro do termo “escola de canto italiana”.

O segundo tópico, conjuntura de formação profissional de Maresca, tem por objetivo pontuar elementos descritos na sua formação enquanto aluno, bem como algumas vivências, afim de, então, somar tais informações ao contexto mais abrangente, como o de tenor e professor.

Na penúltima parte, intitulada aspectos referentes à técnica vocal, ficam concentrados os elementos técnicos descritos sobre a escola de canto de Maresca, como por exemplo, o tipo de respiração, propriocepções inscritas no processo de aprendizagem, articulação, e atividades mais direcionadas a técnicas relacionadas ao canto.

Por fim, o quarto elemento de análise pauta-se no que chamamos de caracteres subjetivos da escola de canto de Benito Maresca. Nele, apresentamos as colocações de ordem pessoal por parte de nossos colaboradores: elementos que não costumam compor as tradicionais descrições a respeito da temática escola de canto, percepções íntimas de nossos entrevistados, elementos singulares que compunham a escola do tenor para além dos aspectos sistemáticos. Esses aspectos serão classificados em sete subitens:

1. influência do canto de Maresca;
2. dedicação;
3. experiência artística;
4. linguagem e percepção do corpo;
5. complementariedade com a escola de Isabel Maresca;
6. críticas;
7. personalidade.

Filiação

Em todas as entrevistas, o termo “escola italiana” foi utilizado como referência ao que Benito Maresca realizava como tenor e professor. Martha Herr inicia sua entrevista reafirmando-o, enfatizando o uso do apoio, respiração diafragmática-intercostal e grande articulação fonética. Todavia, para que o leitor melhor se instrumentalize com relação aos termos técnicos utilizados neste trabalho, cabe anteriormente dissertar um pouco sobre a chamada escola de canto italiana.

O termo escola italiana de canto não é repentino, mas resultado de uma trajetória secular. Como bem coloca Joana Mariz:

> [...] A gente sabe que os preceitos de beleza vocal vieram dali! Que não pode cantar desafinado, legato é uma coisa bonita, filatura é uma coisa bonita, essas coisas vieram dali. Mas na verdade, a técnica vocal italiana se firmou muito no século XIX mesmo, com o aparecimento da voz de tenor, que não tinha essa voz de tenor de peito, subindo de peito até muito agudo, né? Tenores cantavam falsetado. Surge o dó de peito no século XIX. Então, acho que ali tem um marco muito importante, né? E daí, claramente, as mulheres começaram a pegar os papéis femininos. Foi uma mudança grande que demora pra assentar.

Vale lembrar que a prática metódica de escrita, estruturação das formas de ensino, aprendizagem e usos da voz, foram organizados somente a partir da modernidade.7 Anteriormente ao século XVI, todo o conhecimento sobre técnica vocal fora transmitido sistematicamente por tradição oral. Desse modo, a primeira sistematização da arte do canto lírico, separada de outros saberes, ocorreu no século XVII, datada em 1601, conforme as indicações de Maragliano (1970).

Antes do aparecimento dos tratados, as concepções de ensino do canto estavam divididas em apenas duas vertentes: a escola do sul e a do norte da Itália. Os centros de ensino da parte norte trabalhavam com o modelo de timbre *chiaro,* uma técnica de cantar na qual a laringe se encontra em posição mais alta. Já a escola do sul buscava o chamado timbre *scuro,* desenvolvido a partir de uma posição laríngea mais baixa e,

---

7Formulação prescrita a partir do século XVIII, em que os filósofos iluministas constituíram a noção de modernidade em caracteres específicos, como as ciências objetivas, fundamentos universalistas do Direito e moral, bem como uma configuração racional das relações de vida (HABERMAS, 1990, p. 110).

consequentemente, um ajustamento de palato mais alto. No segundo caso, o resultado vocal era um som mais potente e de maior extensão. Essas duas concepções técnicas e estéticas se estabeleceram ainda entre os séculos XVI e XVII, transmitidas oralmente, o que dificultou sua difusão e aprofundamento em estudos mais engajados. (MARAGLIANO, 1970).

Hoje, em contrapartida, há uma vasta bibliografia sobre a temática envolvendo a escola italiana de canto. Dentre elas, assumem um lugar importante na literatura sobre o tema os tratados que marcaram os preceitos iniciais da Moderna Escola de Canto Italiano, de acordo com Pacheco (2004). Temos, dentre esses trabalhos, tratadistas como Pier Francesco Tosi (1653-1732), com sua obra *Opinione de´cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato (1723);* Giambattista Mancini (1714-1800), com seu escrito *Riflessionipratiche sul canto figurato (1774)*;e Manuel P. R. Garcia (1805-1906), com o *Traité complet sur L´art Du Chant (1847*), como já exposto em nossa introdução.

O desenvolvimento desse conhecimento, na Itália, foi levado e adaptado a diferentes localidades e idiomas, recebendo as peculiaridades fonéticas de cada região e língua. Essa transposição originou verdadeiras escolas nacionais de canto, como defendem diversos estudos (JUVARRA, 2006; MILLER, 1997 e MARAGLIANO, 1970).

Posteriormente, grandes nomes lançaram-se na escrita do tema, tais como Enrico Caruso (1873- 1921), Luiza Tetrazzini (1871-1940), Lauri Volpi (1892 -1979), Lilli Lehman (1848-1929), Giovanni Battista Lamperti (1813-1892), Aureliano Pertile (1885-1952) e muitos outros. Dentre os autores mais recentes, aparecem também em nosso trabalho, Antônio Juvarra, Rachele Maragliano Mori, Richard Miller, Clifton Ware, Johan Sundeberg, Joana Mariz, Alberto Pacheco, Lenine Santos e Alexandra van Leeuwen, por exemplo.

Contudo, retornando ao conceito de escola nacional, quando a professora Herr o utiliza, referindo-se à escola italiana, novamente pensamos no vigor e importância desse termo. A terminologia de escola nacional de canto, embora genérica, auxilia diversos estudos, principalmente em regiões que utilizaram sua língua pátria no ensino do canto. Tais localidades formaram modelos específicos de técnica vocal, resultando em uma

maior produção literária sobre o assunto e, consequentemente, em um maior número de fontes de estudo.

Com efeito, esses ensinamentos puderam cruzar maiores distâncias e diferentes culturas, como no caso do Brasil, mesmo que aqui tenha chegado de formas variadas, via companhias de óperas ou movimentos imigratórios, como colocado na primeira parte de nosso trabalho (PESSOTI, 2007, p. 38-49, apud SANTOS, 2011, p.30).

Desse modo, vale aqui expor algumas características das chamadas escolas nacionais a fim de ajudar a elucidar as colocações estabelecidas pela professora Herr e também de nossos outros entrevistados.

> [...] Como explica Ware (1998: p. 253-254), Miller (1997), em seu livro *English, French, GermanandItaliantechniques of singing: a study in national tonal preferences and how they relate to functional efficiency*, expõe minuciosamente as características das quatro principais escolas de canto. Ware as resume de acordo com fatores, tais como fonação, gerenciamento da respiração, formação da vogal, registros, posição laríngea e vibrato:
> 1. Escola inglesa: algumas características principais incluem uma posição alta e fixa do diafragma, uma pressão abdominal para dentro e uma expansão do arcabouço das costelas que resulta em uma postura de halterofilista. Uma posição de mandíbula suspensa é favorecida, especialmente pela emissão da vogal preferida [prefere-se mais o registro de cabeça do que o registro de peito, e o 'som de catedral' da voz dos meninos cantores, com pouco vibrato, pureza, e de qualidade estável é admirado].
> 2. Escola francesa: a escola francesa está ligada à beleza do idioma francês falado. A vogal favorecida é o [relaxado da palavra 'pane' e a dicção é focalizada adiante nos lábios. Uma produção 'natural' da vogal é praticada e resulta em uma fonação ineficiente, uma posição de laringe alta, uma respiração superficial, nasalidade (véu do paladar baixo) e um estado geral de relaxamento. Por conseguinte, é comum a pessoa ouvir os franceses treinando cantores que produzem um vibrato rápido que pode ser descrito como trêmulo.
> 3. Escola alemã: durante os anos 30 e 40, alguns professores de canto exilados estabeleceram princípios pedagógicos nos conservatórios e universidades nos EUA. Muitos professores transpuseram procedimentos de canto tipicamente nórdicos, e dessa forma criaram algumas fortes tradições corais. As características que mais se destacam na escola alemã incluem: (1) o ataque do som glotal e aspirado; (2) o gerenciamento da respiração com o tronco baixo resultando em urna expansão do abdômen (da barriga), contração da pelve e do glúteo, expansão dorsal e a fixação do diafragma em posição baixa, que enfatiza um apoio respiratório para baixo e para fora durante o canto; (3) uma posição estática da boca e da faringe e lábios embicados para a formação que favorece Eu] e vogais com trema; (4) o uso da voz de cabeça e de registro de peito a depender do efeito vocal desejado; (5) garganta aberta e ampla com uma laringe contraída para baixo; e (6) um vibrato lento devido ao esforço vocal excessivo.
> 4. Escola italiana: baseado principalmente no método do bel canto italiano, atualmente a escola italiana está associada também com os desenvolvimentos técnicos durante o século XIX que permitiram um aumento da extensão e das dinâmicas. As principais características da escola italiana incluem: (1) o uso predominante do ataque do som vocal coordenado; (2) um sistema de apoio respiratório que consiste em uma postura 'nobre' (elegante), com o

> levantamento natural do esterno e respiração costo diafragmática para satisfazer os pulmões; (3) uma constante adaptação dos articuladores para a formação da vogal (as vogais preferidas são e com o usado com mais frequência); (4) ajuste das vozes de cabeça e de peito de acordo com a necessidade, com a mistura da voz de peito sendo usada em toda a extensão para altos níveis de dinâmica; (5) um equilíbrio dos ressoadores para produzir o som *chiaro-scuro*, com ênfase na 'colocação anterior' (colocação do som na frente, na máscara, na face); (6) um auto ajuste ou flutuação da laringe; e (7) um padrão de vibrato normal de 6 a 7 pulsações por segundo (COSTA, p. 66-67, 2000). 8

A filiação da escola de canto de Benito Maresca, embora não tenha sido nossa pergunta de corte, perpassou todas as entrevistas, sendo, portanto, ponto de destaque em nossa análise. Assim a professora Herr se refere à filiação da escola de Benito:

> [...] É escola italiana, acaba sendo escola italiana de canto, se você ler os livros de Richard Miller, tudo o que ele fala. Aquele livro em que ele fala de várias técnicas, escolas de canto, ele mesmo fala que o único que vale é o italiano, (risos), então... [...] É baseado pra mim, mais que outra coisa, na respiração.
>
> [...] Pra mim, ele cantava puramente na escola italiana, o mesmo tipo de respiração, você viu com a Isabel, né? A respiração era basicamente a mesma

---

8 A tradução que trazemos é de Costa (1996, p. 66-67) do seguinte original inglês: "1.*English school. Some principal characteristics include a high 'fixed' diaphragm position, and inward abdominal press, and a expanded rib cage that results in the typical weight lifter's appearance. A hung jaw position is favored, especially when singing the favored [vowel. Head voice registration is preferred over chest, and the 'cathedral tone' ofthe boy's voice with its vibratoless, pure, 'heady' quality is admired.*
2. *French school. The French school is highly dependent upon the beauty of the French language in its spoken form. The favored vowel is the lax [as in the word 'pane', and diction is focused forward at the lips. A 'natural' vocal production is practiced that results in inefficient phonation, high laryngeal position, shailow breathing, nasality (lowered velum), and an overail state of laxness. Consequently, one commonly hears Frenchtrained singers producing a rapid vibrato that may be described as a 'tremulous throatiness.*
3. *German school. During the 1930s and 1940s many expatriated German voice teachers found teaching positions in U.S. conservatories and universities. Many of these teachers transported a typical Nordic singing approach with them that produced some strong choral traditions. The most prominent characteristics include:* (1) *both glottal and aspirate onsets;* (2) *lower trunkbreath management resulting in a distended belly, gluteal-pelvic contraction low dorsal expansion, and a low diaphragmatic fixation that emphasizes a down-and-out 'breathe support' during singing;* (3) *a stationary mouth/pharynx position and up puckering for vowel formation that favors and umlaut vowels;* (4) *use of both light and chest registration, depending on desired vocal effect;* (5) *enlarged 'open' throat with a depressed laiynx; and* (6) *a slow vibrato rate due to excessive vocal effort.*
4. *Italian school. Based principally on the* bel canto *singing method, the present-day Italian school is also associated with technical developments during the nineteenth century that permitted an extension of range and dynamics. The main characteristics of the Italian school include:* (1) *predominant use of coordinated onset;* (2) *an* appoggio *system of breath management consisting of a noble posture that sets up natural sterno/ costal-diaphragmatic breathing to 'satisfy the lungs';* (3) *a constant flexible adjustment of articulators for vowel forniation (favored vowels are [[and [with [the most frequently used);* (4) *adjustments of head and chest voice according to need, with chest mixture being used throughout the range at loud dynamic levels;* (5) *a balancing of resonators to produce* chiaro - scuro *(brightl dark) tone, with attention on 'forward placement';* (6) *a self-adjusting or floating lazynx; and* (7) *a normal vibrato pattern of 6 to 7 pulses per second.*

> coisa, o uso do ar, o uso da voz. Eu pessoalmente, a dicção dele era sempre perfeita, dava pra entender tudo o que ele cantava.

Mariz, por sua vez, assim resume a filiação da escola de Benito e Isabel Maresca:

> [...] Então, eles descaradamente são da escola de canto italiana. Tem um trabalho superinteressante que vai ser publicado sobre as escolas de canto europeias, agora. Quem fez foi a Nádia Souza, que é cantora ali do Teatro Municipal. Ela foi pra Itália, foi pra França e foi pra Alemanha e gravou cantores de cada lugar. E depois trouxe essas gravações pro Brasil. E fui eu, a Laura de Souza, a Eloísa Baldin e mais três fonoaudiólogos ouvir e, sem saber quem era, saber dizer de que escola que era. E dá pra saber direitinho! Eu para a Nádia: "Nádia, a gente não vai mais conseguir saber isso aí! Porque o tempo passou, né? As coisas estão globalizadas!" Só que não, dá pra escutar super bem! Porque os valores são muito diferentes, né? Na França tem esse valor muito grande pro texto, que é uma coisa que o Richard Miller já descreveu. O canto alemão é mais recuado, tem essa coisa bem educada, menos metálica. E o canto italiano tem uma coisa metálica de potência. Então, acho que o Benito e a Isabel claramente valorizam isso. É uma clareza de dicção.

Conjuntura e formação

Sobre a relação e capacidade didática que Benito Maresca possuía com seus alunos, alguns elementos tornam-se indissociáveis de sua trajetória e percurso discente. Como estabelecido no breve ensaio biográfico que disponibilizamos nesta dissertação, Benito, antes de se tornar cantor, fora também vendedor, o que supostamente lhe agregaria alguma articulação no trato cotidiano com as pessoas.

Outro aspecto muito forte e presente, não só no ensaio biográfico proposto nesta pesquisa, mas também no relato de Isabel Maresca, foi a longa e difícil busca de Maresca por um bom professor. Evidentemente, as dificuldades se davam a cada vez que o tenor cantava, levando-o então a um discernimento sobre o que lhe funcionaria bem, ou não, com o auxílio de sua esposa Isabel que assim relata:

> [...] passei a estudar muito sobre ópera, tinha muitos amigos entendidos sobre ópera e passei a estudar muito sobre técnica de canto, a ponto depois de sair atrás de um professor de canto para Benito. Por que eu falei: [...] Você não sabe, você não sabe cantar, você não tem formação! [...] Então começamos a procurar um professor de canto.
>
> [...] E aí a gente vai em um e Ooooh (imitando vocalise), perguntava o que ia cantar. E o Benito ficava vermelho, tudo assim, e ninguém falava nada. Até

> que nós fomos, isso em sessenta e seis, sessenta e cinco ele estreou com *Cavalleria*, fez um baita sucesso em sessenta e cinco, mas foi na reza, né?

Em entrevista, Isabel nos trouxe o elemento desejo, a vontade de cantar e, claro, a frustração de Benito ao se deparar com muitas experiências didáticas não satisfatórias. Possivelmente isso tenha se refletido no seu tento por seus alunos. Sobre a apresentação da ópera *Cavalleria Rusticana*, Isabel continua:

> [...] Tecnicamente não, foi na reza! Ele ia na raça, mas a gente, eu notava que, "meu Deus, esse cara vai explodir", então sempre (gestos de falta de ar e dificuldade), foi bem, fez Bohème, foi um sucesso né? Aliás, a estreia dele na *Cavalleria* foi uma das poucas coisas, tanto a estreia dele na *Cavalleria*, quanto a estreia dele no Guarani, em Palermo, foram coisas que eu vou morrer e não vou esquecer mais (pausa), porque o Theatro Municipal parou! Depois que ele terminou *Addio Allá Madre*, parou, parou, parou!

A relação pessoal de Benito Maresca com uma parcela das pessoas também surge no relato de Isabel Maresca sobre a estreia de Benito na ópera *Cavalleria Rusticana*:

> [...] Foi uma coisa assim, muito bonita, porque tinha umas pessoas lá, pra torcer que ele não chegasse no fim, como sempre tem aqueles caras mal – encarados né? E tinha metade do Theatro torcendo pro Benito chegar no fim, e explodir! E inclusive, principalmente, Benito sempre foi muito querido pelas pessoas mais, de profissões mais baixas, vamos dizer, não é bem esse termo que eu gostaria de usar, mais simples: camareiras, costureiras, os máscaras, porque o Benito sempre foi muito simpático, sempre conversou muito.
>
> [...] Se o Theatro quisesse ser assaltado na Época da Cavalleria, da primeira Cavalleria, porque todo mundo, costureira, maquiador, tava tudo ali, naquela corrente pelo Benito, assim, acabou né? Foi um aplauso incrível, parou o espetáculo.

O gosto em dar aulas, bem como a simplicidade e proximidade com muitas pessoas, aparecem no modo com que Benito conduziu sua carreira como professor. Como destacado no ensaio biográfico, o tenor dizia que não cobrava muito, importava-se mesmo era em ver seus alunos cantarem. Marco Antônio, por sua vez, destaca que quando buscou Benito para ter aulas, perguntou sobre o preço. Anteriormente a qualquer resposta, o tenor teria perguntado antes quanto Marco poderia pagar, indicando certa flexibilidade no trato dos valores monetários referentes às suas aulas.

Isabel Maresca, por sua vez, destaca que o tenor tinha como primeira paixão o canto, mais que a docência; todavia, explicita que quando ele via seus alunos cantarem, era como se pudesse voltar no tempo.

Outro aspecto que teria sido de forte importância tanto para formação do gosto de Benito pela ópera, como pelo repertório de histórias e personalidade marcante, como muitas vezes destacado nas entrevistas, seria o período vivido pelo tenor, tanto na juventude, quanto na vida já profissional. Bauer assim destaca:

> **[...]** Então quer dizer, o Benito viveu uma época de ouro, onde ele viu Gianni Raimondi, (1923-2008), Aldo Protti (1929, 1995), Mário Del Mônaco (1915-1982), Beniamino Gigli (1890- 1957), ele viu todo mundo, Gino Bechi (1913- 1993), Tito Gobbi (1913- 1984), o Tito Gobbi quando entrou, ele (Benito) falou: "nossa senhora", Aí falaram: "cala a boca, caipira.

Maresca pôde então ouvir artistas que foram canônicos no século XX, exercendo certa mística e parâmetro artístico sobre as gerações posteriores. Nesse sentido, o tenor assumia um lugar de narrador privilegiado aos seus alunos, munindo-os não somente da técnica vocal, mas de um poderoso elemento lúdico que os podia transportar para um período que nunca vivenciaram.

Como destacado na entrevista de Bauer, esse processo de conversa era parte da aula, era ensinamento e preparo. Um modo talvez de vivenciar aspectos e louros presentes na carreira. Picchi destaca que essa presença de Maresca frente a seus alunos despertava-lhes segurança.

O que Maresca trazia em seu contexto de vida, que destacamos lhe imprimir como marca, tanto como tenor, como professor, dentre muitos aspectos, foi ser munido por essa tradição antiga que perpassou o século XX, com menos força talvez nas últimas duas décadas.

Dentre os muitos aspectos que nos ajudam a entender essa transformação, destacamos a colocação de Delalande, ao reforçar que a escuta linear prossegue paralelamente a outras formas de recepção mais interativas e intervencionistas (VALENTE, 2007, p. 58). Para Chion (1997),as transformações da escuta se dão por meio da tecnologia e Santaella eNöth (1996, p. 33) afirmam que atualmente há uma cultura própria das mídias, e nela, um tipo de comunicação de massa do qual uma pessoa fala para muitas, ignorando traços específicos e distintivos das últimas.

Igualmente, adequando-se às transformações sociais, bem como ao apelo visual, diretores de cena passaram a ter mais espaço, valorizando a imagem, bem como os produtores e financiadores, muitas vezes impondo um ritmo quantitativo de apresentações que por vezes não adequado ao tipo vocal de determinados cantores lhes levaram à falência vocal, dentre outros problemas.

Contudo, retornando ao período vivenciado por Benito, como destacado, assim diz Mariz sobre o suposto trajeto do tenor:

> [...] As pessoas que, na verdade elas vêm da música. E é linda essa trajetória, né? Que é aprender com o seu mestre, encarar os desafios técnicos, às vezes, com os conhecimentos que são os mesmos do século XIX.

Como dito anteriormente, Maresca vivenciou um período musical muito profícuo, no sentido da existência de grandes artistas do canto lírico. Toda essa geração de cantores, mesmo que seguindo vertentes diferentes do canto, influenciaram-no indelevelmente, técnica e artisticamente. Uma interessante marca que bem significa essa gama de influências artísticas e vivência de um período áureo do canto lírico era a decoração de seu estúdio, com pinturas, diferentes programas de ópera emoldurados na parede, quadros e bustos de grandes cantores do passado:

Figura 1– Nessa figura é possível ver quadros com a imagem do compositor Giuseppe Verdi (1813-1901), Mário Del Mônaco (1915-1982), Beniamino Gigli (1890-1957), Enrico Caruso (1873-1921), Maria Callas (1923-1977), uma pintura em óleo sobre tela do próprio Benito Maresca (1934-2011), entre outros. Fonte: (PONTES, 2015).

Figura 2– Ângulo lateral do estúdio de Maresca. Aqui aparecem fotos autografadas de cantoras, como Eva Marton (1943) e Ghena Dimitrova (1941-1911), com as quais Benito também cantou. Fonte: (PONTES, 2015).

Aspectos da técnica vocal

Esta parte do trabalho talvez seja a mais delicada e complexa, uma vez que trabalha a escola de canto de Benito Maresca sob um enfoque mais técnico, confrontando-se com aspectos somente possíveis de ser vivenciados em aula, no corpo, para além da pedagogia vocal ou da literatura sobre o canto lírico.

Tanto na tese de doutoramento do ano de 2013, como também em entrevista, Joana Mariz afirma que o apoio é o tema central na escola de Benito Maresca. Herr traz a ideia de apoio como uma força opositora à entrada do abdômen durante o processo expiratório. Para que tal processo ocorra, é necessária uma respiração profunda inicialmente, que leve em consideração a abertura das costelas flutuantes.

Isabel Maresca também fala sobre essa abertura das costelas, presentes em sua escola, bem como na de Benito Maresca. Para a professora, o apoio é o ar comprimido, é essa força opositora à entrada do abdômen, exercida no baixo ventre, antecipada por uma inspiração profunda e posteriormente sustentada pela manutenção e abertura dos músculos oblíquos.

Isabel traça ainda um paralelo entre atécnica vocal que utiliza e sua semelhança com a deBenito Maresca. Técnica recebida por ambos através do professor Marcel Klass, a quem Isabel chama de maestro:

> [...] O que o maestro pedia é isso, respiração no cinturão, a voz dentro da boca, falar bem as vogais, nada de fundo, é o que o Benito ensinava, com algum aprimoramento. [...]É o canto se aproximar muito da fala, entende? Nada de (imita um som gutural) fundo, porque tenor se faz fundo, não sobe, muito apoio, seria uma sustentação.
>
> [...] Tudo o que você, você precisa, tudo o que você quer elevar, você tem que ter uma sustentação. O apoio é uma sustentação da sua coluna de ar. Se você não tiver um lugar onde essa coluna de ar possa sair, como é que você vai? Ela tem que ter uma base. Pra mim, o apoio, tem até um técnico italiano que fala que o *appoggio* é a coluna de ar, é o ar comprimido.

Em nossa pergunta de corte, que buscava estabelecer um termo central na técnica vocal exercida e ensinada por Benito Maresca, achamos uma interessante colocação de Richard Bauer, um possível termo central, que ele estabeleceu que fossem três, em sequência [...] apoia, respira e canta.

> [...] Sim! Apoia, respira e canta. Porque você pensou na nota, esse é o fundamento da coisa. Você pensa na nota, têm dois momentos que acontecem, muscularmente nós temos um nervo recorrente, o cérebro já colocou a laringe na posição daquela nota, mas muscularmente lá no apoio você já tencionou para aquela nota também, você vai respirar pra ter ar para aquela tensão e cantar.

Em seguida, Bauer explica no que consiste o termo apoio, fisicamente:

> [...] Bom, o apoio, nós temos dois diafragmas; a gente usa o apoio, seria o diafragma urogenital, então quando você respira plenamente, você quando pensa no apoio você já cria uma tensãozinha lá embaixo, quando você respira o intercostal pleno, como se fosse encher todo o pulmão até a base, você vai sentir ligar com esse apoio, e aí você está pronto pra fonação, a fonação é sempre adiante, como na escola italiana, focada nas fossas nasais, a produção do som, a boca é nosso alto falante, quanto menos boca menos volume, quanto maior, maior o volume.

Fonação adiante, respiração intercostal e o uso do apoio, são os pontos de destaque do tenor Richard Bauer.

Mariz segue um raciocínio parecido dessa concepção técnica que se foca com grande atenção ao uso do apoio. Para tanto, descreve a importância de exercícios ensinados por Maresca, justamente com o intento de manutenção da abertura das costelas flutuantes, do apoio, e consequentemente uma melhor retenção de ar e, logo, capacitação para a realização de frases longas, bem como de toda a extensão vocal.

> [...] Então, ele claramente é uma pessoa que pega coisas de ensino tradicional, de... enfim, de coisas que vêm de uma história sólida de canto. E usa o que ele acha interessante. Eu achei isso! Então, o que ficou pra mim foi essa coisa sólida de respiração, que ele insistia muito, né! Essa/ aqueles exercícios gigantes dele, que ele dava, né? Pra você conseguir sustentar sempre sem fechar a costela. Então tem essa importância muito grande da abertura intercostal. Muito grande! De ter certa solidez e, às vezes, um reforço, né, na parte baixa do abdômen, principalmente agudo e tal! Ele insistia muito na/ isso eu acho genial!

Sobre o apoio, assim estabelece Juvarra:

> [...] Deve-se notar que, como o fenômeno da ressonância livre foi concebido como efeito não da correta configuração de somente uma cavidade, mas do acordo móvel e dinâmico de duas cavidades (a boca e a garganta), assim a correta sustentação (o apoio o sustento) da voz é considerada por Garcia como o resultado não somente da ação do diafragma ou dos músculos abdominais, mas da cooperação entre diafragma, tórax e músculos abdominais. Essa harmonia, presente nas técnicas derivadas do belcanto, faz com que o elemento de controle da respiração, um “jogo” equilibrístico, onde o desequilíbrio de apenas um destes elementos se transforma em maior trabalho muscular (JUVARRA, 2006, p. 94).

Embora Maresca não possua nenhum modelo esquemático do que ensinava, o tenor utilizava-se em suas aulas de um caderno de exercícios vocais, um compêndio[9] criado por seu maestro, Marcel Klass, composto apenas pelo léxico musical. Na terceira aula contida na apostila de exercícios executados por Maresca, destacamos um, com a função de trabalhar o apoio para a emissão da voz. Trata-se do exercício de número quatro, como abaixo demonstrado e por mim pessoalmente experimentado:

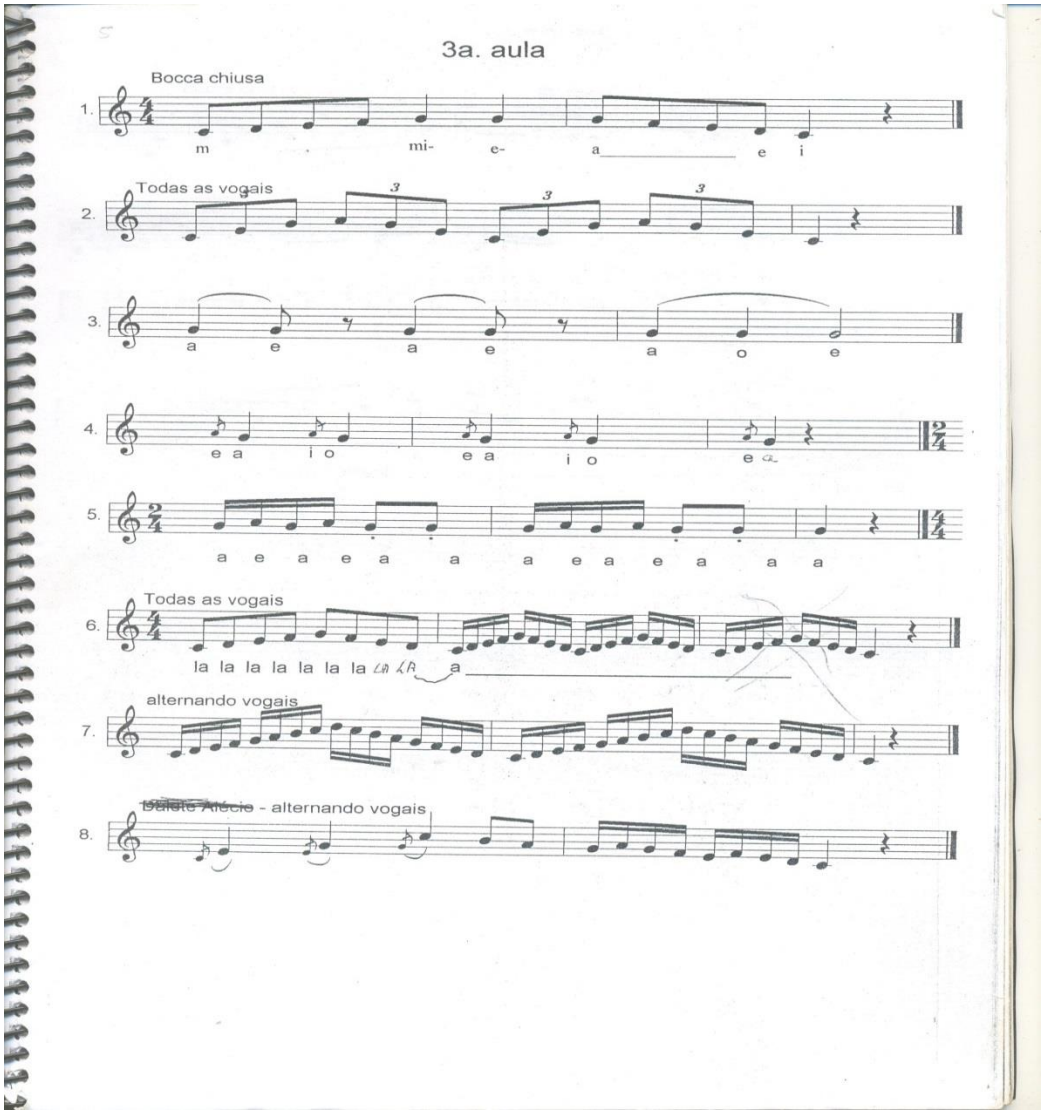


Figura 3– Aula de número 3, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (PONTES, 2015).

[9] A página refere-se a um caderno escrito por Marcel Klass para Benito estudar. O tenor posteriormente o utilizou para lecionar a seus alunos. A fonte foi referenciada a PONTES, no sentido de quem capturou a imagem. O documento não possui nome, tampouco data, não sendo então incluso nas referências, mas sim, em um dos anexos desse trabalho.

[1] No original em italiano: [...] *Da notare che, come il fenomeno della risonanza libera era stato concepito come effeto non della correta configurazione di uma cavità, ma dell´accordo "mobile" e dinamico di duecavitá (la boca e la gola), cosi la correta tenuta' (o 'appoggio' o 'sostegno') della vocevieneconsiderato da Garcia come ilrisultato non dell'azionedel solo diafragma o dei soli muscoliaddominali, ma della cooperazionetra diafragma, torace e muscoliaddominali. Questaarmonia, presente nelle tecniche derivate dal belcanto, rende l´elementodel controllo delfiato un "gioco" equilibristico, làdove il ricorsosquilibrato a um solo elemento lo transforma in "lavoro" muscolare* (JUVARRA, p. 94, 2006).

Nele, intervalos de segunda, descendentes, objetivam a execução de uma energia pélvica no ataque da primeira nota e manutenção do mesmo na execução da segunda. Ao término de cada frase, sobe-se meio tom, tornando a repetí-la até o momento em que o professor achar oportuno.

Tal mecanismo garante que o movimento de entrada do abdômen ocorra de modo mais lento, ficando as vísceras acomodadas e consequentemente o diafragma estirado. O resultado dessa manobra no canto é uma maior economia do ar no processo expiratório, relaxamento vocal, bem como o exercício mais livre da ressonância.

Relacionando-o às colocações da professora Herr, além do elemento apoio, outra fala nos parece marcante em termos de técnica: a afirmação sobre a boa dicção de Maresca. A ideia da pronúncia nos exercícios vocais norteiam muitos tratados de canto produzidos na Itália. Nesse sentido, Maresca utilizava-se de outro exercício feito especialmente para a soltura do maxilar, melhor movimento articulatório e produção fonética, como demonstrado no exercício de número três.

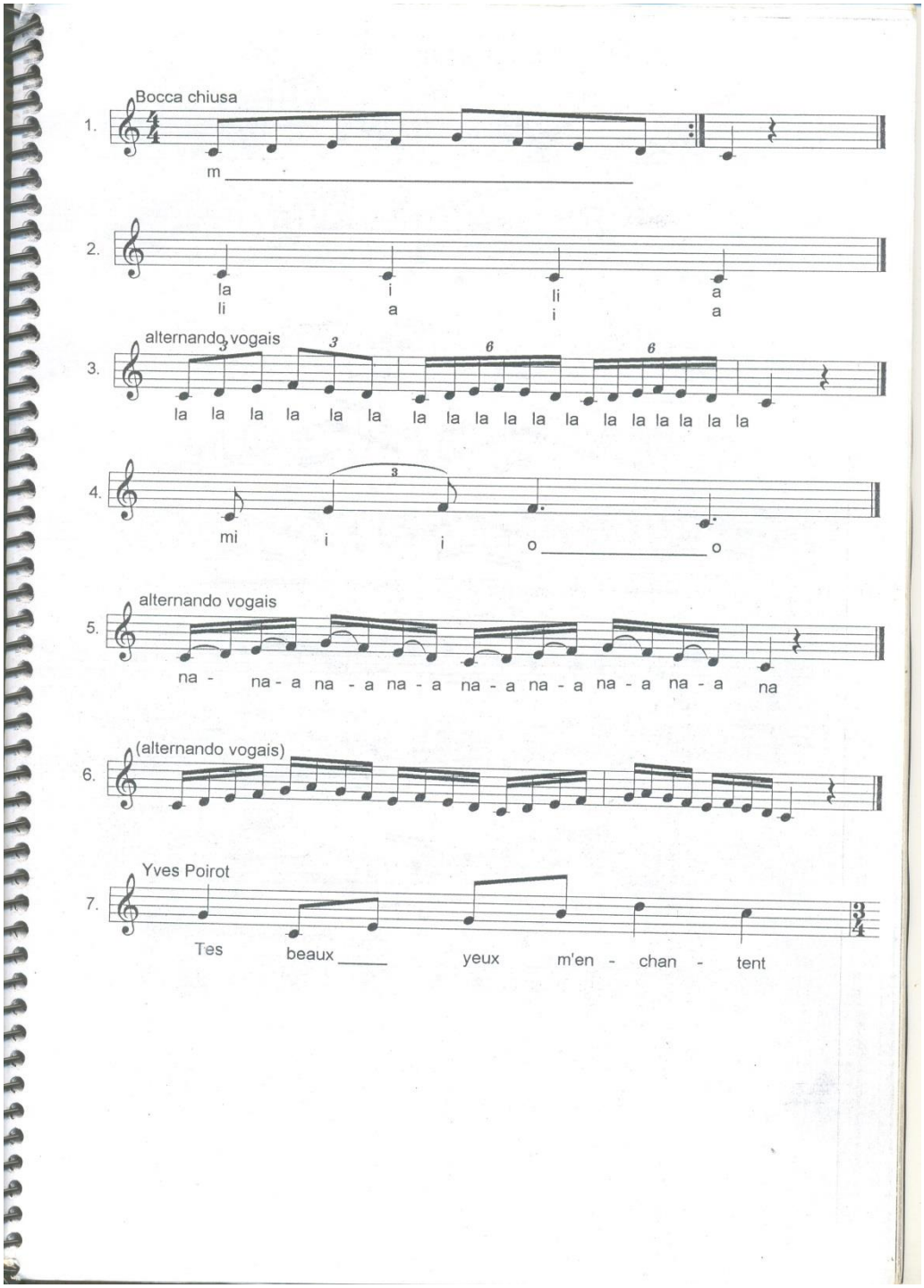


Figura 4– Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (PONTES, 2015).

Nessa execução, temos uma escala ascendente e descendente de quarta. Em seguida, repete-se a mesma escala, aumentando a velocidade da operação. Toda a frase é realizada em uma só expiração, objetivando a manutenção do apoio e articulação do maxilar e língua. Inicia-se com a sílaba la, depois, a cada subida de tom, alteram-se as vogais, la, le, li, lo, lu, uma por tom.

Como anteriormente citado por Juvarra, nossa colaboradora Mariz também ressalta a importância da articulação no processo ressonantal da voz. A ideia de ressonância sempre foi uma preocupação em muitos tratados de canto, assim como na escola de Benito Maresca, como bem ressaltam Joana Mariz e a professora Isabel Maresca. Contudo, historicamente, o termo é envolto em conceituações muito mais sensoriais que científicas.

> [...] no século XX, o ensino se utilizou de propriocepções, criando teorias como a do professor E. G. WHITE, onde se defendia que a ressonância da voz era realizada nos seios maxilares e frontais. Termos como voz na máscara, atribuído ao tenor Jean de Reszke e giro de voz, criado pela cantora Lili Lehmann, também são exemplos de terminologias, que embora rebatidas pela atual pedagogia vocal, ainda exercem forte influência no campo do ensino de técnica vocal (VENNARD, 1967, p. 81; VURMA, 2007, p. 18; apud MARIZ, 2013, p. 65).

Sendo a voz algo não tangível, é natural que por muito tempo e ainda hoje professores e alunos assimilem o processo de ressonância da voz à sua própria propagação, dentro de partes ósseas do crânio, num processo proprioceptivo. Mariz assim descreve o processo ressonantal fisicamente:

> [...] embora os cantores sintam vibrações no alto do crânio, nos seios paranasais ou na caixa torácica, a ressonância do canto é um fenômeno físico de soma e cancelamento de fases de ondas sonoras que ocorre diretamente no trato vocal, isto é, na garganta, na boca e no nariz, caso o véu palatino esteja relaxado (MARIZ, 2013, p. 68).

Maresca, por sua vez, em entrevista a Joana Mariz, assim definiu o processo de ressonância dentro de sua técnica:

> [...] A ressonância é a coisa mais importante. E tem uma maneira de você chegar na ressonância, como você mesma já experimentou. Se você respirar pela boca, a tua garganta está livre, e automaticamente o palato mole levanta um pouco – o suficiente para você entrar na ressonância. Acabou... Mas tem que estar apoiado, senão não funciona (MARIZ, 2012, p. 108).

Em seu trabalho, Mariz relata uma propriocepção proposta por Maresca a seus alunos: a ideia de abertura da garganta e ampliação do som, pedindo a eles que imaginassem uma bolha crescendo dentro da boca. Sobre a abstração proposta por Maresca, encontramos paralelos:

> [...] R. MILLER (2011, p.17) comenta que, embora o termo “garganta aberta” seja muito difundido e antigo, há na atualidade basicamente duas tendências pedagógicas diferentes quanto a seu significado fisiológico. A primeira

> advoga que o cantor deve distender a musculatura da faringe de maneira pronunciada e deprimir a laringe ao máximo, usando como principais metáforas o bocejo e uma sensação de uma bola no interior da garganta; a segunda defende que o trato vocal deve estar flexível o suficiente para produzir sons foneticamente naturais e passar pelo processo de sintonia entre vogais e formantes, utilizando preferencialmente metáforas como sentir o perfume de uma flor ou inspirar com prazer para induzir o abaixamento ou a acomodação da laringe e o alargamento faríngeo de maneira mais sutil (MARIZ, 2013, p. 106).

Estabelecer paralelos técnicos entre as colocações de Benito Maresca e conceitos presentes em tratados de canto ou estudos de pedagogia vocal nos auxilia em uma análise mais minuciosa acerca do que Maresca realizava tecnicamente. Para Mariz, Maresca utilizava-se das duas tendências descritas por Miller, assim como crê que o tenor utilize a mesma definição [...] de *lotta vocale*[10] ou *appoggio*, fornecida por Lamperti (apud MILLER, 1996, p. 24).

> [...] É evidente que a escola de Mandl-Lamperti dava mais ênfase a níveis de pressão sub-glóticaelevados do que Garcia. Os ensinamentos de Garcia respondiam às demandas da música de Mozart e Rossini. Os Lampertis, no entanto, ensinaram uma geração posterior de cantores, que interpretavam o repertório de Meyerbeer, Verdi e Wagner. Conforme a orquestra crescia e a música pedia vozes mais potentes, era necessário que a técnica vocal se adaptasse (STARK, p. 104, 2003 apud MARIZ, 2013, p. 98).

Tendo os modos de ensino e concepções sobre o canto italiano mudado ao longo do tempo, tal constatação não se faz diferente com muitos dos artistas, como os que demonstramos anteriormente, emoldurados no estúdio de Maresca. O grande exemplo é o tenor Enrico Caruso.

A influência de Caruso, segundo Juvarra, é muito grande, pois trouxe ao repertório verista um modo de cantar com as sutilezas da execução belcantista. Juvarra denomina tal feito como um verismo bel cantista. Beniamino Gigli seguiu a mesma linha, assim como Lauri Volpi (1892 – 1979). Ambos os tenores citados possuem concepções parecidas sobre a forma de respirar e emissão. Basicamente uma respiração profunda, e uma emissão pensada como um sopro. Essa concepção de canto foi muito forte até a década de 40, dando maior lugar de adesão à chamada técnica *dell´affondo*, a menina dos olhos dos novos cantores.

---

[10] Em nossa tradução: luta vocal, expressa pela força de oposição da entrada da pélvis no processo de expiração e emissão da voz.

O próprio tenor Franco Corelli (1921-2003),[11] apesar de ter utilizado esse procedimento, acabou trabalhando posteriormente com elementos da escola de Garcia, aconselhado por Lauri Volpi.

> [...] Na segunda metade do século XIX, o pleno desenvolvimento da técnica da "máscara" é colocado em torno dos anos 10 e 20 do século XX, enquanto a técnica *dell'affondo* se coloca em torno dos anos 40 e 50[12].

Tal método tem como princípio básico a descida, ou, como popularmente dito, o afundo laríngeo durante a realização dos vocalizes. Artistas conhecidos, como Mário del Mônaco (1915-1982), Franco Corelli (1921-2003), Gastone Limarili (1927-1998), Giangiacomo Guelfi[13] (1924-2012), Tita Ruffo (1877-1953), dentre outros, usavam-no. A característica marcante dessa escola é certamente a quantidade de espaço que os formantes ganham, gerando então vozes muito grandes e potentes, propícias para a execução de repertórios mais pesados, como os do século XIX e XX. Vale lembrar, todavia, que tal técnica desperta opiniões diversas.

Os mais críticos dizem se tratar de uma forma de cantar que exige muita força e demasiada pressão subglótica, supostamente prejudicando a longevidade da voz.

Aparte às famigeradas opiniões sobre a técnica de afundo laríngeo, o que está em questão aqui é a riqueza de ligações entre o que Benito usava e ensinava, com diferentes abordagens da escola de canto italiana. Todas essas influências e artistas destacados marcaram a trajetória profissional, o gosto de Benito Maresca. Daí a complexidade e a importância do estudo de caso.

Outrossim, podemos dizer que a produção vocal é um processo conjunto, envolvendo desde a ação inspiratória, dentre pormenores, até a emissão beneficiada por uma articulação favorável. Os relatos do professor Marco Antônio da Silva, bem como do professor Achile Picchi, enfatizam essa capacidade dentro do canto de Benito Maresca.

O professor Marco é enfático ainda em afirmar que a escola de Maresca estava vinculada à tradição de canto italiana. A ideia de voz na frente, respiração diafragmática

---

[11] Trecho retirado de entrevista gravada em <https://www.youtube.com/watch?v=L3-ou-li6C4>.

[12] A tradução é do artigo de Antônio Juvarra, publicado no site Mozart 2006, que assim se encontra no original italiano: [...]*nella seconda metà dell'Ottocento, il pieno sviluppo della tecnica della 'maschera' si colloca intorno agli anni 10 e 20 del Novecento, mentre quello della tecnica dell'affondo si colloca intorno agli anni 40 e 50*. <https://mozart2006.wordpress.com/2014/01/09/antonio-juvarra-la-maschera-e-l-affondo/>. Acesso em XXXXXX.

[13] É possível ver o próprio Guelfi explicar seu método no vídeo do site youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=30-O79UlfnM>.

intercostal, apoio firme e articulação das palavras marcam a fala do professor. Outra colocação interessante de Marco Antônio é a constatação de que as escolas de Benito e de Isabel Maresca utilizam-se da mesma técnica.

Por fim, elaboramos um panorama dos termos técnicos, mesmo que genéricos, os quais mais apareceram de modo a brevemente esquematizar a escola de canto de Benito Maresca:

Vinculação ..... Escola de canto italiana.

Respiração ..... Diafragmática intercostal.

Propriocepção ..... Voz na frente

Apoio ..... Manutenção da abertura das costelas flutuante e pressão pélvica em oposição ao movimento expiratório.

Articulação..... Pautada na dicção do texto.

Abertura de boca..... Verticalizada

Caracteres subjetivos da técnica de Benito Maresca

Como remate de nossa análise acerca da escola de canto de Benito Maresca, elegemos um tópico mais abstrato. A ideia de pontuar caracteres subjetivos e não técnicos, partindo de percepções pessoais de nossos entrevistados, deu-se exatamente pelo sentido do inusitado, ou seja, aquilo que fugia da literatura, ou do arcabouço teórico referente à bibliografia que deu suporte a este trabalho.

A interessante experiência do uso da história oral agrega valor ao desafio de se dissertar sobre uma escola de canto não documentada, por sua organicidade, em que o texto e o saber são compostos em conjunto. Assim, pressupostos bibliográficos inúmeras vezes não abarcaram nosso objeto de estudo face ao panorama e percepção de como cada um de nossos entrevistados experienciou a escola de canto do tenor Benito Maresca.

Elencamos nessa parte informações recorrentes, todavia de ordem sui generis, de como cada um de nossos colaboradores destacou aspectos acrescentes aos da escola de Benito Maresca, como posto abaixo:

Influência do canto de Maresca

Um dos pormenores referentes à marca docente e inventiva da escola de Maresca pareceu ser sua própria arte de cantar, e voz. O professor Marco destaca que o momento que o levou a querer estudar com Benito Maresca foi aquele em que ouviu o tenor pela primeira vez, dotando-lhe de credibilidade e desejo de aprendizado.

> [...] E eu não sei se você se lembra, mas o tenor no "Morcego" começa a cantar fora! Eu ouvi aquela voz e "o que é isso?". Eu ouvi a voz dele lá dentro e "Que voz bonita! Que coisa!". Daqui a pouco, quando ele entra em cena, e a Martha... E a voz dele... Totalmente enlouquecido com aquela voz! Aí eu disse assim: "Vou falar com ele. Eu vou ter aula com esse cara"!

Richard Bauer também destaca o encantamento referente à performance de Benito em uma montagem da ópera Tosca, apresentando súbito interesse em estudar com o tenor após ouvi-lo. Sendo o canto algo tão subjetivo, a confiança em um suposto resultado final, aqui, representado pelo canto de Benito, é pilastral.

Outro quesito representativo dentro da escola de Maresca, marcado nas falas de Bauer e do professor Marco, é o da dedicação. Marco Antônio assim estabelece o compromisso de Maresca como professor:

> [...] O Benito, mesmo quando ele tava montando as coisas, a não ser que ele tivesse/ ele viajava também! Mas, mesmo quando ele tava aqui no teatro montando as coisas, cantando. Quando ele podia, ele dava aula! Não ficava um mês sem dar aula. Ele era muito dedicado e a gente vivia lá! Então depois...a Susana tinha...acho que o Rafael tinha acabado de nascer. Então, ele dava aula na minha casa! Ele vinha em casa no começo. Então, foi criando uma ligação com o Rafael enorme! Foram amigos até morrer. E o Rafa, desde criancinha, adorava o tio Benito.

Richard Bauer complementa a fala de Marco, numa alusão ao trabalho de imersão no ensino.

> [...] A gente vocalizava, tomava um café, ia numa doceria, depois comia um doce, era assim, constante trabalho, porque, além da aula, além do vocalize, a gente tava sempre conversando sobre como funciona, é isso que a gente tava falando outro dia, como é que estudavam os antigos? Eles tinham um tratamento de imersão, iam morar com o professor, os Farinelli da vida iam morar com o professor, acordava, tomava café da manhã e ia vocalizar. De tarde, história da música, não sei o que, não sei o que, e aí ia ter estudo de harmonia, contraponto, entendeu? Por isso que eles tinham essa coisa apuradíssima.

A experiência artística também confere peso à composição da escola de Benito. O conhecimento da carreira, a segurança na hora de cantar, ou o exemplo

proprioceptivo aos alunos, de quem possui uma vivência na área. Embora vindo de uma tradição oral, Benito que adentra a Universidade de São Paulo, como professor, contou com sua vivência profissional para responder aos quesitos acadêmicos presentes no edital de convocação, segundo o professor Marco. Marco Antônio destaca uma das provas em que Benito precisava ministrar uma aula prática, bem como cantar para a banca:

> [...] Aí ele...aí ele mandou ver, né? Mandou ver assim, ópera, câmara, brasileira. Cantou tudo o que ele sabia! Ele "Quer mais"? Tá aí! Escolhe aí! Que mais que eu canto? Tá bom pra vocês. Aí o Escobar já tinha passado.

O professor Marco ainda destaca a linguagem simples e boa percepção sobre o próprio corpo que possuía o tenor. Dessa forma, uma explicação de ou execução de ordem proprioceptiva tornava- se mais possível, segundo o professor:

> [...] Então, eu aprendi, então, numa coisa assim que tinha, que sempre teve, uma base racional muito forte, mas também uma base física muito forte! O que é que tem que mexer? "Faz aí, o que você sentiu mexer?". Eu falava pra ele "Não, não posso falar isso em aula!" e ele "Por que não?". Eu falo, né? O pau pra baixo! E... porque eu acho que você tem que descrever exatamente o movimento como ele é! E ele foi fazendo isso comigo e nós fomos desvendando. Tanto que o projeto dele a gente nunca conseguiu levar, porque a Medicina, o pessoal da Medicina.

Para Richard Bauer essa capacidade de se conhecer e saber transmitir suas sensações físicas ajudava no processo empático e projetivo dos alunos para com o tenor, criando uma verdadeira escola:

> [...] Então o que acontece, o Benito tinha essa coisa de saber passar pra gente a sensação dele; então a gente começou a cantar como ele, e isso forma uma escola, como o Del Mônaco, quando muitos tenores, vou citar o Limarilli, o Ceccele, vou citar barítono, (tempo de espera na fala) falhou o nome dele, também foi aluno do Del Mônaco, teve um monte de gente, Giacomini, Limarili, Martinucci, foram todos alunos.

> [...] Sobre escola de canto: [...] que a escola de canto é quando a gente forma vários cantores numa mesma linha, exemplo: até 41 reinou absolutamente o Gigli, quando aparece um Del Mônaco, ele criou uma febre, todo mundo queria cantar como ele, só que não usando a cabeça, muitos se arruinaram. Uns tentaram estudar com o Merlocchi e se arruinaram porque a técnica de *affondo* de laringe é muito mais simples do que as pessoas faziam, você entendeu?

Paralelamente à ideia de autoconhecimento e consequentemente uma maior segurança gerada nos alunos, aqui aparece o dado de complementariedade musical à escola de Benito. Para Marco Antônio, a pianista e professora de canto, Isabel Maresca,

aparece como figura complementar na formação de alguns alunos de Benito Maresca. A escola então contava com uma experiente preparadora musical, facilitando a formação do corpo discente do tenor.

> [...] Então isso acho que era o mais importante! A maior parte dos alunos dele como Richards. Eles foram/ ele foi construindo uma autoconfiança. E tinha uma complementariedade, sempre teve, no trabalho com a Isabel! Estar com os dois era sempre mais legal do que estar com um só. Porque ele era esse tipo que te punha pra cima, te fazia ter confiança. E a Isabel "Olha, ele não te ensina a respirar do jeito que ele tá fazendo! Você tá fazendo errado, tua tomada de ar tá errada! Eu estou vendo!" Então, ela ficava tocando piano, olhando. Então, ela acabou que/ ela muita vezes foi a que realmente acabou de estruturar. Ele dava essa confiança... Então pra gente não ficar triste porque não tava indo pra frente e não fica tão autoconfiante que não fizesse a coisa certa, a balança dos dois pra mim foi muito importante!

Por fim, o professor estabelece uma crítica, ressaltando a ideia de que alguns alunos cantavam com força. Certamente a ideia de imitação é muito forte no ensino do canto, todavia pode despertar leituras equivocadas.

> [...] Ele... tinham uns alunos do canto que tinha um pouco de excesso de força! Era uma crítica que se fazia. E eu acho que as pessoas entendiam o que ele falava de uma maneira mais radical do que precisava.

Em todas as entrevistas, parece clara a forte presença pessoal do tenor. Não apenas no palco, como artista, professor, mas como figura humana. Marco Antônio destaca um ponto marcante em seu aprendizado, "[...] A humildade. A autoconfiança com humildade!".

Um interessante ponto da personalidade de Maresca refletiu-se na sua forma de organizar seu estúdio de canto, bem como o modo de lecionar. Figura cativante, Maresca reunia em seu estúdio, segundo nossos relatos, muitos alunos. Particularmente, em condição discente, pudemos presenciar aulas em que amigos antigos do tenor, todos fãs de ópera, ouviam as aulas, misturados a alunos novos e antigos. Por vezes, cantores profissionais entravam no estúdio para fotografar e cumprimentar o tenor. Até mesmo cantores profissionais, alunos de Isabel, não deixavam de ouvir uma história ou interagir de alguma forma com Benito Maresca.

A essa dinâmica característica à escola de Maresca, a colaboradora Joana Mariz chamou de modelo de ensino *Master Class*, em sua entrevista:

> [...] Pra mim, uma coisa que pra mim ficou clara de frequentar o estúdio do Benito, diferente um pouco do da Isabel, é que é um espaço de convivência,

> assim. Você entra, você respira ópera. Você entrava, você respirava ópera. Porque você entrava e já tinham todos aqueles cartazes, assim, com todas as histórias. Cartazes dele, cartazes de coisas que ele viu e tal. E sempre, sempre, no estúdio tinham seis, sete pessoas assistindo a sua aula. E isso eu acho fantástico, porque é uma coisa que normalmente a gente não tem no ensinode canto tradicional! Normalmente é assim, né? Eu e você, eu e a Lisa e tal. É muito tête-à-tête, e não tem a coisa do desenvolvimento em grupo. Claro que as aulas do Benito eram individuais também, mas o fato de ter gente assistindo o tempo todo... Às vezes uma pessoa te dava uma opinião, te dava uma sugestão. Quando você era uma daquelas pessoas assistindo, você tem a oportunidade de aprender com outras pessoas, né?
>
> [...] Mas eu acho que o formato, o meio formato de *master class* que tinha ali... involuntário, não combinado, informal, assim, era muito interessante. Acho muito interessante mesmo, assim! Acho que isso era uma das coisas que me marcou, E a outra coisa: a simplicidade de abordar coisas que, pra mim, né? Eu já super tinha tornado complexas na minha cabeça. "Não, porque não sei o que lá, a articulação, a boca que abre, a boca que fecha e nã nã nã, a respiração. Tem essa parte, essa parte nã nã nã". E aí ele falava de um jeito super simples e funcionava muito bem, né? Eu admiro muito esse jeito direto de se referir a uma determinada coisa. Que daí, no caso dele, também eu peguei ele bem já no final da vida. Também não era uma coisa de exemplo. Ele era tenor, enfim, nem era o caso. Ele acabava sendo uma pessoa muito direta no jeito de comunicar, o que é ótimo pra simplificar a cabeça de uma pessoa como eu, né? Que veio, de repente de estudar tantos detalhes, que às vezes é difícil colocar tudo, né?

A Fala de Richard Bauer é complementar à de Mariz, destacando o funcionamento dentro de seu estúdio:

> [...] Sobre essa coisa de ter aula, o Benito perguntava se a pessoa se importava se alguém assistisse. Teve outros que se importavam, em outras vezes a sala ficava vazia e também havia momentos que ele falava: que tinha que ter gente porque assim o aluno se acostumava com a plateia
>
> [...] Então, depois do vocalize você se esmera em cantar bem porque tem alguém que está te assistindo, e também você se empenha em aplicar tudo o que o professor te ensinou. Então o Benito tinha uma didática diferente de alguns professores que eu conheço, inclusive até a da minha, que ele deixava a pessoa se autoconhecer. Mesmo que o vocalize saísse errado, ou nota errada, ou alguma coisa que não deu certo do apoio, ele não ficava martelando em cima daquilo. Ele sempre ia adiante, porque a pessoa inconscientemente sabe que errou, então na próxima frase, no próximo exercício, vai tentar fazer melhor, então porque você interrompendo você bloqueou o aluno. Teoricamente você bloqueia ele. Eu, por exemplo, sou a favor que você pare, discuta e reflita sobre o que você errou.

Esse breve e sintético esboço não representa a escola em sua totalidade, apenas os termos técnicos mais destacados nas entrevistas. Entretanto, algo chama a atenção para além das terminologias técnicas: os caracteres subjetivos. À medida que ocorriam as entrevistas, foi possível notar que outras avaliações e caracterizações surgiam com

muita vivacidade e como marca indelével da forma de transmissão do saber de Maresca, bem como de sua capacidade didática. Isabel Maresca, em sua entrevista, deixa claro que Maresca oferecia exemplos a seus alunos, ressaltando a aprendizagem também pela imitação de som.

Richard Bauer e Joana Mariz destacam o caráter lúdico com relação às histórias contadas pelo tenor em aula. Tal procedimento oferecia uma aproximação entre os alunos e a carreira pessoal de Maresca, bem como de cantores internacionais que marcaram as décadas dos anos 60 e 70, como dito

Possivelmente, as ações horizontais e humanizadas, como apontado por Bauer, Mariz e Picchi, por exemplo, teriam sido as responsáveis pela lotação não muito convencional do estúdio de Maresca durante as aulas que ministrava.

Sobre esse modelo de coletividade e interação, o professor Picchi ainda destaca um ambiente propício proporcionado pelo tenor para que tal relação pudesse ocorrer, destacando a presença de assentos para os participantes, cafezinho e o carisma do tenor, por exemplo. Bauer relata sua relação com o professor como filial, reafirmando essa proximidade com Maresca. A linguagem simples e cotidiana também apareceu nas entrevistas.

Por fim, destacamos e reiteramos o carisma pessoal, dedicação, linguagem acessível, modelo de interatividade, uma técnica vocal com fortes traços de uma longa, complexa e não uniforme tradição de canto italiana, como fatores gregários narrados e vivenciados por nossos entrevistados, marcando aqui uma síntese, dentre outras possíveis, do que foi a escola de canto utilizada por Benito Maresca na sua condição de artista e de professor de canto. Uma carreira de quarenta anos, como exposta no breve e despretensioso exercício biográfico que compõe o anexo deste trabalho.

Considerações finais

A partir das entrevistas realizadas neste trabalho – um dos processos mais exaustivos e delicados ética e teoricamente –, notamos que todo o arcabouço teórico inicial colocava-se em teste na medida em que novos elementos, reações e informações surgiam.

Junto ao tipo de história oral temática pôde-se confeccionar um texto em coautoria com os colaboradores, em que saberes não inscritos em nossa bibliografia puderam aparecer e agregar valor a esta pesquisa. Posteriormente à realização das entrevistas e de sua transcriação, os eixos temáticos em que foram divididos a análise desse trabalho, muito nos revelou sobre aspectos da escola de canto de Benito Maresca.

Dentre eles, no item filiação, percebemos que era consensual a ideia de que o que Maresca ensinava e realizava como tenor tinha filiação na escola de canto italiana. Tal argumento esteve presente na fala de todos os entrevistados.

No segundo eixo, sobre a conjuntura de formação profissional de Maresca, foi possível perceber que a trajetória do tenor colocou-se de modo indelével em sua forma de interagir com seus alunos. Sua busca de anos por um bom professor de canto, por exemplo, certamente o fez compreender a dificuldade da posição discente, tornando-o um tutor presente, atencioso, bem como acessível, também do ponto de vista econômico, demonstrado por sua flexibilidade diante das mensalidades referentes às aulas que ministrava.

Ainda assim, sua vivência num período chamado de período de ouro da ópera fez Benito ter contato com um mundo desejado por muitos alunos, bem como tornou-o um narrador privilegiadíssimo, posto que podia transportar, de modo lúdico, seus alunos a locais, experiências e artistas paradigmáticos dentro da cena operística. Essa mística que Maresca exercia sobre seus alunos pareceu dotar-lhe de um poder sugestivo, profícuo e gerador de confiança.

Sobre os aspectos específicos referentes à técnica vocal, a partir das narrativas de nossos colaboradores, pudemos elaborar uma tabela esquemática e sintética sobre os mecanismos descritos por eles:

Vinculação.....escola de canto italiana.

Respiração	Diafragmática intercostal.
Propriocepção	Voz na frente
Apoio	Manutenção da Abertura das costelas flutuante e pressão pélvica em oposição ao movimento expiratório.
Articulação	Pautada na dicção do texto.
Abertura de boca	Verticalizada

Estabelecidos os critérios da técnica vocal utilizada e ensinada por Benito Maresca, adentramos nos caracteres subjetivos da escola de canto do tenor. Isso foi muito importante porque só puderam ser extraídos a partir das percepções individuais de cada colaborador e o tipo de relação estabelecida. Informações de caráter pessoal, leituras muito particulares e não inscritas propriamente na literatura tradicional sobre o canto, foram expressas pelos colaboradores deste trabalho, estabelecendo assim algumas subdivisões:

influência do canto de Maresca;

dedicação;

experiência artística;

linguagem e percepção do corpo;

complementariedade com a escola de Isabel Maresca;

críticas;

personalidade.

A influência do canto de Maresca pareceu decisiva no movimento, tanto de aprendizagem de seus alunos, quanto no de tornar-se referência sonora a eles, já que alguns alunos buscaram ter aulas com Benito após vê-lo cantar.

A dedicação de Benito também foi ponto de destaque. Havia uma espécie de relação horizontalizada e humanizada entre o tenor e seus alunos. Por vezes, as aulas estendiam-se para além da sala, como descrito pelo tenor Richard Bauer. Longas conversas, conselhos, enfim, uma presença que se colocava além do restrito trabalho de professor. Lembramos que Benito Maresca também construiu uma relação quase filial, como destacado por Isabel Maresca, com seu professor de canto e grande mentor musical, Marcel Klass.

A experiência artística de Benito Maresca direcionava-se a seus pupilos. Truques sobre o corpo, modo de respirar ou conduzir a carreira, e mesmo a vasta vivência com cantores internacionais somavam saberes às trocas que Benito estabelecia com seus alunos.

Além disso, Maresca, após 40 anos de carreira, conhecia muito bem o funcionamento de seu corpo, os limites, e a tradução de suas sensações à parcela de seus alunos gerava um profícuo repertório proprioceptivo a eles.

A fala e o uso de termos simples também facilitavam a compreensão de seus alunos. Todavia, outro tipo de linguagem pareceu determinante na produção e consolidação dos bons resultados da escola de Maresca: o modelo de aula *Master Class*. Nele, Maresca lecionava a uma série de alunos em um estúdio quase sempre cheio e dinâmico, onde os alunos podiam uns ver as aulas dos outros, opinarem, e assim construírem saberes.

Somado à linguagem de Benito, um ponto que apareceu em nossas entrevistas foi o da importância do trabalho da professora Isabel Maresca junto ao tenor. Isabel preparou musicalmente muitos alunos de Benito Maresca, ajudando com seu olhar de professora em eventuais lacunas do processo de aprendizado.

Em nossa pesquisa apareceu também um aspecto crítico à escola, baseado na argumentação de que alguns alunos faziam uma leitura equivocada da usando de muita força para cantar.

Estabelecemos que a personalidade do tenor foi marca importantíssima na construção de sua escola. Seu léxico, postura pedagógica, temperamento, voz, enfim, sua forma de se colocar perante as pessoas parecia dotado de um senso amistoso e

gregário, somando valor à sua escola, que uma geração significativa de cantores ajudou a construir.

Finalmente, constatamos que a escola de canto de Benito Maresca não se resumia apenas ao tipo de técnica vocal, mas a todo o círculo que a compunha. Terminologias, relação professor-aluno, assim como o cenário em que se dava e como este estava disposto. Não menos importante é a participação da esposa de Benito Maresca na formação musical paralela de muitos alunos, em um trabalho realizado por vezes em parceria.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. **Manual de história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **Pequena história da música**. 9. ed. São Paulo: Martins, 1980.

ANHEZINI, K. **Um metódico à brasileira**: a história da historiografia de Afonso de Taunay (1911-1939). São Paulo: Unesp, 2011, p. 259.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BEHLAU, M. **Higiene vocal, cuidando da voz**. 3. ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

BELLARD, V. **Música e sociedade**: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música. 2. ed. rev. e ampl. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010. 302 p.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BIBLIOTHÈQUE NACIONALE DE FRANCE. **Ecole de Garcia**. Traité complete de lárt du chant en 2 parties. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502455v>. Acesso em: 1 jun. 2014.

BINDER, F.; CASTAGNA P.. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. In: I SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA. **Anais**... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, MARIETA M.; AMADO, J.; (Org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

BUDASZ, R. **A música no tempo de Gregório de Mattos**. Curitiba: De Artes/UFPR, 2004.

_____. **Teatro e música na América Portuguesa**: convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: De Artes – UFPR, 2008.

BURKE, P. **A escola dos Annales:** 1929-1989. São Paulo: UNESP, 2000.

CARPEAUX, O. M. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CASTANHA, Paulo. Depoimento [Mar. 2014]. Entrevistador: PONTES, W, UNESP, 2014 arquivo. mp3 (40 min.).

CERTEAU, M. **A escrita da História.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 65-109.

CHARTIER, R.**A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa/ Rio de Janeiro: Difel/ Bertrand Brasil, 1988.

CHION, M. **Música mídias e tecnologia**. Lisboa: Institute Jean Piaget, 1997.

COELHO, L. M. **A ópera romântica italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLI, J. **Como estudar a arte brasileira do século XIX**? São Paulo: Senac, 2006.

CONTIER, A.D. O nacional na música erudita brasileira:Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Revista de História e estudos Culturais**, São Paulo, v.1, out./nov./dez.. 2004.

CORELLI talks about Lauri-Volpi. Entrevista com Franco Corelli. 6´02”. Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=L3-ou-li6C4

COSTA, F. MOACYR, S. **Os cursos de graduação em canto no Brasil:** dois estudos de caso.Salvador, 2000. 124f. (Dissertação) Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA): Salvador, 2000.

CRANMER, D. J. **Opera in Portugal 1793-1828:** a study in repertoire and its spread. London, 1997. Tese (Doutorado em Música) – University of London, London, 1997.

_____. Ópera e música teatral no Rio de Janeiro durante o reinado de D. Maria I: uma fonte mal conhecida. In: Lisboa/ CRANMER .As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas, representações. Lisboa, 2008 (no prelo).

DOSCHER, B. **The functional unity of the singing boice**.2.ed.Scarecrow Press, 1994.

ELIAS, N. **Mozart -** sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

EVANGELISTA, M. B. A transcrição em história oral e a insuficiência da entrevista. **Oralidades**. São Paulo: USP, 2010, p. 169-182.

FÉLIX, S. M. P. **O ensino de canto no Brasil**: uma visão histórica e uma reflexão aplicada ao ensino de canto no Brasil. Rio de Janeiro, 1997. 90f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

FOUCAULT, M. **O que é um autor**. Lisboa: Vega, Coleção Passagens, 1996.

GARCIA, M. **Traité complet de lárt Du chant**, Paris: Minkoff Editeur, Parte 1, 1841.

_____. **Traité complet de lárt Du chant**, Paris: Minkoff Editeur, Parte 2. 1847.

Giangiacomo Guelfi e Giovanni Ribichesu. Entrevista com Giangiacomo Guelfi. 18´02”. Disponível em: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=30-O79UlfnM.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais.** Morfologia e História. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, S.L. **Maresca: formação e trajetória profissional**. São Paulo, 2008. 121f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Cidade de São Paulo, UNICID, São Paulo, 2008.

GRIFFITHS, P. **A música moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GROSSI, Y. S; FERREIRA, A. C. Razão Narrativa: significado e memória. **História Oral**, nº 4, Associação Brasileira de História Oral, 2001, p. 25-38.

GROUT, D. PALISCA, C. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004, p.197.

HOBSBAWM, Eric. Era dos extremos. O breve século XX; 1914-1991. São Paulo:Companhia das Letras, 2ª ed, 1995.

JUVARRA, A. **I segreti del belcanto**.Milano: Curci, 2006.
_____. **Il canto e le sue tecniche**.Milano: Ricordi, 1987.

_____.(**La “maschera” e I´ “affondo”**. Em: https://mozart2006.wordpress.com/2014/01/09/antonio-juvarra-la-maschera-e-l-affondo/ . acesso em 09/12/ 2014.)

LAMPERTI, F. **L’arte del canto**. [S.l.]: Milano: Ricordi, 1883.

LANGE, F. C. Arte musical latinoamericano, raza y asimilación. **Boletín Latinoamericano de Música**, Montevideo, 1935. 1(1), p. 13-28.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita, Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. UFMG, 2008. (Coleção Humanitas).

MANSION, Madeleine. El estúdio Del canto. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

MARAGLIANO, R. **Coscienza della voce nella scuolla italiana di canto** [S.l.]: Milano: Curci Milano, 1970.

MARIZ, J. **Entre a expressão e a técnica**: a terminologia do Professor de Canto - Um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. São Paulo, 2013. 347f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp): São Paulo, 2013.

MATOS, O. A narrativa: metáfora e liberdade. **História Oral**. Revista da Associação Brasileira de História Oral. São Paulo, nº 4, jun 2001, p. 9-24.

MEIHY, J. C. S. B. (Org.). **Gêneros de fronteira**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

_____. **Manual de história oral**. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. **Brasil fora de si**: experiências de brasileiros em Nova York. V. 1. São Paulo: Parábola, 2004.

MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, F. **História oral como fazer como pensar**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MENICUCCI, D. **Scuola di canto lirico e moderno –** Indagine sulla tecnica di affondo. Palermo: Omega Edizione, 2002.

NERY, R. V. O olhar exterior: os relatos dos viajantes estrangeiros como fonte para o estudo da vida musical luso-brasileira nos finais do Antigo Regime. In: NERY, R. V. (coord.). **A música no Brasil colonial**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.72-92.

NETO, D.M. O "mulatismo musical": processos de canonização na historiografia musical brasileira. In: SANTOS, M. R. G.; LESSA, E. M. (Org.). **Música, Discurso e Poder**. 1 Minho: Ed. Vila Nova de Famalicão: Humus/Universidade do Minho, 2012, v. p. 287-308.

MILLER, R. **The structure of singing.** System and art in vocal technique. Belmont: Schirmer, 1986.

_____. **Training tenor voices**. New York: Schirmer, 1993.

_____. **National schools of singing.** English, French, German and Italian techniques of singing. 2. ed. Maryland: Scarecrow Press, 1997.

MOZART2006. La “maschera” e l’“affondo”. Disponível em: <https://mozart2006. wordpress.com/2014/01/09/antonio-juvarra-la-maschera-e-l-affondo/>. Acesso em: 3 mar. 2015.

NERY, R. V. O olhar exterior: os relatos dos viajantes estrangeiros como fonte para o estudo da vida musical luso-brasileira nos finais do Antigo Regime. In: NERY, R. V. (coord.). **A música no Brasil colonial**. Colóquio Internacional. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 72-91.

PAHLEN, K. **História universal da música**. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

PEREIRA, L. M. L. **História Oral,** nº 5. Associação Brasileira de História Oral, 2002, p. 9-28.

PONTES, W. **A ópera das aparências**: uma análise social das apresentações de óperas no município de Ribeirão Preto entre 1910-1920. Franca: Faculdade de História, Direito e Serviço Social,Universidade Estadual Paulista, (UNESP), São Paulo, 2005.

PORTO ALEGRE, M. A. Ideias sobre música. **Revista Nitheroy**, Paris, 1836, 1(1), p.160-183.

REVISTA MUSICAL CHILENA. **Francisco Curt Lange (1903-1997)**: tributo a um americanista de excepción. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716>. Acesso em: 27 jun. 2014.

REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. **Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith:** as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742013000200008&script=sci_arttext>. Acesso em: 28 jun. 2014.

REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Repercussões do longo século XVIII.** Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/4569/mod_resource/content/2/Separata_Neto-R%C3%A9gis-Lange.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2014.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro -** a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICOEUR, P. Da hermenêutica dos textos à hermenêutica de ação. In: RICOEUR, P. **Do texto à ação**. Porto: Res. Coleção Diagonal, 1991.

ROMERO, S. **Ethnologia selvagem**: estudo sobre a memória – regiões e raças selvagens do Brasil. Recife: Typografia da Província, 1875.

_____. Cantos Populares do Brazil. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W.:**Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SANTOS, L. A. **O canto sem casaca:** propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil. São Paulo, 2011. 479 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2011.

SOUZA, R. L. Método, raça e identidade nacional em Sílvio Romero. **Revista de História Regional**. Belo Horizonte, Belo Horizonte, v. 1, p. 9-30, dez. 2004.

STEFFENS, M. H.A biografia na pesquisa histórica: uma análise do trabalhismo no Brasil. **Revista de Teoria da História**, v. 4, Ano 2, 4 dez./ 2010 Universidade Federal de Goiás, Goiás. p. 03-19, dez. 2010.

SUNDBERG, J. The acoustics of the singing voice. In: **Scientific American**, p. 81-91; março de 1977.

TAVASSOS, H. Villa Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p.81-108, apr. 2003.

TETRAZZINI, L.; CARUSO, E. **Caruso and Tetrazzini on the art of singing**/ by Enrico Caruso and Luisa Tetrazzini. New York: Dover, 1975.

THOMPSON, P. **História oral**: a voz do passado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 388 p.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

VALENTE, H. A. D. **Música e mídia:** novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera, 2007.; FAPESP. (Em especial: Marcadet e Delalande).

VERMES, M. A "Storia della Musica nel Brasile" de Vincenzo Cernicchiaro. In: VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2012, Campinas (SP). **Anais...**do VII Encontro de História da Arte – Os caminhos da História da Arte desde Giorgio Vasari: Consolidação e desenvolvimento da disciplina. Campinas (SP): Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Arte.

WARE, C. **Basics of vocal pedagogy**: the foundations and process singing. Boston, Massachussets: McGraw-Hill, 1988.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ANEXO 1

Os efeitos de sentido na escrita biográfica.

Esta etapa do nosso trabalho tem por objetivo esboçar um breve trajeto biográfico sobre Benito Maresca, tenor cuja personalidade marca a escola de canto investigada por esta dissertação. Ressaltamos que não temos a pretensão de ser uma biografia, nossa análise é exploratória. Daí cabe inquerir: não seria Benito um tenor, professor, pai, ou aluno de canto? Enfim, uma série de outras vivências que lhe compõem enquanto sujeito, mas que desaparecem perante o parâmetro eletivo do autor que imprime seu recorte axiológico no texto que escreve.

Não é tarefa fácil construir um perfil biográfico. O artigo indefinido *um* é aqui propositalmente utilizado no sentido de se apontar para a possibilidade de vários outros modelos, recortes [;] ou [ainda] a escolha da abordagem descritiva sobre o perfil do biografado. Parte-se aqui do pressuposto teórico de que o autor constrói seu texto em coautoria com o leitor. Temos, portanto, interlocutores (Baktin, 2006).

A metodologia de escrita de uma biografia, bem como a historiografia vêm sofrendo transformações. No século XIX era comum se conceber a História como algo em si, independente do olhar e escrita dos homens sobre a mesma. Essa concepção será questionada por alguns autores - a partir do século XX – desdobrando-se em novas formas de se escrever História e consequentemente Biografias, uma de suas vertentes. O historiador *Roger Chartier* afirma que para se entender as novas propostas de escrita implantadas a partir do século XX por colegiados franceses, é necessário fazer recorrência ao filósofo Georg Wilhem Friedrich Hegel (1770-1831). Hegel entendia História como uma marcha gradual, em que os fundamentos ou princípios dos povos envolvidos nesta macha, "Volkgeist", seriam a evolução da história, o "Espírito universal" em realização. Em síntese, para o filósofo a História é uma jornada contínua e com um sentido. (CHARTIER, 1990).

No século XX, todavia, temos a nova abordagem da *Escola dos Annal*es, um movimento historiográfico, que dentre muitos questionamentos, incorpora outras ciências na pesquisa e escrita historiográfica, tais como Psicologia, Ciências Sociais e etc, intuindo também, transpor abordagens positivistas sobre a História.

Em meio a tantos questionamentos teóricos, com o pensamento do Filósofo Michel Foucault a proposição de um suposto processso de descontinuidade histórica ganhará ainda

mais força. (CHARTIER, 1990, p.73). Um dos resultados dessa nova perspectiva analítica é uma percepção fragmentada dos processos históricos, vistos a partir de então, sem linearidade e, também, a negação de que os mesmos apresentem um sentido autônomo - para além das representações externas a eles.

Dentro da complexidade dos debates historiográficos e novas problemáticas a cerca da escrita biográfica,é que tecemos este excerto. O sujeito Benito Maresca é retratado aqui a partir de entrevistas conferidas por ele próprio a outros pesquisadores, trabalhos acadêmicos, relatos de conhecidos e documentos pessoais.

Maresca em perspectiva

A data de 27 de abril do ano de 2000 possui valor simbólico, pois marca o momento em que Benito acreditava encerrar sua carreira. Com a interpretação da personagem “Alemão”, na Ópera Pedro Malazarte, Maresca atingia uma atividade profissional de mais de 40 anos, incluindo 64 obras, dentre elas missas, oratórios e óperas, em 26 diferentes países (GOMES, 2008). O ano de 2004 também fecha um importante ciclo: o desligamento de Benito Maresca da Universidade onde lecionou canto por 12 anos, a Universidade de São Paulo (GOMES, 2008, p.106).

D6 - O ESTADO DE S. PAULO CADERNO 2 SÁBADO, 29 DE ABRIL DE 20

MÚSICA

Bom gosto e dedicação marcam ‘Pedro Malazarte’

Engenhosa simplicidade da ópera de Camargo Guarnieri é explorada com talento por Walter Neiva, em montagem desde quinta-feira no Teatro São Pedro

LAURO MACHADO COELHO
Especial

Originalmente concebida para o palco amplo do Palácio das Artes de Belo Horizonte, a montagem do Pedro Malazarte de Camargo Guarnieri, feita por Walter Neiva, teve de ser redimensionada para as proporções do Teatro São Pedro, onde estreou anteontem. E ganhou com isso, pois a historinha simples extraída por Mário de Andrade dos contos de tradição oral sobre a figura de Malazarte, sedutor e embrulhão, acomoda-se melhor num espaço intimista, em que é mais imediata a relação do público com as três personagens em cena.

Deliberadamente simples, a encenação trabalha com poucos elementos no palco, apenas para sugerir a morada do Alamão e da Baiana. Mas explora habilmente o jogo de silhuetas do coro, disposto por trás de uma rotunda preta, que a iluminação faz, às vezes, ficar transparente. Festa junina, ciranda, desfile carnavalesco, uma procissão: os movimentos do coro ao fundo formam a moldura pan-brasileira para a ação do libreto na qual – como Walter

Crítica

clórico. O desempenho do Coral do Estado de São Paulo, mais esforçado do que realmente satisfatório, foi tímido na noite de estréia, o que deixou pálido o que deveria ter sido rico em coloridos sonoros. Os efeitos visuais obtidos com sua movimentação, porém, são bastante interessantes. E, na medida em que, nas récitas seguintes, a parte vocal ajustar-se à cênica, a participação do coro poderá tornar-se bastante eficiente.

Sandro Bodilon possui a presença e o timbre claro de barítono requeridos pela figura sestrosa da personagem-título. Com seu charme, sua lábia e seu gato supostamente capaz de falar – simpaticamente representado pelo bailarino Milton Coutti –, Malazarte namora a Baiana e passa a perna em seu marido, o Alamão. Espertalhão ele é, mas tem bons sentimentos – na medida da imagem lisonjeira que o brasileiro tem de si mesmo – e por isso decide-se a devolver à vítima metade dos 20 contos de réis que esta lhe pagou pelo falso gato mágico.

Na linha ingênua, de imagens de cordel, assumida pela montagem, funciona bem a intervenção do diabo e do anjo da guar-

Cena do espetáculo, que foi originalmente concebido para o palco amplo do Palácio das Artes de Belo Horizon

Baiana, projetou-a de forma bem convincente.

O melhor momento do espetáculo foi a modinha da Baiana, a que Edinéia de Oliveira deu a mistura exata de sensualidade e melancolia, passando claramente a idéia da mulher jovem amarrada ao casamento com o homem mais velho, sonhando com as emoções que a vida ao lado de um aventureiro talvez lhe pudesse dar. Embora sejam limitadas as possibilidades vocais que

prazer ver a segurança com que esse veterano domina o palco, com a mesma classe dos velhos tempos.

Por trás de sua enganosa simplicidade, a partitura de Camargo Guarnieri é sofisticadamente complexa, toda em filigranas e modulações inesperadas, cheia de dificuldades rítmicas e efeitos de colorido que precisam ser cuidadosamente balanceados. Isso se pode sentir pela corda bamba em que se equilibrou a

explorando seus momentos mais exuberantes com vivacidade e entusiasmo, compensando as eventuais irregularidades de execução.

No conjunto um trabalho honesto, feito com poucos recursos mas com bom gosto e dedicação, a montagem que Walter Neiva oferece de Pedro Malazarte vem demonstrar o *óbvio*: a existência de um repertório nacional de ópera inexplorado, injustamente esquecido, que pede

no recital de peças vocais de C
margo Guarnieri, com a sop
no Débora Ferreira do Amaral
Coral do Estado regido por Jo
Ferraz de Toledo e o pianista F
rácio Gouveia. Nesta prime
parte, destacou-se a execuç
de *Encantamento*, bela ária s
nária para violino e piano,
tom melancólico, com um epi
dio intermediário mais agita
Ela foi interpretada por Luci
Bogubski, o diretor da Camer
Atheneum.

Figura 1 – Jornal *O Estado de São Paulo* comentando a Ópera Pedro Malazarte (GOMES, 2008,p.105).

As datações acima citadas colocam-nos em um lugar[14] de observação de onde é possível perceber e aplicar sentido a uma carreira artística consolidada, bem como uma atividade docente já estabelecida e com resultados bem marcados. Oposta ao início de carreira de Maresca, no que tange aos caminhos e dificuldades encontrados pelo tenor, a docência foi um resultado natural dos saberes adquiridos durante a atividade de Benito como cantor profissional.

Peleiteada no ano de 1994, a vaga para professor de canto da Universidade de São Paulo foi conquistada por Benito, após um debate travado no exame, entre Benito e o compositor Aylton Escobar, em que o tenor defendia a importância da língua italiana, no ensino do canto, inquirindo ao idioma uma musicalidade natural. (Mariz, 2013, p. 202). Não se tratava obviamente de excluir outros idiomas para além do italiano, apenas de uma forma de sua didática. Vale lembrar que Benito cantou em várias línguas – bem como em relato pessoal à Gomes, afirmava falar em pelo menos seis delas, inglês, francês, italiano, espanhol, alemão e português (GOMES, 2008, p111).

Maresca se desligou da universidade em 2004, após um transplante de rins, passando a lecionar quase dez horas diárias de canto em seu estúdio particular. (GOMES, 2008, p. 107.). Como professor, foi responsável por formar uma significativa geração de cantores. Em entrevista, Maresca admitia cobrar pouco e não ter interesse central no lucro advindo de suas aulas, mas sim, na possiblidade de ver seus alunos aprenderem. Dentro desta perspectiva é possível traçar um sentido[15] entre a atividade docente de Maresca e sua difícil e longa busca por bons professores.

Vale lembrar que Benito perseguiu durante 10 anos um aprendizado vocal que o instrumetalizasse tecnicamente para realização do sonho de cantar. Juntamente à busca por uma boa escola de canto, fazia –se presente a dificuldade finaceira do trabalho de Office- boy, que realizava na *General Motors. Eis talvez um ponto que faça paraecer lógico o desprendimento de financeiro de Maresca aos alunos que possuíam um menor*

---

14 Referência à concepção teórica de "lugar", elaborada pelo historiador *Michel de Certeau* em sua obra: *A Operação historiográfica,* onde os procedimentos de análise e a posição de onde o teórico elabora sua alocução entrelaçam-se na composição do texto. (CERTEAU, 1999).

15 Seguindo a ideia de Bordieau sobre linearidade ou "sentido lógico" na vida do biografado enquanto atribuição externa, pós-fato. (Bordieau, 2001).

poder de pagamento das aulas, bem como, a linguagem ascessível aplicada pelo professor a seus pupilos.

Por anos maresca bateu em diferentes portas em busca de lições de canto, quase todas muito frustantes. De barítono à voz de padre, eis duas de algumas "sentenças" vocais que o tenor descreve ter recebido em parte de sua procura. Uma interessanteexperiência foi o contato com uma senhora que se apresentava na posição decantora Lírica de carreira: Elena Fantini Bruno. Sobre a professora Benito descreveu:

> [...] Eu fui e perguntei se ela poderia me ouvir, para dizer se eu tinha condições de estudar ou não. Ela disse está bem; aí eu cantei meio trecho de tenor, porque eu não alcançava os agudos de jeito nenhum. Quando eu terminei de cantar e perguntei o que ela achava, ela desanimada disse: "sabe, você tem voz de padre". Eu perguntei como padre? Ela respondeu que eu só poderia cantar papéis muito pequenos e que eu nunca poderia fazer carreira de cantor. Respondi, mas a senhora me aceita como aluno? E ela aceitou (depoimento pessoal, apud GOMES, 2008, p.59).

Posteriormente Maresca descobriu que a professora não havia sido cantora Lírica, mas sim bailarina corista da terceira fila do teatro de revista, esposa de um barítono de boa voz e de que havia participado de algumas poucas montagens de óperas, bem como cantado em casamentos em São Paulo. (Gomes, 2008, p.59).

O relato de Maresca nos remete à questão das dificuldades do Ensino de canto Lírico no Brasil. Embora não seja da ossada deste trabalho dissertar sobre o tema, é inevitável não se deparar com esta temática tão presente na construção de Maresca enquanto artista e docente.

> [...] Tem muita gente curiosa dando aula, tem gente que fez alguns cursos pelo Brasil, põem no currículo, e as pessoas acreditam que sejam bons professores. Eu cobro pouco, sempre cobrei pouco, não quero ficar rico dando aulas, quero a satisfação de ver meus alunos cantando (...) e com isso vou vivendo, não quero ficar rico, rico eu já fui, gastei tudo, paciência. (depoimento pessoal, apud GOMES, 2008, p.60).

O caso particular de aprendizado de Benito cruza-se com problemas e experiências de outros artistas, entendendo que a formação de cantores Líricos no Brasil embora em desenvolvimento, ainda é preambular. Sem dúvida alguma esta é uma das grandes contribuições dos estudos biográficos, partir de casos específicos para agregar informações e ajudar a compor uma série de dados a outros estudos.

No Brasil, a produção nacional da primeira metade do século XX sobre canto Lírico é pouca, como dito em páginas anteriores, deixando espaço para o ensino não institucionalizado.

É exatamente fora deste ambiente acadêmico ou formal que se dá a educação vocal de Maresca. Benito conheceu o professor Marcel Klass, um pianista russo que também foi cantor de câmara na Alemanha e aluno de um importante tenor italiano: Alessandro Bonci[16] (Gomes 2008).

> [...] Ele me deu a base do canto, da respiração e do apoio (...). Depois que o Marcelo Klass me explicou direitinho sobre a respiração e o apoio corretos, em uma semana eu pequei o Dó. E eu não chegava nem mesmo no Fá. Ele mandava que eu apoiasse e assim eu conseguiria. E em uma semana de estudo eu cheguei no Dó. Aí ninguém mais me segurou (...) eu falei: vou encher o saco do mundo com esse Dó! Vou mostrar para todo mundo! (depoimento pessoal apud Gomes, 2008, p.60).

Com Klass, o jovem tenor inicia um trabalho que perduraria por anos, até enfim sentir-se pronto para estrear em uma ópera. Klass possuía aquilo que Maresca buscava desde a adolescência: boa técnica e capacidade de ensino.

Relata-nos Benito que em sua infância, por volta dos 6 anos de idade, cantava uma versão da Ária *La dona é móbile*, com letra pornográfica, a mando de seu pai, para divertir os amigos, ainda na rua Xavier de Almeida, no bairro do Ipiranga. O ponto que Maresca em entrevista à Gomes, afirma ser seu despertar para a música, ocorre por volta dos doze ou treze anos, quando um vizinho lhe presenteia com um bandolim e lhe ensina a tocar as primeiras notas. Benito parece ter se encantado pelo instrumento. Quis estudar música, interessando-se primeiro pelo piano, depois violino, contudo, seu pai tentou dissuadi-lo, associando a carreira de músico à "coisa de vagabundo" (Gomes, 2008).

Foi então ao assistir a um filme de Gino Bechi, que Benito começou a imitar o barítono famoso, Maresca tinha o desejo de ser barítono. Aos 16 anos, então, procurou aulas com o tio de um amigo, um cantor chamado Alfredo Viola e apelidado de Tidoca. Viola fazia pequenos papéis no Teatro Municipal e começou a lecionar para Benito na casa de sua noiva, pois lá havia um piano, todavia após uma briga entre o casal, as aulas tiveram de ser suspensas.

16Tenor nasciso perto de Rimini, no ano de 1870. Estreou em 1896, como cantor de ópera. O tenor rivalizava com Enrico Caruso. Cantou em todo mundo e realizou mais 14 papéis no Metropolitan Opera House, nos EUA.

Já trabalhando então como office-boy, Maresca foi ter aula com a professora Emília Vitale. Após os três primeiros meses, o pai de Benito foi assistir a uma aula e ao ver a professora classificar o filho como barítono, comentou com Benito já fora da sala: “Ma tu sei um cretino” (Gomes, 2008). Maresca entendeu e concordou com a desaprovação da professora por seu pai e imediatamente deixou as aulas percorrendo uma longa pesquisa pessoal e técnica, que o levaria a seu *maestro*, Klass.

Foi aos 17 anos que pela primeira vez Benito assistiu a uma ópera. A peça executada no Teatro Municipal de São Paulo foi *La Bohème* do compositor Giacomo Puccini, com o famoso barítono *Tito Gobbi*. Maresca ficou perplexo ao ouvir a voz do barítono no Teatro. Anteriormente à exibição da peça, Benito passou próximo ao teatro para encontrar uma namorada, quando viu saindo dali o tenor Beniamino Gigli, o maestro Túlio Serafim e o barítono Gobbi, com quem foi falar. Muito bem recebido pelo renomado barítono, Maresca foi convidado para assistir as récitas em São Paulo, acentuando ainda mais seu desejo de também ser um cantor de Óperas (MARIZ, 2013, p. 203).

Quando da infância e adolescência, Benito cantava no banheiro ou debaixo das mesas, devido à vergonha. Dos primeiros aprendizados no Conservatório, bem como das apresentações tímidas e escondidas até sua estreia em uma ópera, um longo caminho foi trilhado.

CONSERVATÓRIO MUSICAL DE SANTANA

Reconhecido e inspecionado pelo Governo do Estado

BOLETIM MENSAL

do aluno BENITO MARESCA

filho de Luiz Maresca

residente á R. Xavier de Almeida, nº 336

Foto

Assinatura do aluno

MATRICULA N.º 37 SÃO PAULO

Figura2 – Boletim de frequência do conservatório Musical de Santana (GOMES, 2008, p.61).

Então que no ano de 1963 Maresca fez sua estreia na montagem da Ópera *Lucia de Lammermoor*[17], no teatro de São Paulo.

> [...] Constitui grata surpresa a estreia do tenor Benito Maresca no ingratíssimo papel de Lord Arturo: voz suficientemente volumosa, bem conduzida, ao que aliou boa presença e desembaraço cênico (Jornal O STADO DE SÃO PAULO de 23 de agosto de 1964 apud GOMES, 2008).

[17] Ópera em 3 atos do compositor Gaetano Donizetti,

Figura 3 – Lord Arturo, personagem da Ópera Lucia de Lamermoor no ano de 1964 (GOMES, 2008, p.68).

Durante toda a década de 60, Maresca prosseguiu por várias temporadas Líricas, em diferentes cidades brasileiras, incluindo as montagens das Óperas: La Bohème, Cavaleria Rusticana, Lucia de Lamermoor, Madame Buterfly, La Traviatta etc. Nesse período, Benito Maresca em ascensão na carreira, dividia-se entre o ofício de tenor e atividade comercial de vendedor de fogões...

As condições de desenvolvimento para os artistas ligados à Ópera eram desanimadoras. Era comum que esses se dividissem entre a música e profissões paralelas. Montagens em pouca quantidade e a instabilidade da profissão eram uns dos vários problemas que dificultavam a dedicação exclusiva por parte dos cantores nacionais à música. Benito Maresca encabeçou-se politicamente em favor de reivindicações que beneficiassem os artistas da cena Lírica em São Paulo. Foi então que no ano de 1969 Benito liderou um movimento em que vários cantores encaminhavam uma carta ao Prefeito, expondo suas dificuldades. (GOMES, 2008).

Em uma conversa informal entre Isabel Maresca, esposa de Benito, no ano de 2012, já após o falecimento do tenor, a musicista afirmou: “Benito nunca foi de levar desaforo”, dizia abertamente o que o desagradava nos ambientes musicais.

Cantor lírico não tem vez

Não é de hoje que os cantores líricos estão se queixando da falta de emprego. Todos os anos é a mesma coisa. Eles só conseguem trabalhar nas temporadas líricas, isto quando a maioria dos intérpretes não vem de fora. A partir deste ano, os cantores nacionais não terão mais oportunidades, nem mesmo durante a apresentação da lírica. Benito Maresca é um dos melhores tenores nacionais. Embora possua um timbre belíssimo e uma voz possante — tal como inúmeros colegas — não tem campo de trabalho. Benito veio até a redação e contou de alguns problemas que afligem a classe: "A situação a partir de agora está pior. Uma das clausulas inscridas no documento onde era solicitada a concorrencia pública era a não participação de cantores brasileiros. Sabemos que a mesma foi ganha pelo sr. Alfredo Gagliotti, pessoa que é contra a participação de cantores nacionais. Note-se que o mesmo é subvencionado pela Prefeitura, mas prefere pagar milhões aos cantores estrangeiros, do que dar oportunidade aos brasileiros. O curioso é que em outros países acontece o contrário; os cantores líricos estrangeiros não têm oportunidade. Isso já foi constatado por alguns de meus colegas. Desejando sair do Brasil por falta de oportunidade, não encontraram campo aberto em outros países. Isso porque o próprio governo protege os artistas. Como não pretende deixá-los desamparados, sem emprego, há uma lei que não permite o ingresso de cantores estrangeiros nos setores artísticos. Como já disse, entre nós é o contrário; não temos oportunidade. Para a temporada lírica deste ano que, acontecerá em agosto, nem temos mais esperanças, pois a concorrencia foi vencida pelo sr. Alfredo Gagliotti, empresario que é sabidamente contra os cantores nacionais. Dirigimo-nos por carta ao prefeito Faria Lima, mas até agora não obtivemos resposta", finalizou Benito Maresca.

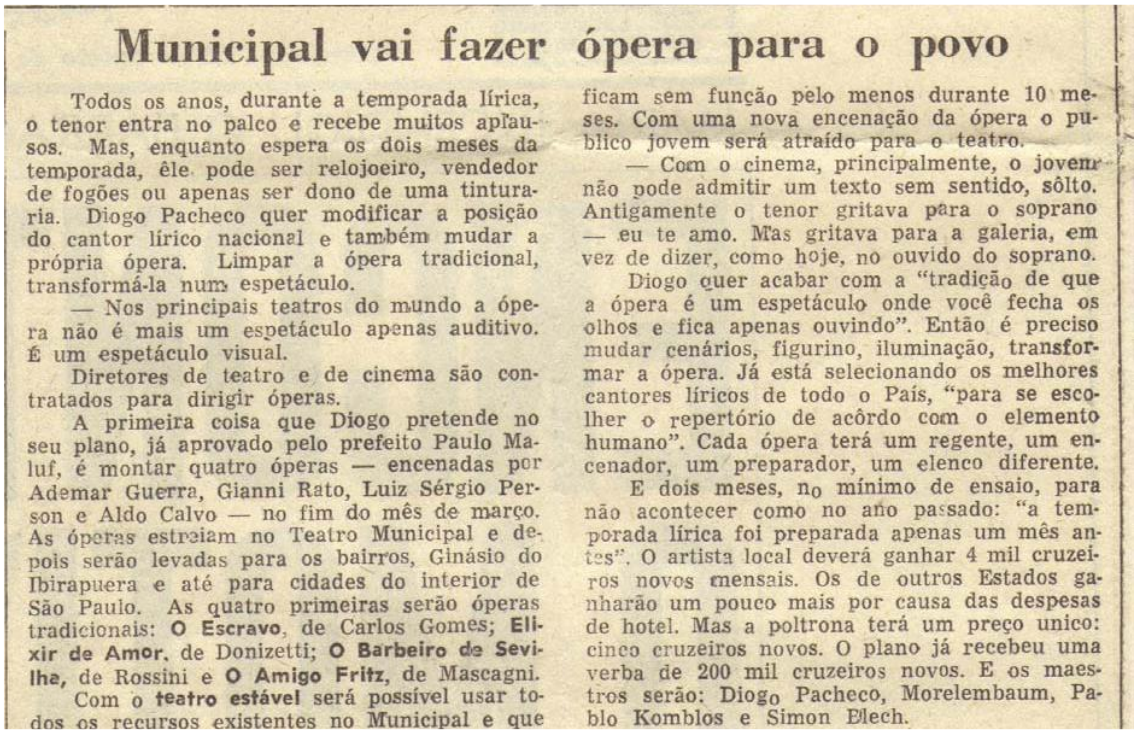
Figura 4 – publicação do manifesto liderado por Benito Maresca. (GOMES, 2008, p.62).

A Prefeitura respondeu ao movimento dos artistas, com algumas mudanças como publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo:*

> [...] Através do Departamento Municipal de Cultura, a Secretaria de Educação realizará a temporada visando a criação futura do Teatro de Ópera Permanente. Um plano já aprovado pelo Prefeito da Capital justifica a

iniciativa baseando-se no fato de que os e excelentes artistas líricos que há no Brasil trabalham em outras profissões, pois não há no País, condições para viverem de sua arte.

[...] O plano, aprovado pelo prefeito Paulo Salim Maluf sugere o aproveitamento de todos os melhores cantores brasileiros, incluindo nomes de artistas do Rio Grande do Sul, de Minas Gerais, do Rio de Janeiro de São Paulo. Em todos os elencos das óperas haverá substitutos, a fim de dar oportunidade a jovens talentos que substituirão artistas mais experimentados nas repetições dos espetáculos. Isto facilitará também as substituições em caso de indisposição ou doença de algum artista, não sendo necessário o cancelamento da récita. (Jornal O ESTADO DE SÃO PAULO de 30 de agosto de 1969, apud GOMES, 2008, p.63).



Municipal vai fazer ópera para o povo

Todos os anos, durante a temporada lírica, o tenor entra no palco e recebe muitos aplausos. Mas, enquanto espera os dois meses da temporada, êle pode ser relojoeiro, vendedor de fogões ou apenas ser dono de uma tinturaria. Diogo Pacheco quer modificar a posição do cantor lírico nacional e também mudar a própria ópera. Limpar a ópera tradicional, transformá-la num espetáculo.

— Nos principais teatros do mundo a ópera não é mais um espetáculo apenas auditivo. É um espetáculo visual.

Diretores de teatro e de cinema são contratados para dirigir óperas.

A primeira coisa que Diogo pretende no seu plano, já aprovado pelo prefeito Paulo Maluf, é montar quatro óperas — encenadas por Ademar Guerra, Gianni Rato, Luiz Sérgio Person e Aldo Calvo — no fim do mês de março. As óperas estreiam no Teatro Municipal e depois serão levadas para os bairros, Ginásio do Ibirapuera e até para cidades do interior de São Paulo. As quatro primeiras serão óperas tradicionais: **O Escravo**, de Carlos Gomes; **Elixir de Amor**, de Donizetti; **O Barbeiro de Sevilha**, de Rossini e **O Amigo Fritz**, de Mascagni.

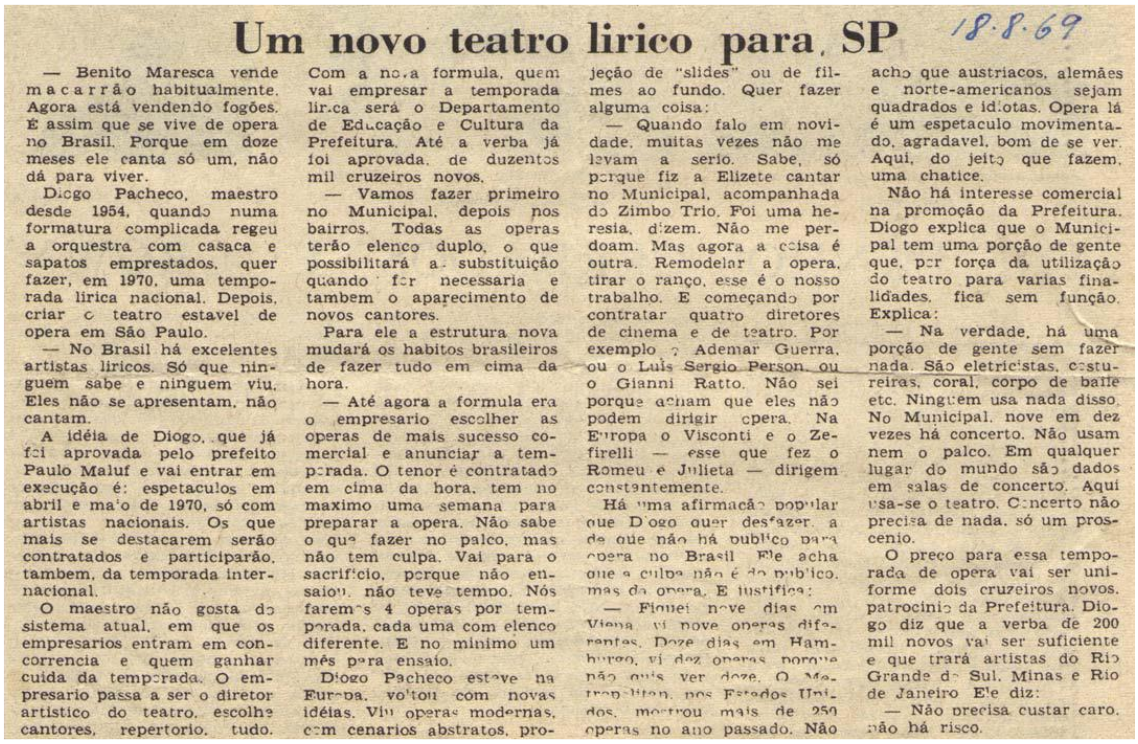
Com o **teatro estável** será possível usar todos os recursos existentes no Municipal e que ficam sem função pelo menos durante 10 meses. Com uma nova encenação da ópera o público jovem será atraído para o teatro.

— Com o cinema, principalmente, o jovem não pode admitir um texto sem sentido, sôlto. Antigamente o tenor gritava para o soprano — eu te amo. Mas gritava para a galeria, em vez de dizer, como hoje, no ouvido do soprano.

Diogo quer acabar com a "tradição de que a ópera é um espetáculo onde você fecha os olhos e fica apenas ouvindo". Então é preciso mudar cenários, figurino, iluminação, transformar a ópera. Já está selecionando os melhores cantores líricos de todo o País, "para se escolher o repertório de acôrdo com o elemento humano". Cada ópera terá um regente, um encenador, um preparador, um elenco diferente.

E dois meses, no mínimo de ensaio, para não acontecer como no ano passado: "a temporada lírica foi preparada apenas um mês antes". O artista local deverá ganhar 4 mil cruzeiros novos mensais. Os de outros Estados ganharão um pouco mais por causa das despesas de hotel. Mas a poltrona terá um preço unico: cinco cruzeiros novos. O plano já recebeu uma verba de 200 mil cruzeiros novos. E os maestros serão: Diogo Pacheco, Morelembaum, Pablo Komblos e Simon Elech.

Figura 5 – Jornal publicando transformações nas apresentações de ópera, devido ao manifesto realizado pelos artistas (GOMES, 2008, p.64).



Um novo teatro lirico para SP

18.8.69

— Benito Maresca vende macarrão habitualmente. Agora está vendendo fogões. É assim que se vive de opera no Brasil. Porque em doze meses ele canta só um, não dá para viver.

Diogo Pacheco, maestro desde 1954, quando numa formatura complicada regeu a orquestra com casaca e sapatos emprestados, quer fazer, em 1970, uma temporada lirica nacional. Depois, criar o teatro estavel de opera em São Paulo.

— No Brasil há excelentes artistas liricos. Só que ninguem sabe e ninguem viu. Eles não se apresentam, não cantam.

A idéia de Diogo, que já foi aprovada pelo prefeito Paulo Maluf e vai entrar em execução é: espetaculos em abril e maio de 1970, só com artistas nacionais. Os que mais se destacarem serão contratados e participarão, tambem, da temporada internacional.

O maestro não gosta do sistema atual, em que os empresarios entram em concorrencia e quem ganhar cuida da temporada. O empresario passa a ser o diretor artistico do teatro, escolhe cantores, repertorio, tudo. Com a nova formula, quem vai empresar a temporada lirica será o Departamento de Educação e Cultura da Prefeitura. Até a verba já foi aprovada, de duzentos mil cruzeiros novos.

— Vamos fazer primeiro no Municipal, depois nos bairros. Todas as operas terão elenco duplo, o que possibilitará a substituição quando for necessaria e tambem o aparecimento de novos cantores.

Para ele a estrutura nova mudará os habitos brasileiros de fazer tudo em cima da hora.

— Até agora a formula era o empresario escolher as operas de mais sucesso comercial e anunciar a temporada. O tenor é contratado em cima da hora, tem no maximo uma semana para preparar a opera. Não sabe o que fazer no palco, mas não tem culpa. Vai para o sacrificio, porque não ensaiou, não teve tempo. Nós faremos 4 operas por temporada, cada uma com elenco diferente. E no minimo um mês para ensaio.

Diogo Pacheco esteve na Europa, voltou com novas idéias. Viu operas modernas, com cenarios abstratos, projeção de "slides" ou de filmes ao fundo. Quer fazer alguma coisa:

— Quando falo em novidade, muitas vezes não me levam a serio. Sabe, só porque fiz a Elizete cantar no Municipal, acompanhada do Zimbo Trio. Foi uma heresia, dizem. Não me perdoam. Mas agora a coisa é outra. Remodelar a opera, tirar o ranço, esse é o nosso trabalho. E começando por contratar quatro diretores de cinema e de teatro. Por exemplo: o Ademar Guerra, ou o Luis Sergio Person, ou o Gianni Ratto. Não sei porque acham que eles não podem dirigir opera. Na Europa o Visconti e o Zefirelli — esse que fez o Romeu e Julieta — dirigem constantemente.

Há uma afirmação popular que Diogo quer desfazer, a de que não há publico para opera no Brasil. Ele acha que a culpa não é do publico, mas da opera. E justifica:

— Fiquei nove dias em Viena, vi nove operas diferentes. Doze dias em Hamburgo, vi dez operas, porque não quis ver doze. O Metropolitan, nos Estados Unidos, mostrou mais de 250 operas no ano passado. Não acho que austriacos, alemães e norte-americanos sejam quadrados e idiotas. Opera lá é um espetaculo movimentado, agradavel, bom de se ver. Aqui, do jeito que fazem, uma chatice.

Não há interesse comercial na promoção da Prefeitura. Diogo explica que o Municipal tem uma porção de gente que, por força da utilização do teatro para varias finalidades, fica sem função. Explica:

— Na verdade, há uma porção de gente sem fazer nada. São eletricistas, costureiras, coral, corpo de baile etc. Ninguem usa nada disso. No Municipal, nove em dez vezes há concerto. Não usam nem o palco. Em qualquer lugar do mundo são dados em salas de concerto. Aqui usa-se o teatro. Concerto não precisa de nada, só um proscenio.

O preço para essa temporada de opera vai ser uniforme dois cruzeiros novos, patrocinio da Prefeitura. Diogo diz que a verba de 200 mil novos vai ser suficiente e que trará artistas do Rio Grande do Sul, Minas e Rio de Janeiro. Ele diz:

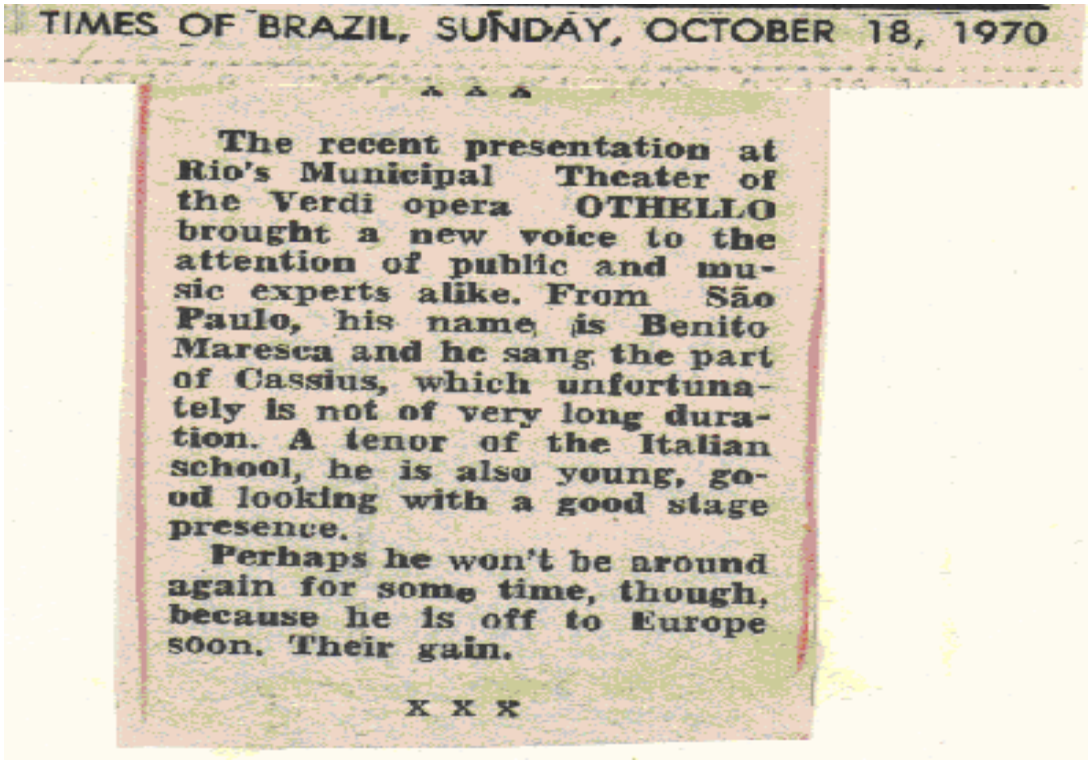
— Não precisa custar caro, não há risco.

Figura 6 – anunciando reavivamento do Teatro Municipal (GOMES, 2008, p.64).

Em meio aos incentivos de cantores estrangeiros que ouviram a voz de Maresca nas temporadas Líricas brasileiras e boatos de que a Itália passava por uma crise derivada da falta de boas vozes, o tenor decidiu ir para a Itália se aperfeiçoar e dar continuidade à sua carreira. O jornal a *Folha de são Paulo, no dia 04 de maio de 1969,* anunciou que o tenor viajaria juntamente com sua mulher a pianista Isabel Maresca. *(GOMES, 2008).*

Figura 7 – Benito com a esposa Isabel Maresca (GOMES, 2008, p.86).

No ano de 1970, o nome de Maresca já era noticiado fora do Brasil, a exemplo da montagem de Otello, na cidade do Rio de Janeiro, em que o tenor realizou o papel de Cássio. (GOMES, 2008, p.67). Vale lembrar que futuramente Maresca gravaria o mesmo papel ao lado do barítono Piero Cappuccili. Em conversa informal, Benito contou-me o entusiasmo do conhecido tenor Plácido Domingo interessado em levá-lo ao Metropolitan, para a execução da Ópera Otello, no papel que dá título à peça, todavia o entusiasmo só ficou na promessa.



TIMES OF BRAZIL, SUNDAY, OCTOBER 18, 1970

The recent presentation at Rio's Municipal Theater of the Verdi opera OTHELLO brought a new voice to the attention of public and music experts alike. From São Paulo, his name is Benito Maresca and he sang the part of Cassius, which unfortunately is not of very long duration. A tenor of the Italian school, he is also young, good looking with a good stage presence.

Perhaps he won't be around again for some time, though, because he is off to Europe soon. Their gain.

Figura 8 – Jornal Norte americano anunciando Maresca no papel de Cassio (GOMES, 2008, p.68).

Benito começou a ganhar espaço de atuação e dentre as apresentações na Itália, a montagem da Ópera o Guarani, de Carlos Gomes, realizada em 24 de março de 1.974 é tratada aqui como destaque importante. A execução musical contou com um elenco de cantores brasileiros. Niza de Castro Tank e diva Pieranti compunham os naipes de soprano, Benito Maresca, Zacarias Marques e Assadur Kiultizian, os tenores, e Constanzo Mascitti, Andréa Ramus e Paulo Fortes, os barítonos e finalmente Wilson Carrara e Benedicto silva, os baixos. Cumpririam a posteriori temporada em Palermo. (GOMES, 2008). A crítica italiana foi comentada no jornal *O Estado de São Paulo.*

> [...] O espetáculo foi, formalmente, o mesmo a que Palermo assistiu em 1872, seis anos depois da estréia da ópera no Scala de Milão. Tudo foi feito segundo os princípios estéticos da época, sem qualquer tentativa de modernização. Provavelmente, foi a autenticidade da representação umas das razões do êxito alcançado, flagrante na maneira calorosa com que o público aplaudiu. (...) Renato Chiesta impressionou-se (...) Sobre Maresca, disse ser um elemento válido e de grande relevo.
> (O ESTADO DE SÃO PAULO, 29 de março de 1974 apud GOMES, 2008).

Em depoimento pessoal à Gomes, Maresca conta ter sido carregado após a récita, seguido sob os gritos da esposa, Isabel, que pedia para soltá-lo, pois ele teria de cantar no dia seguinte. O que se sabe de fato é que após a apresentação da Ópera de

Carlos Gomes, Benito foi contratado para cantar 4 récitas da Ópera La Forza del Destino de Giuseppe Verdi. (GOMES, 2008, p.75).

Em solo alemão, a entrada musical de Maresca se deu de forma não programada. Um mal repentino teria afetado o consagrado tenor Gianfranco Cecchele, possibilitando o debut de Benito em München, no concerto do Deutches Museum. No ano de 1974 Maresca cantou o papel de Rodolfo ao lado de José Van Dam, na Ópera de Berlim, e no ano seguinte - graças à boa aceitação - o tenor fechou contratos com as temporadas Líricas de Viena e Zurique.

Dentre as muitas montagens de Ópera realizadas na Alemanha, destaco uma montagem de Tosca, em que o famoso soprano Eva Marton estreava no papel.

FRANKFURTER OPER

Anfang 19.30 Uhr | Mittwoch, 15. Januar 1975 | Ende 22.00 Uhr

TOSCA

Oper von Victorien Sardou, Giuseppe Giacosa und Luigi Illica
In italienischer Sprache

Musik von Giacomo Puccini

Musikalische Leitung: Peter Schrottner
Inszenierung und Bühnenbild: Jean-Pierre Ponnelle
Kostüm: Marie Schlumpf
Chor: Helwart Matthiesen

Floria Tosca ..... Eva Marton
Mario Cavaradossi ..... Benito Maresca a. G.
Baron Scarpia ..... Bruno Pola a. G.
Cesare Angelotti ..... Vladimir de Kanel
Der Mesner ..... Bodo Schwanbeck
Spoletta ..... Willy Müller
Sciarrone ..... Alfred Scheepers
Ein Schließer ..... Peter Philipp
Ein Hirt ..... Cyril Schmidt

Chor der Frankfurter Oper
Knabenchor Klein-Welzheim Leitung: Bernhard Seelbach

Städtisches Opernhaus- und Museumsorchester

Technische Direktion: Max v. Vequel Kostümdirektion: Josef Kloß Leiter des Maiasaals: Hermann Hänel
Abendspielleiter: Andreas Prohaska Inspizienten: Karl-Heinz Stummels, Rudolf Schep
Souffleuse: Anneliese Blasberg Maske: Manfred Geidel, Martha Hecker
Bühnentechnik: Helmut Blaschkowski, Wilhelm Sitte Beleuchtung: Erich Falk

Bühnenrechte: Bühnen- und Musikverlag G. Ricordi & Co., München

3 AKTE GROSSE PAUSE NACH DEM 1. AKT KLEINE PAUSE NACH DEM 2. AKT

Figura 9 – Chamada para a Ópera Tosca, no Frankfurter Opera (GOMES, 2008, p.79).

A montagem, bem como a execução de Maresca e Marton, foi elogiada pela Revista Ópera News, (GOMES, 2008, p.80). Daí em diante, Maresca atuou em diversas montagens na Alemanha, decidindo-se por fixar residência no país, mesmo sendo presença frequente nas temporadas brasileiras do Rio de Janeiro e São Paulo. Não era possível viver tranquilamente só de música no Brasil.

Em 9 de fevereiro de 1978, Maresca realizou o papel de Cássio, na Ópera Otello, junto ao barítono Piero Capuccili, com realizou uma gravação da peça em áudio em áudio e o tenor Plácido domingo. No programa da peça escreve Plácido:

> [...] *com toda a minha admiração e amizade espero que cantemos muito juntos (mas não Otello), você como tenor e eu como maestro. (GOMES, 200, p.89).*

PERSONEN

Otello, Feldherr in Diensten Venedigs . . . . . Placido Domingo
Jago, sein Fähnrich . . . . . Piero Cappuccilli
Cassio, sein Hauptmann . . . . . Benito Maresca
Rodrigo, ein venezianischer Adliger, gemeiner Soldat . . . . . Friedrich Lenz
Desdemona, Otellos Gemahlin . . . . . Mirella Freni
Emilia, Jagos Gattin . . . . . Gudrun Wewezow
Lodovico, Gesandter der Republik Venedig . . . . . Nikolaus Hillebrand
Montano, Statthalter von Zypern . . . . . Hans Wilbrink
Bianca, eine Prostituierte . . . . . Hildegard Peters
Ein Herold . . . . . Hermann Sapell

Der Bayerische Staatsorchester

Der Chor der Bayerischen Staatsoper - Ein Kinderchor

Abendspielleitung: Günter Richter

Leitung des Kinderchores: Günter Berger

Bühnenmusik: Hans Martin

Große Pause nach dem 2. Akt
Pause nach dem 3. Akt

Anfang 19 Uhr

Ende 22 Uhr

a Benito con tutta la mia ammirazione ed amicizia spero che cantiamo (ma non Otello) insieme (ma io come maestro e tu come tenore) ed io come

Con amicizia

Figura 10 – Assinatura do tenor Plácido domingo sob o programa da Ópera Otello (GOMES, 2008, p.89).

Maresca seguiu cantando e ao longo de sua carreira dividiu o palco com artistas do porte de Ruggero Raimondi, Mario D' Anna, Capuccili, Renato Bruson, os sopranos

Kátia Ricciarelli, Adriana Maliponte, Ileana Cotrubas, Maria Chiara, Mirella Freni, Gena Dimitrova, Elinor Ross, etc.

Em 1980, Benito Maresca cantou a Ópera *Werther* no *Canadian* Opera Company, em Stuttgart.

Judith Forst shines in COC's Werther

Production has much to offer for fans of romantic opera

BY JOHN KRAGLUND

THE GLOBE AND MAIL, THURSDAY, MARCH 20, 1980 25

Charlotte (Judith Forst) listens to pleas of Werther (Benito Maresca)

briefly

Figura 11 – Reportagem sobre a montagem da Ópera Werther, no *Canadian* Opera *Company*, em Stuttgart (GOMES, 2008, p.90).

> [...] Benito Maresca o tenor nascido no Brasil, novo na América do Norte, foi convidado para o papel título. Se ele não tivesse sido solicitado a lidar com música dramática e caracterização ele teria sido excelente. Sua voz tem suavidade lírica nas passagens mais leves - como no dueto do primeiro ato com Charlotte e na lenta cena da morte. Infelizmente, a maior parte de sua emoção vem dos agudos de sua voz, que alguma vezes foi brilhante, mas só casualmente sob firme controle (GOMES, 2008, p.90).

Na Alemanha a vida de Benito corria bem profissionalmente, exceto pela distância da família. O tenor conseguiu uma cômoda casa, toda mobiliada, com o intuito de levar sua esposa e filho Enrico - na época com 10 anos - para morarem com ele, mas, segundo o mesmo, houve um problema de adaptação e resistência por parte dos familiares em sair do Brasil. Maresca costumava dizer que a distância foi um impecílio para sua carreira, alegando que a saudade e distância o colocou em uma espécie de desânimo e consequentemente displicência para com os estudos e hábitos mais regrados que envolvem a vida de um cantor lírico.

Após 18 anos vivendo na Europa, Maresca havia conseguido uma vida confortável. Segundo ele, chegou a receber 5 mil dólares por récita, ainda na Alemanha. Seu último contrato foi estabelecido em um preço de 40 mil marcos ao ano. O contrato todavia parece ter caído pela metade após um suposto episódio envolvendo um grande artista. Segundo o tenor Richard Bauer, o episódio retratado teria ocorrido no *National Theater*, em *Munique*, no ano de 1977.

Na ocasião, Benito pertencia ao segundo elenco, o primeiro era ocupado pelo tenor Plácido Domingo. Em entrevista à Mariz, Benito afirmou ter experimentado os modelos de roupas das personagens de Radamés, para Ópera Aída, *Turiddu*, para realização da montagem da peça *Cavalleria Rusticana* e *Cânio*, para a feitura da Ópera *I Pagliacci*. *Tais descrições* se repetem no relato colhido por mim, em entrevista à Bauer. A direção do Theatro estudava um novo contrato para Maresca, uma vez que sua *atuação na Ópera Tosca e Werther alcançou grande empatia do público, naquele* momento. Apesar dos diretores artísticos reconhecerem Maresca devido às críticas positivas e elogiosa adequação física aos papéis, Domingo era garantia de casa cheia e segundo Maresca, a esposa de Plácido teria supostamente requerido ao Theatro uma escolha entre os dois, “arrumaram para mim”, como disse em entrevista. (Mariz, 2013).

Amargurado com o suposto episódio, Maresca decide realizar as últimas récitas marcadas com o Teatro Nacional de Munique e então finalmente deixa-lo. Neste ínterim atende ao chamado da diretora do Teatro *Covent Garden* para um teste. A responsável pela direção do Teatro o assistiu na Ópera *Lo Schiavo*, em 1979, em São Paulo, e estava particularmente interessada em apresentá-lo para o Maestro Colin Daves, afim de que realizasse uma audição para os papéis das Óperas Norma e Simon *Boccanegra.*

Anteriormente ao teste Benito passa mal e frente à diretora e ao maestro, já no palco, fica paralisado. Era uma hipoglicemia, Maresca estava diabético. Benito acreditava que sua doença tivesse nascido em consequência ao episódio que o fez sair

do Teatro Nacional de Munique. (Mariz, 2013, p.199). A doença e a distância da família pesaram na decisão de Benito retornar ao Brasil. Embora ainda tenha voltado à Europa para cantar, bem como aos EUA onde realizou a peça Joana d´arco, de Verdi, no Theater Center em Phoenix, o tenor estava definitivamente fixado em São Paulo.

No Brasil Maresca começa a lecionar para amigos, informalmente e segue cantando. Após uma pneumonia ocorrida posteriormente as duas primeiras apresentações da Ópera *Madame Buterfly, segundo* Gomes, Maresca acreditava ter encerrado sua carreira; no ano de 1997. Todavia no ano 2000 Benito volta a aparecer, na Ópera Pedro Malazarte, e posteriormente, no papel de Benoit, na Montagem da Ópera La Bohème, no ano de 2008. Benito que já havia passado por um transplante de rins no ano de 2004, mesmo em plena atividade como docente em sua casa, sucumbe no ano de 2011, deixando um grande legado artístico e musical, sendo ainda muitas de suas gravações não publicadas.

ANEXO 2

Esse trecho do trabalho expõe a apostila de canto elaborada pelo professor Marcel Klass para Benito Maresca enquanto aluno, e, posteriormente utilizada por Maresca como professor. Por não saber ao certo a data de confecção do documento, a década de feitura da mesma fica em aberto.

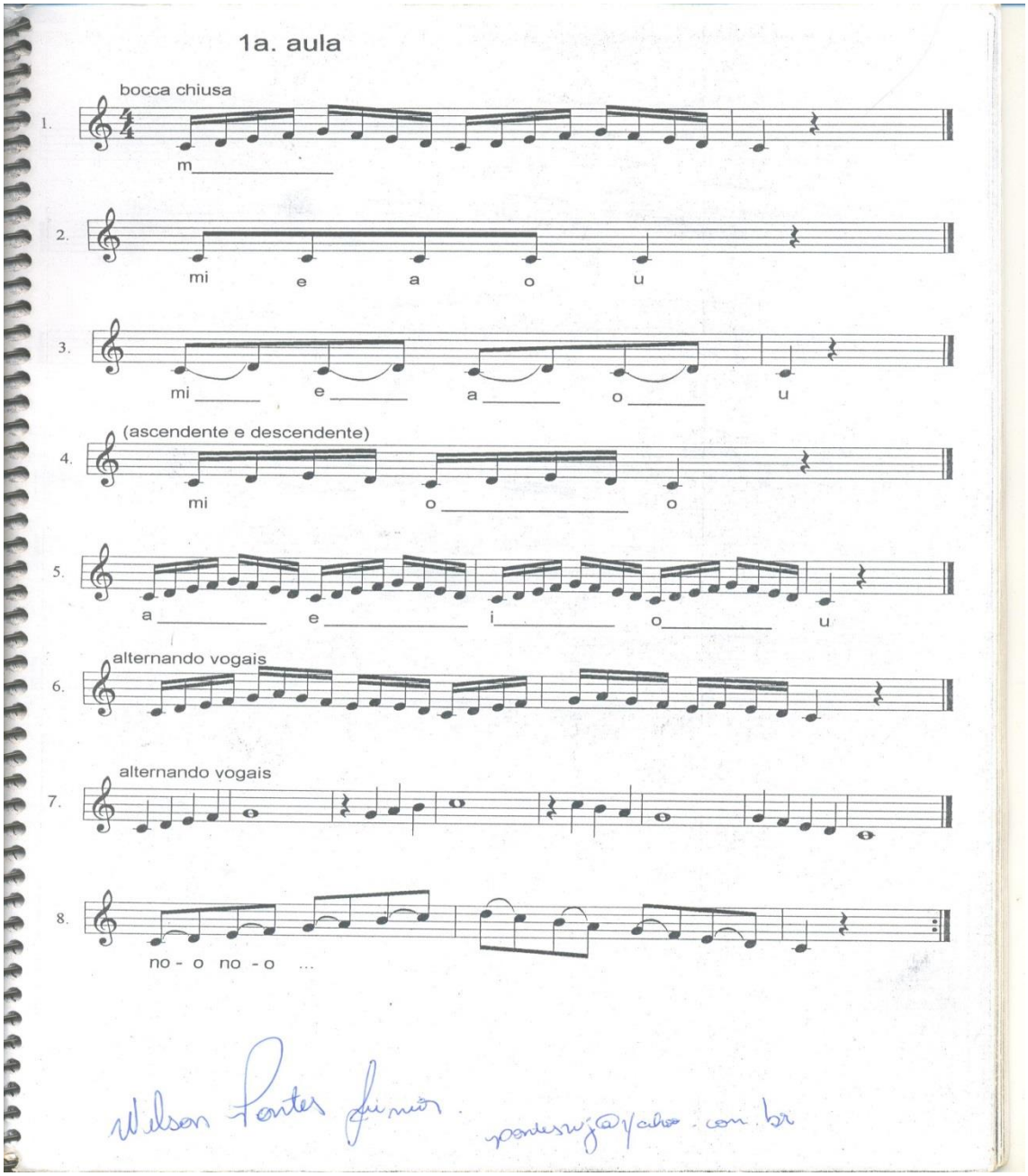


Figura 1 – Aula de número 1, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

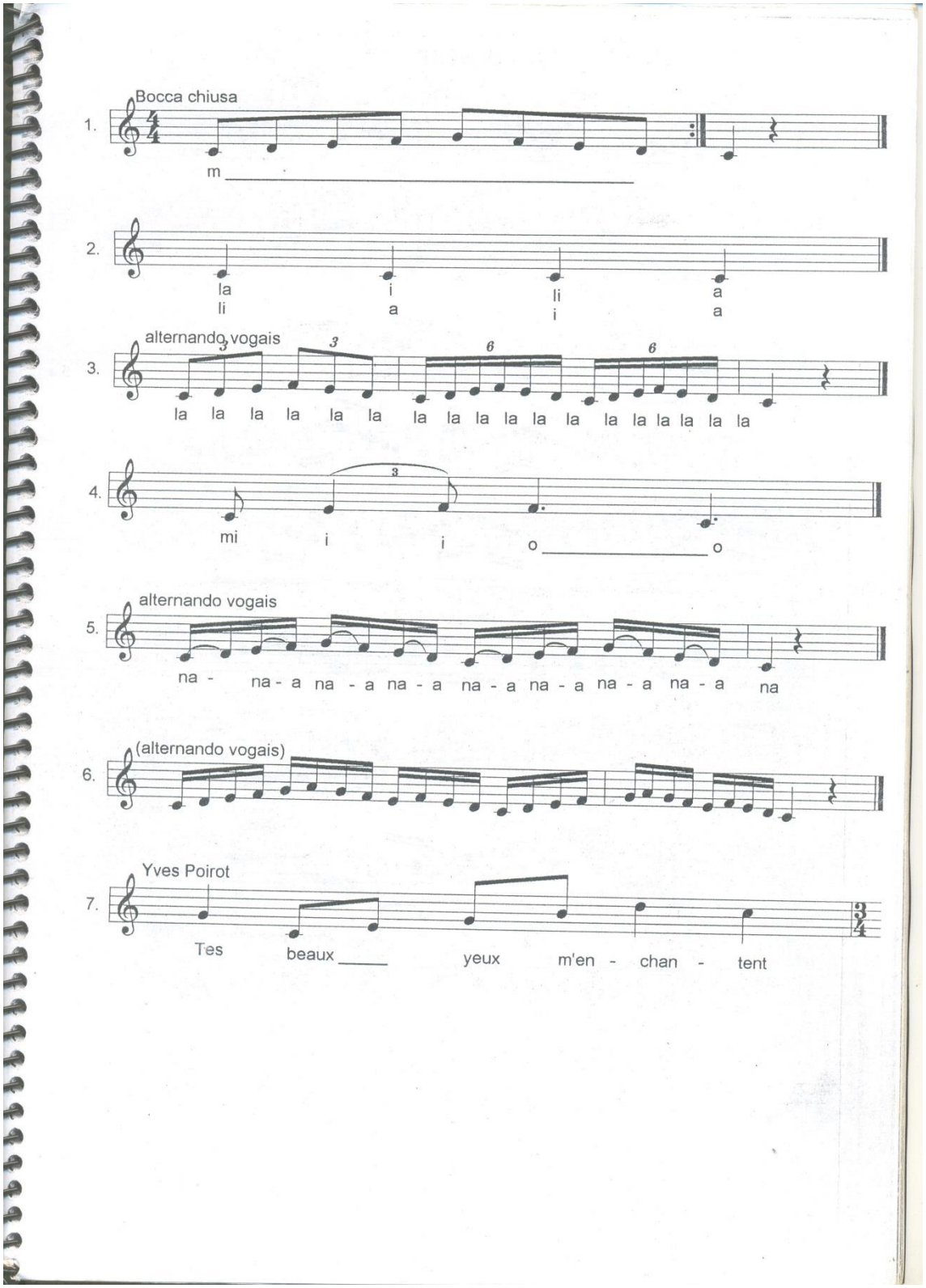


Figura 2 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

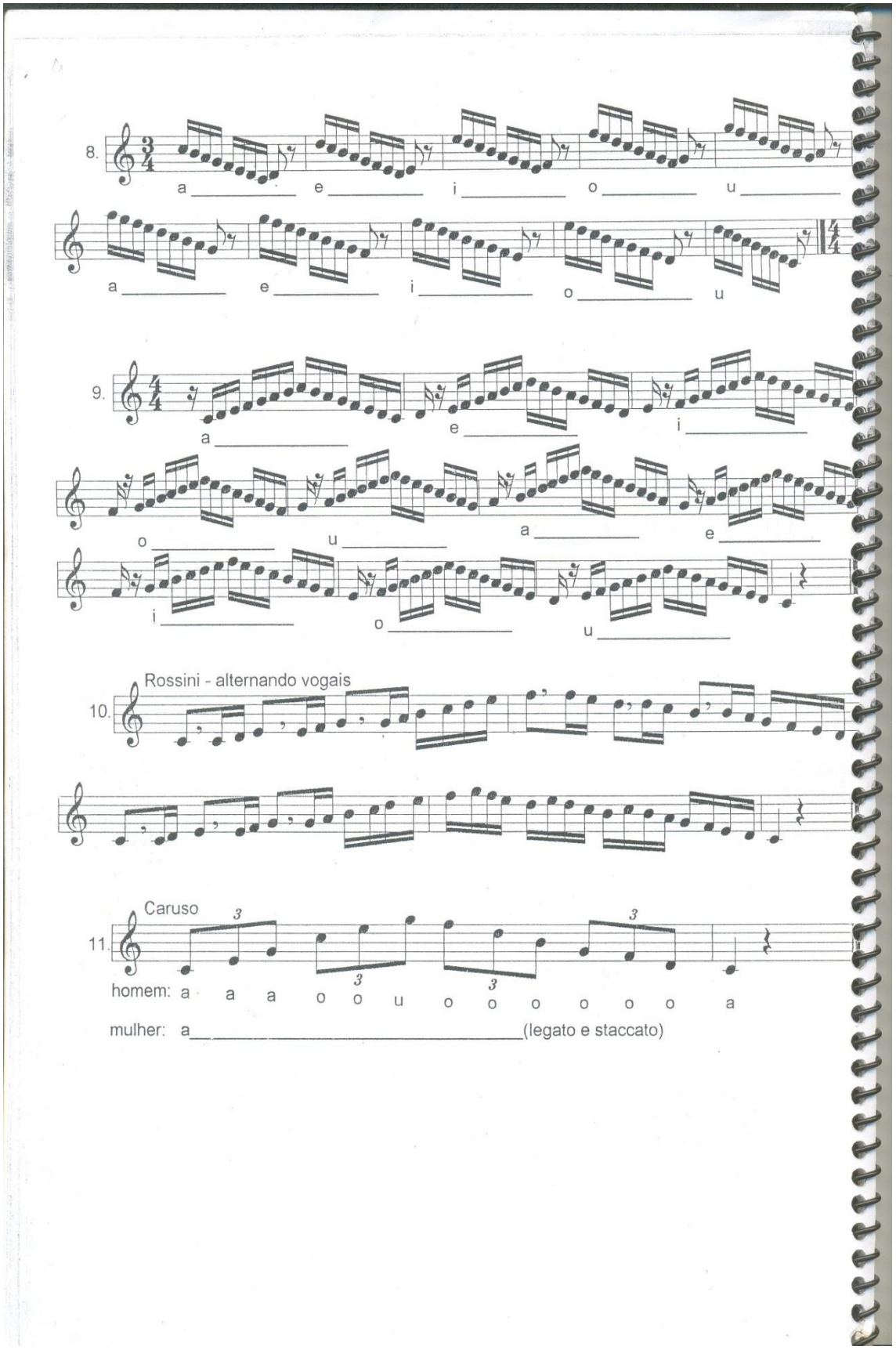


Figura 3 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

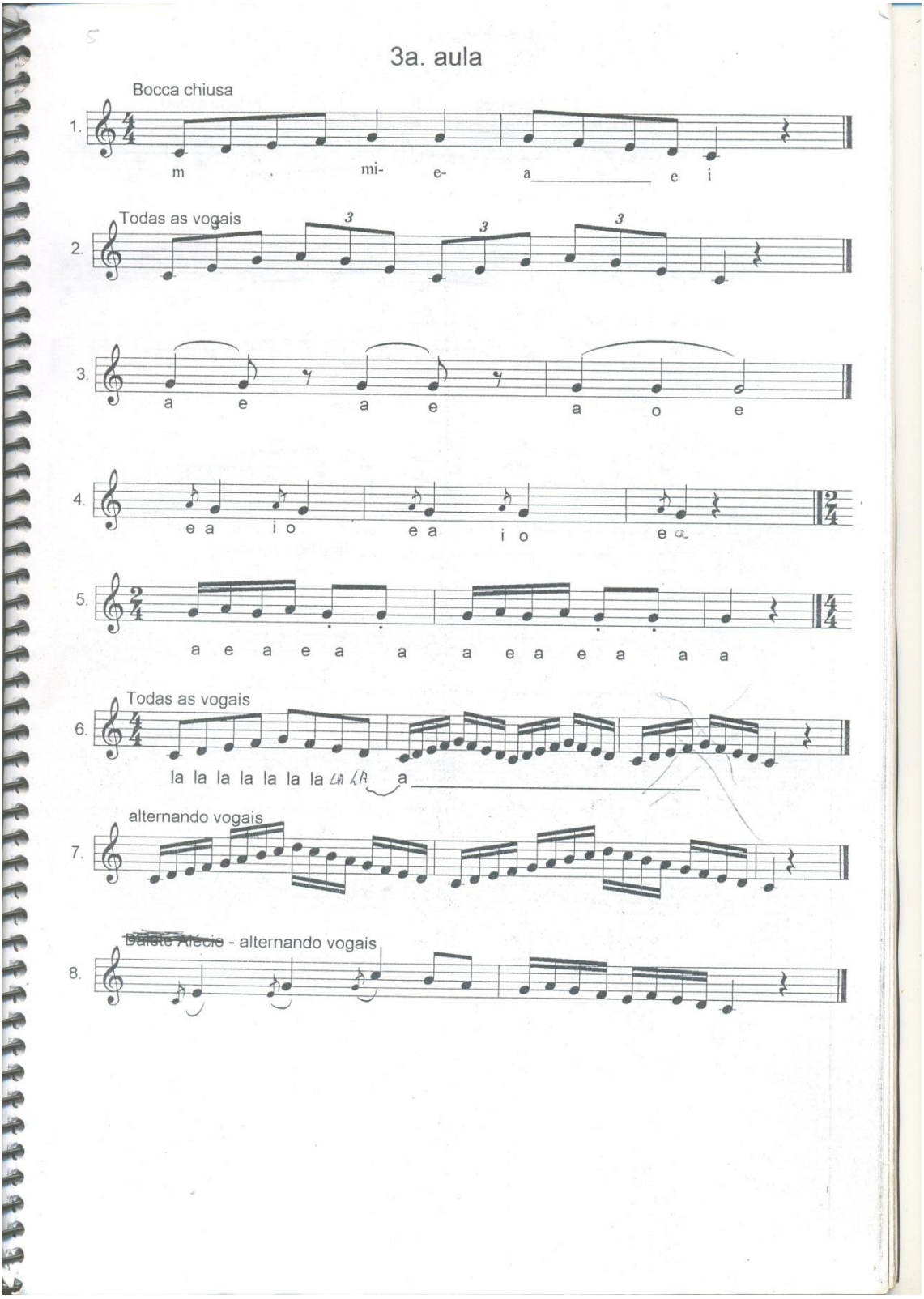


Figura 4 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

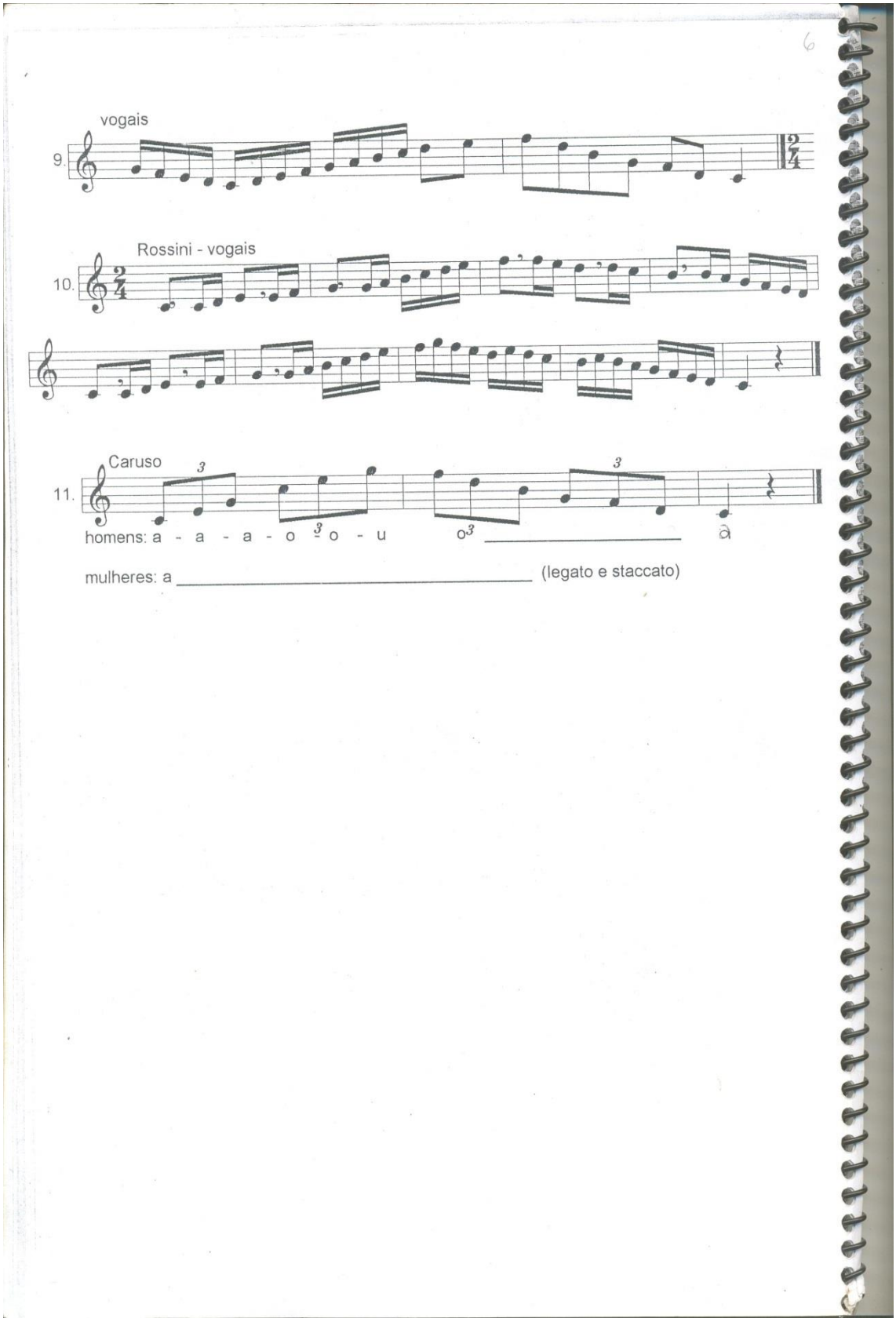


Figura 5 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

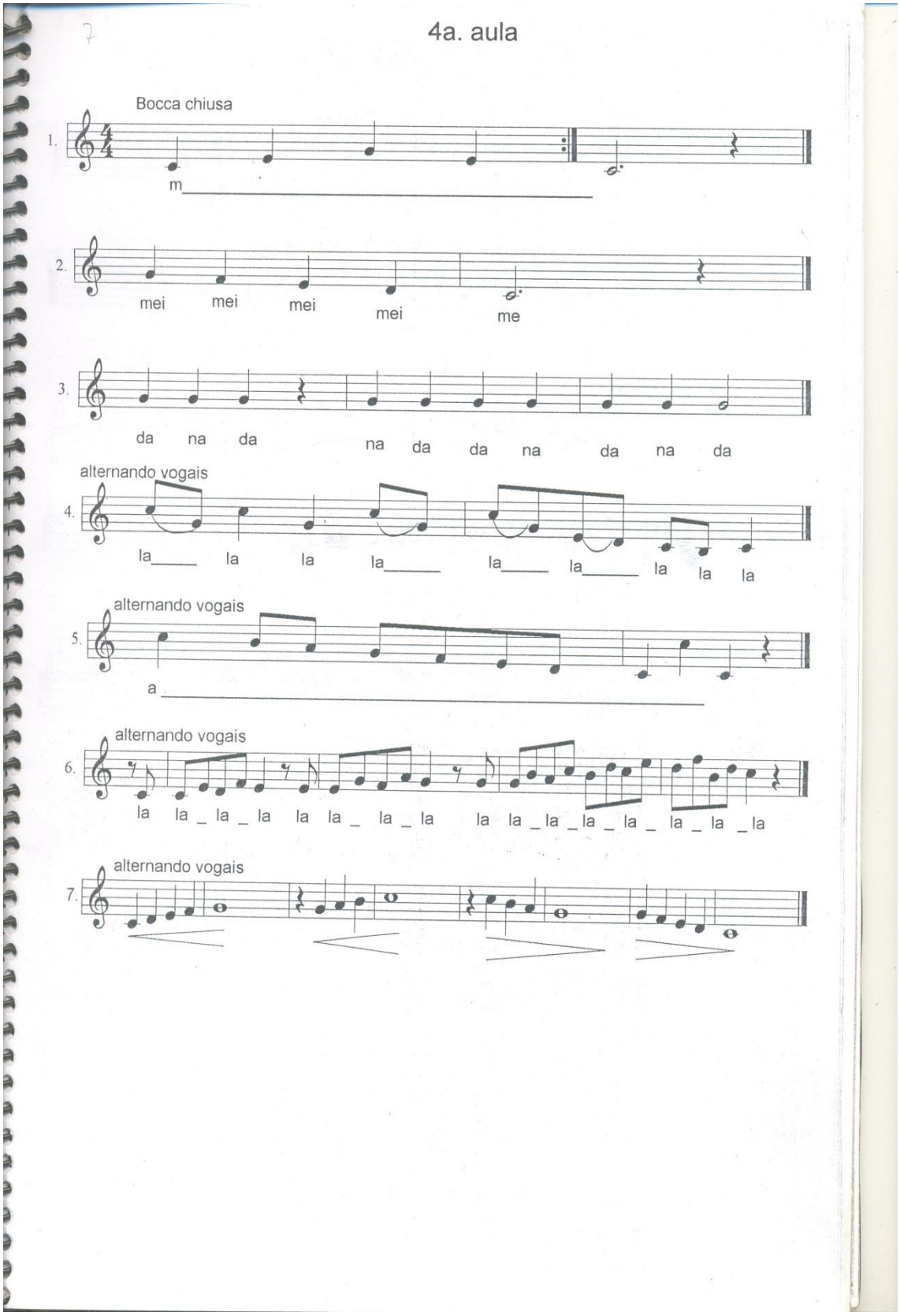


Figura 6 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

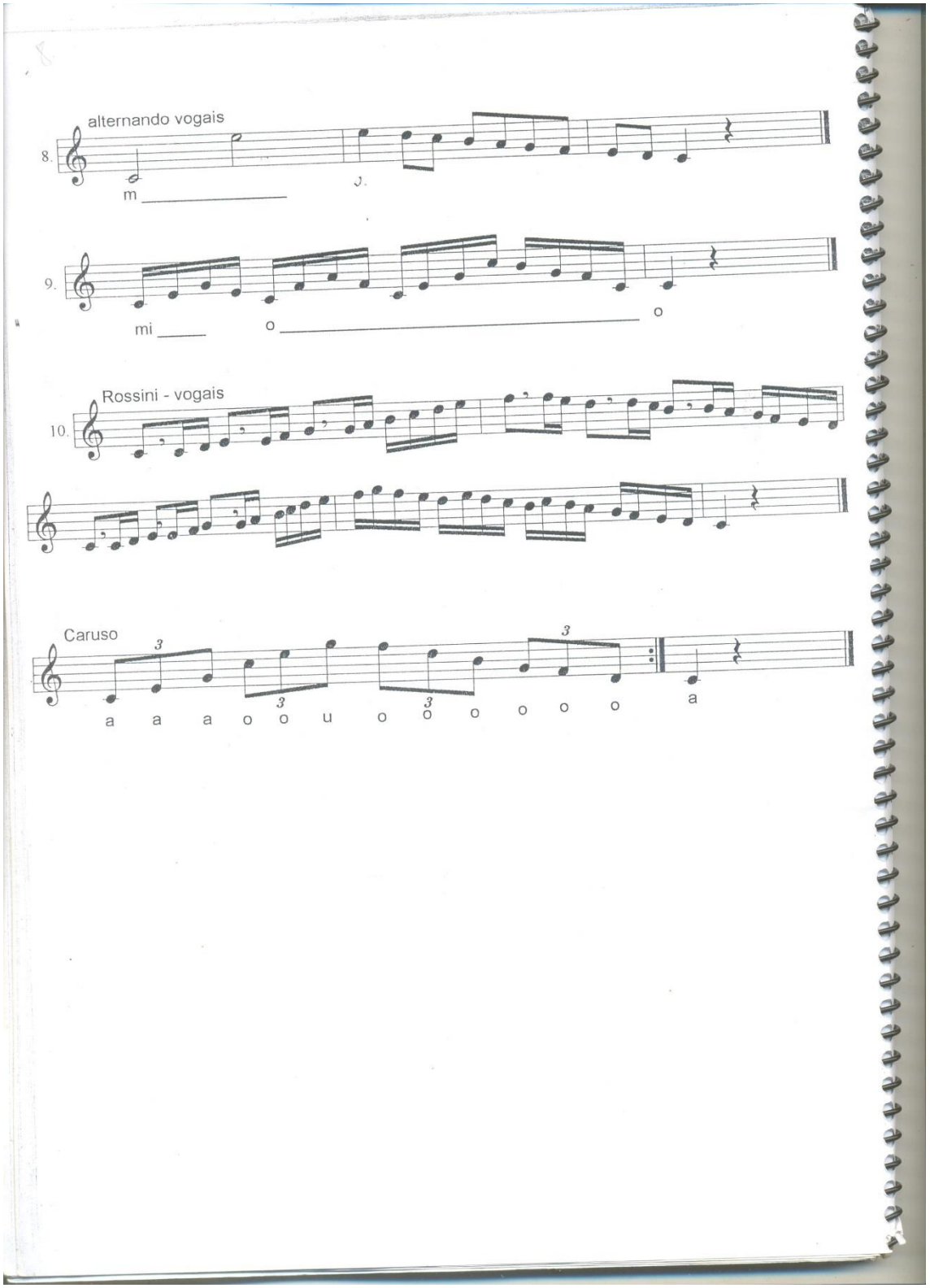


Figura 7 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

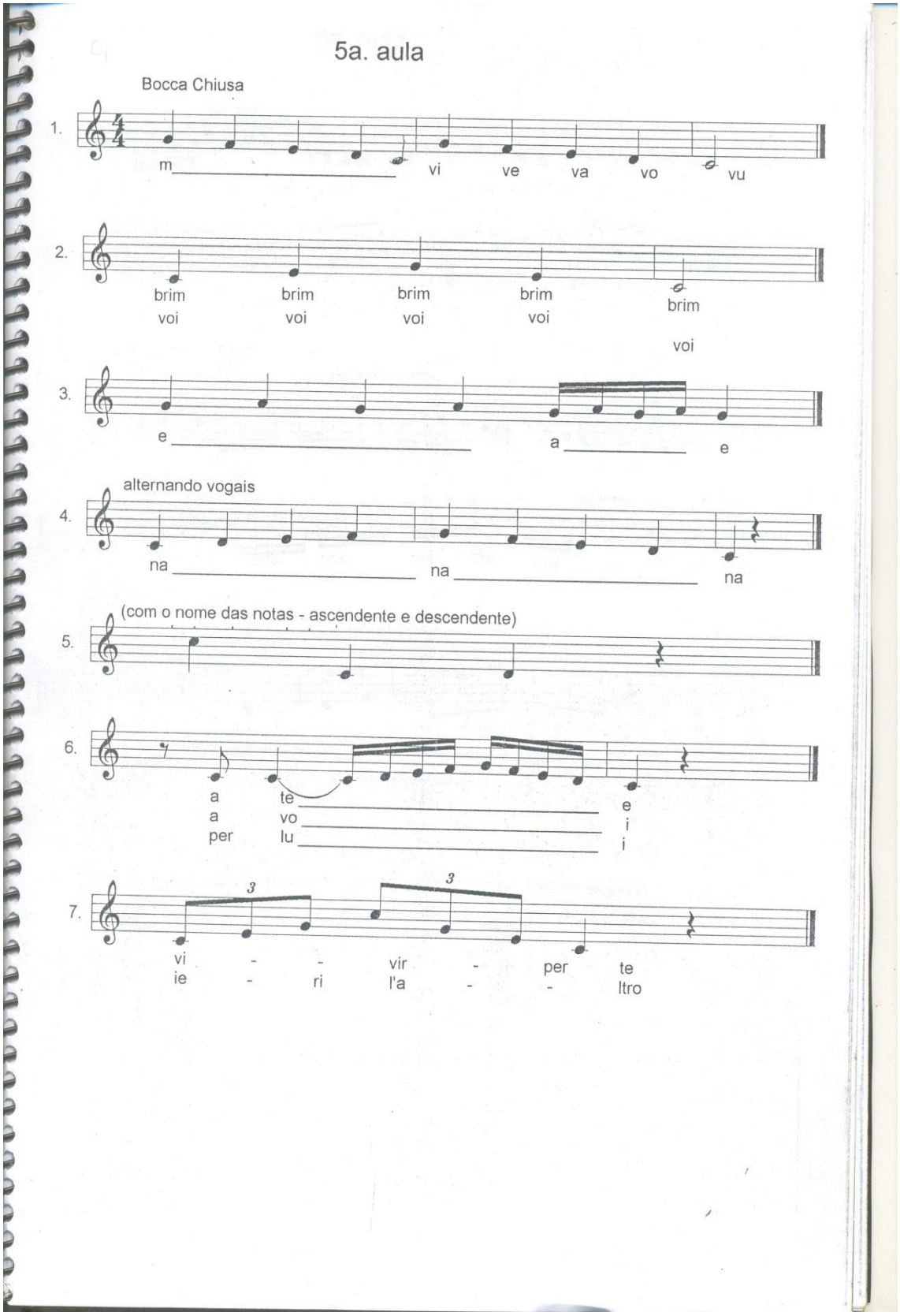


Figura 8 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

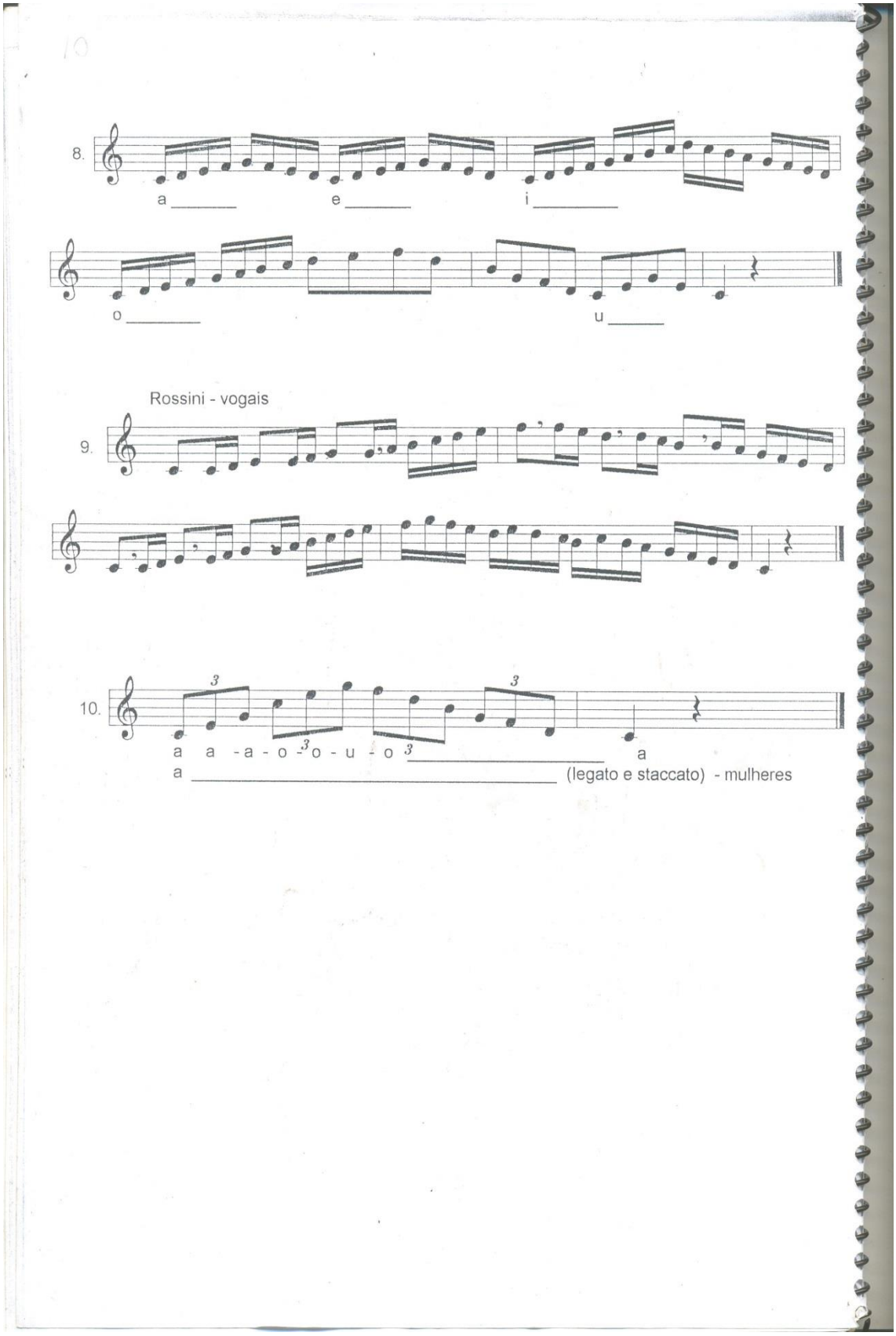


Figura 9 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

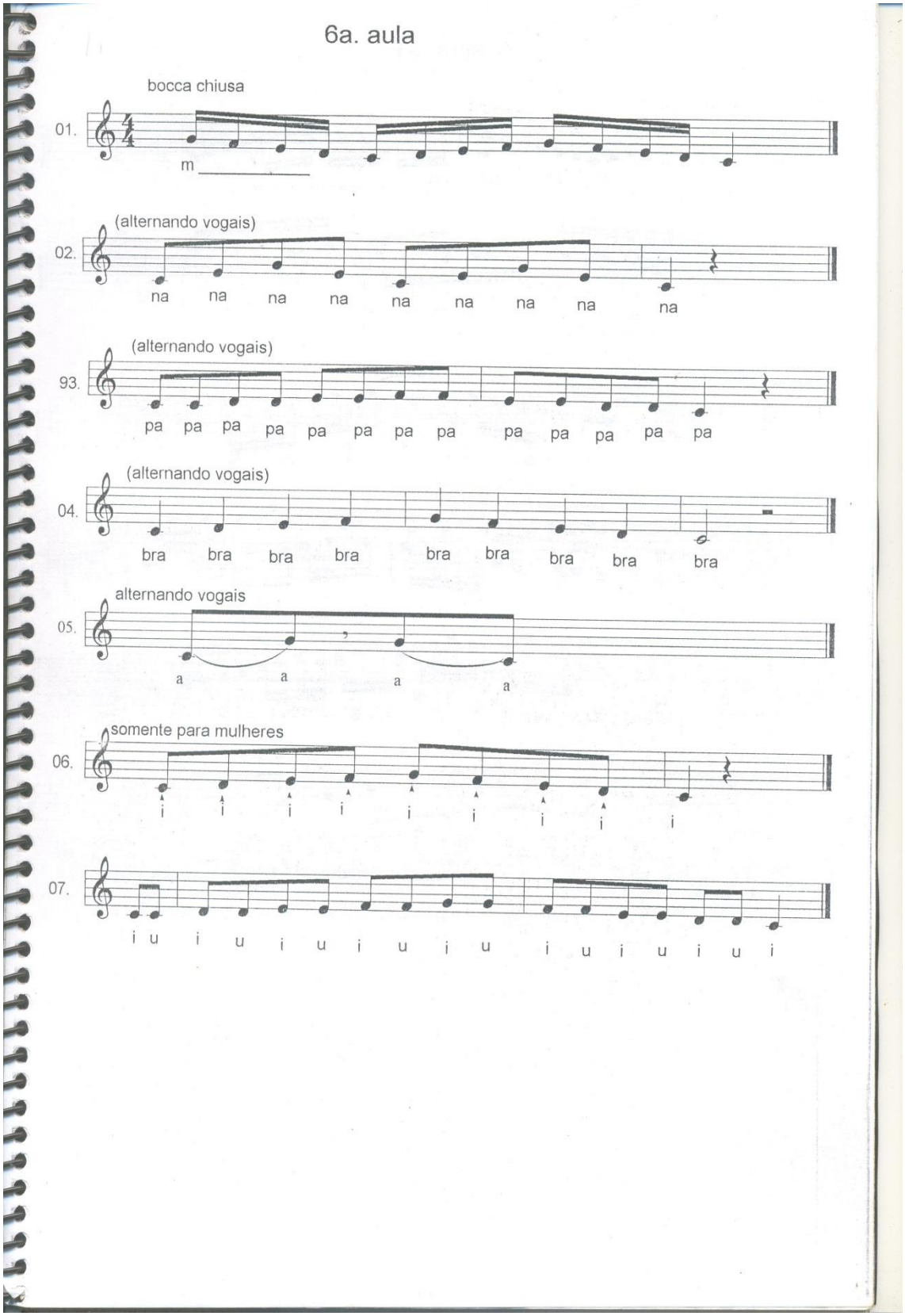


Figura 10 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

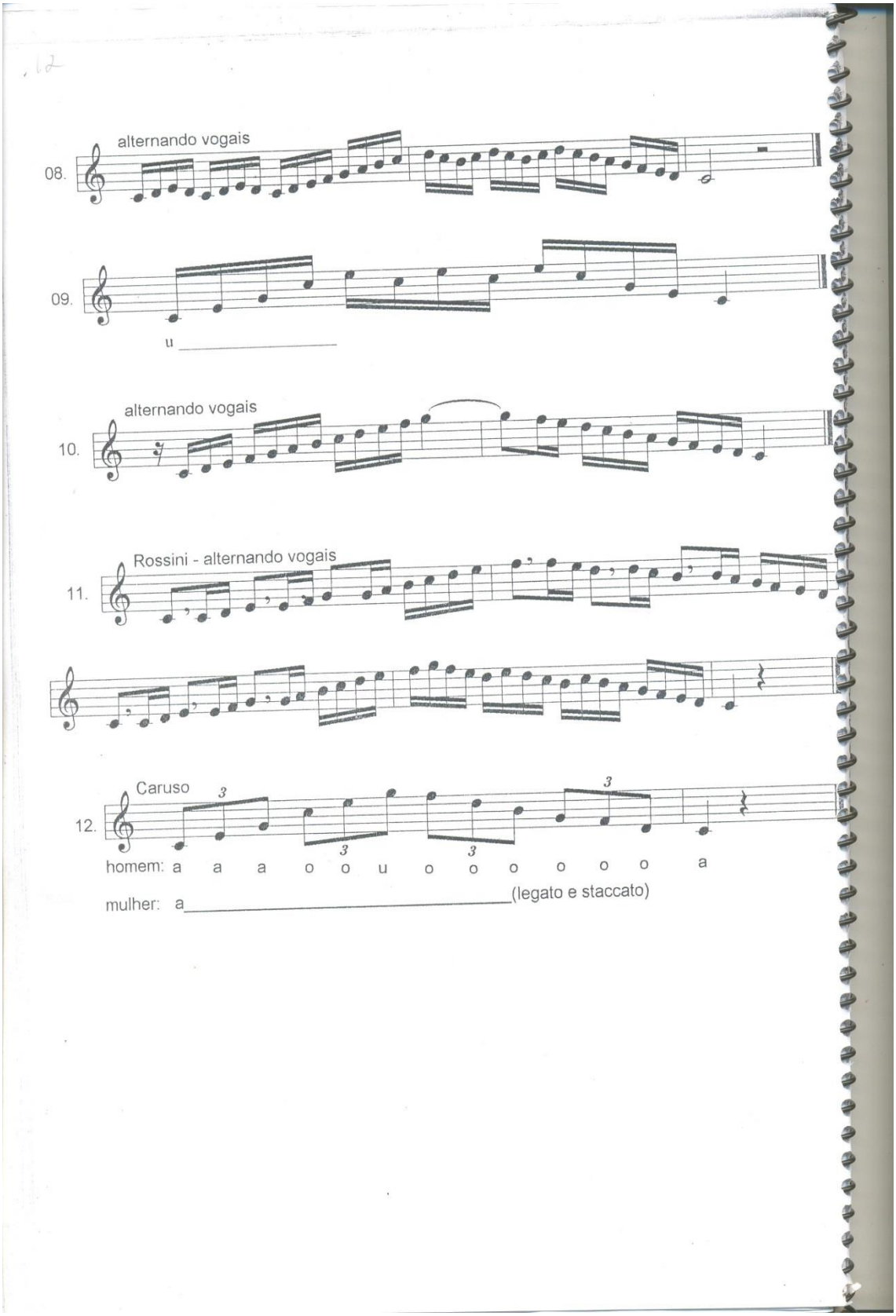


Figura11 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

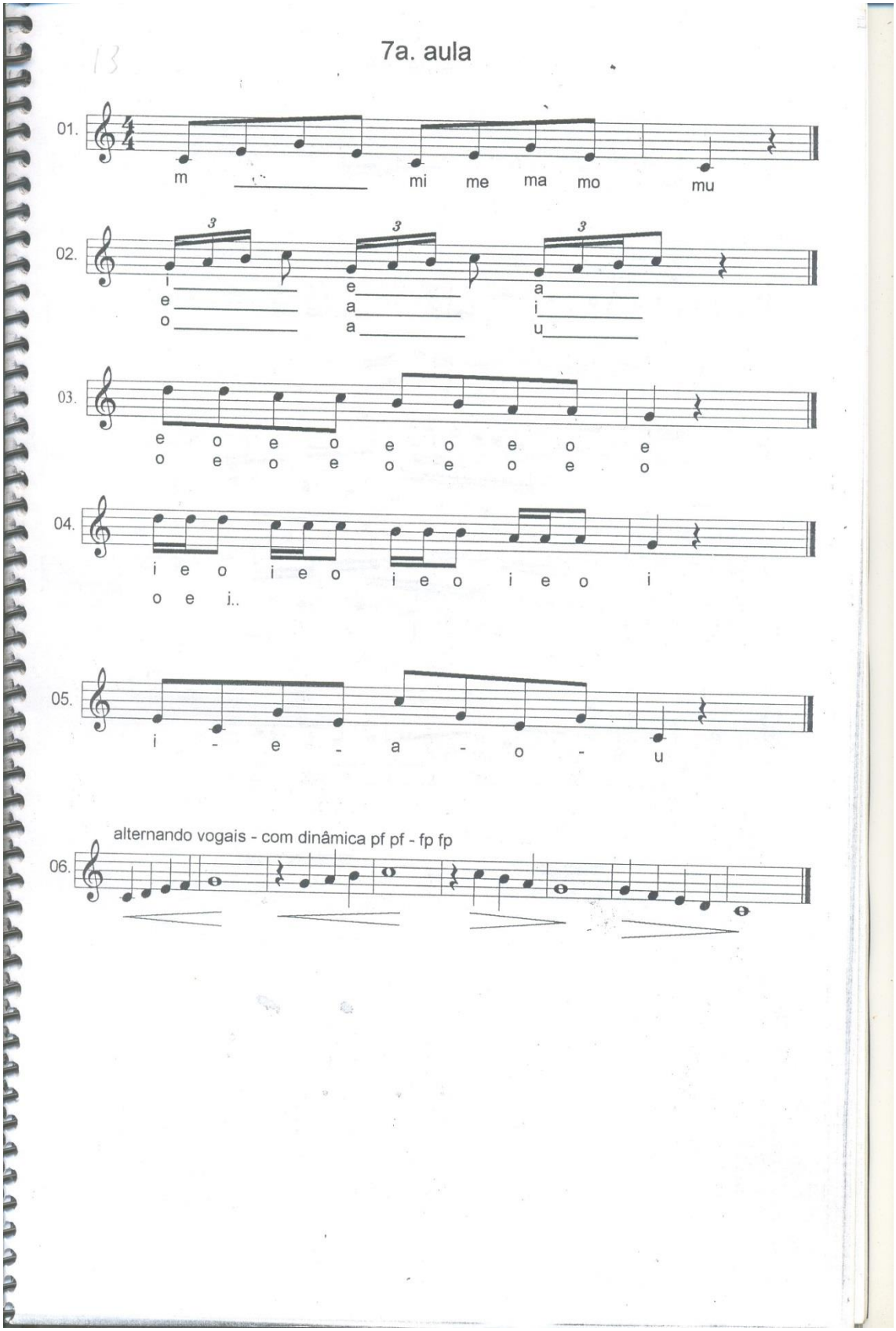


Figura 12 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

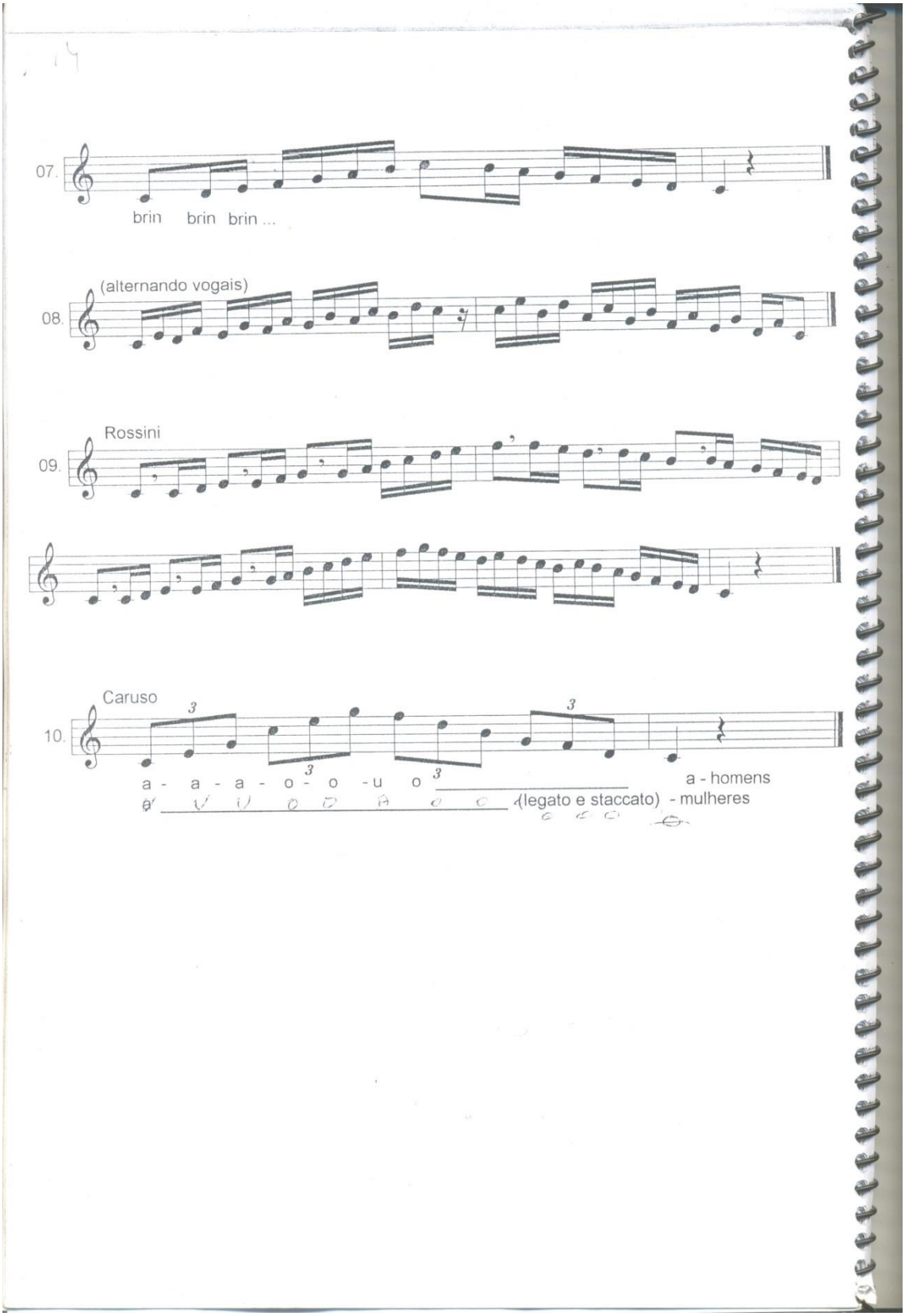


Figura 13 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

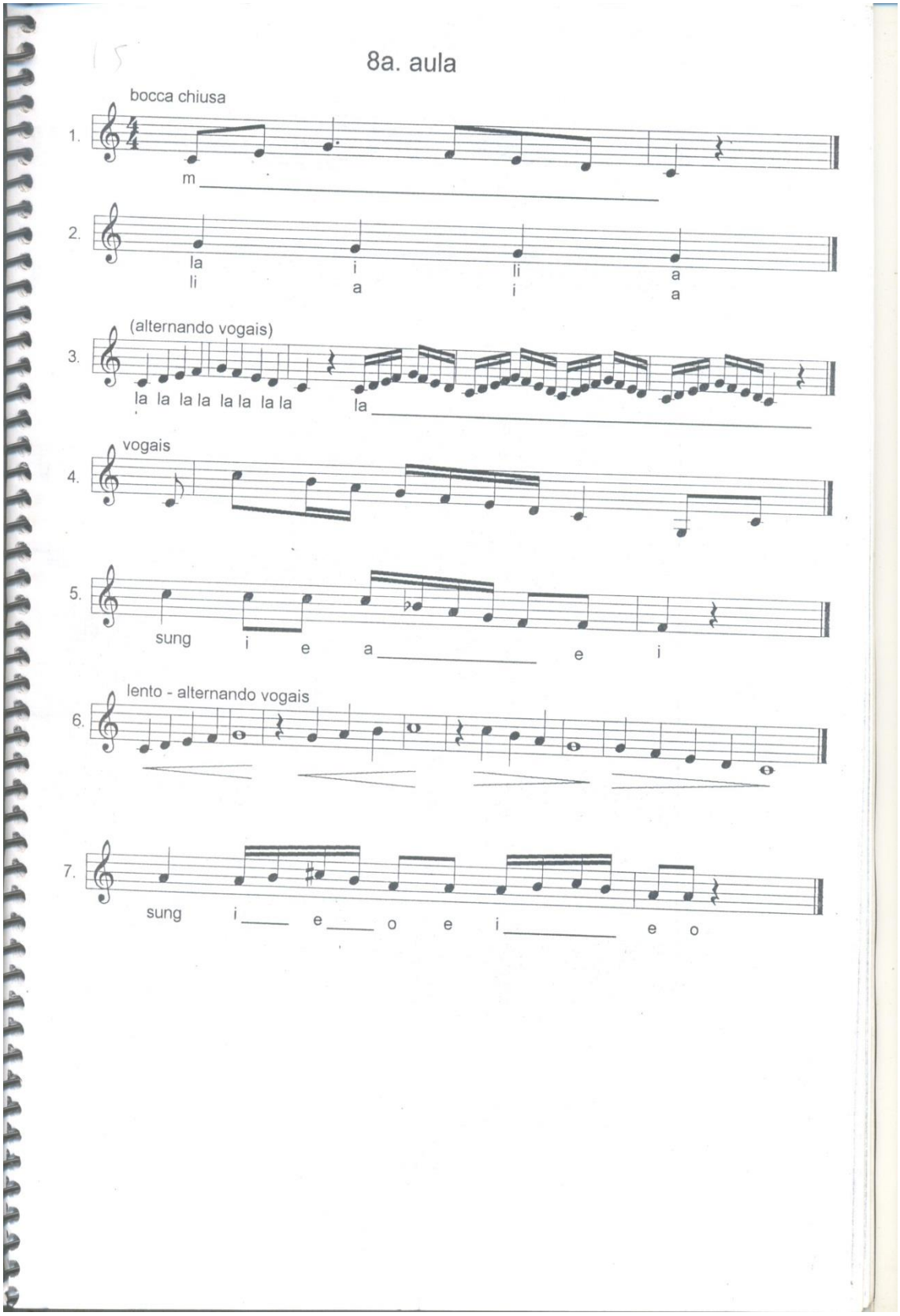


Figura 14 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca paralecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

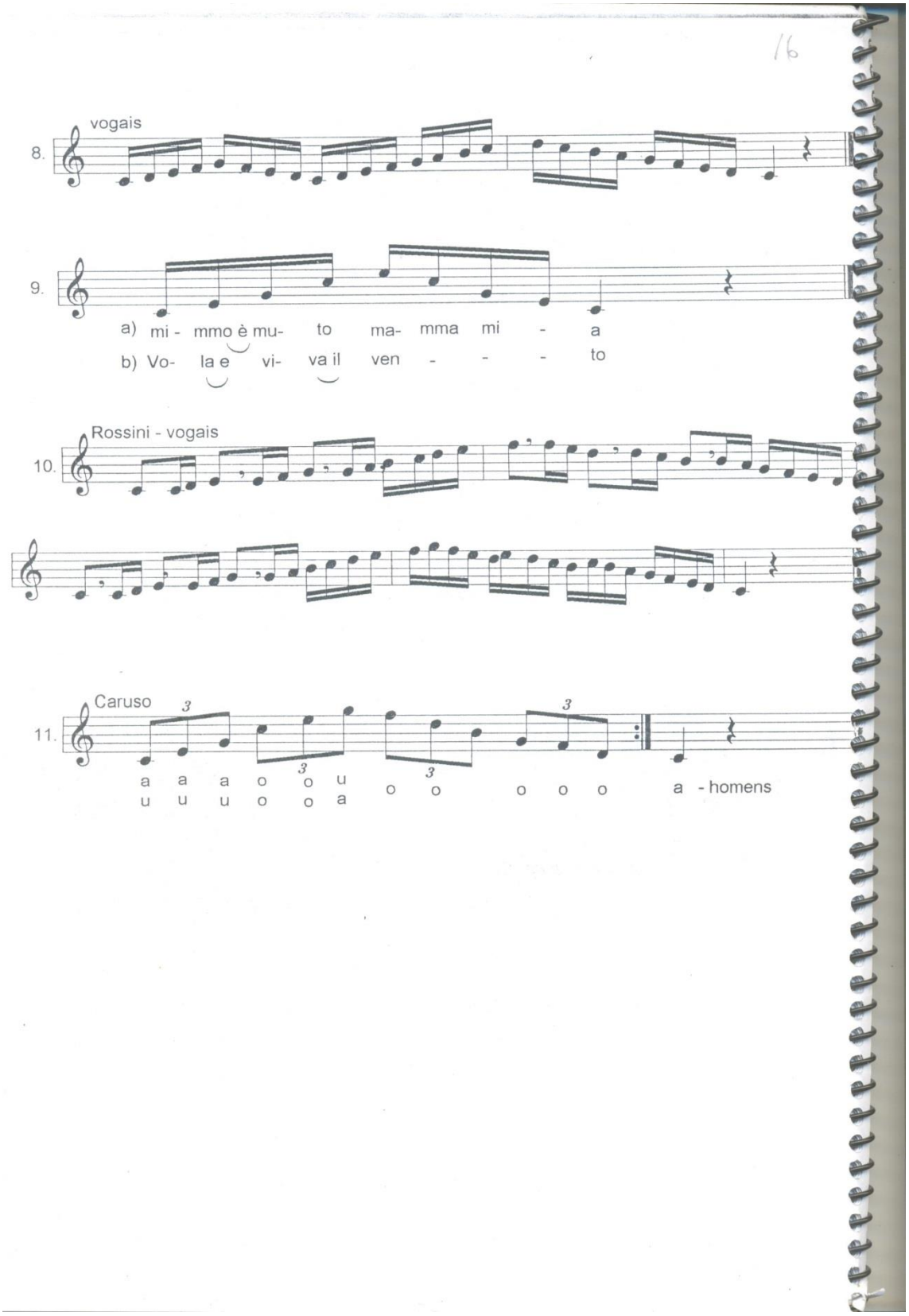


Figura 15 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

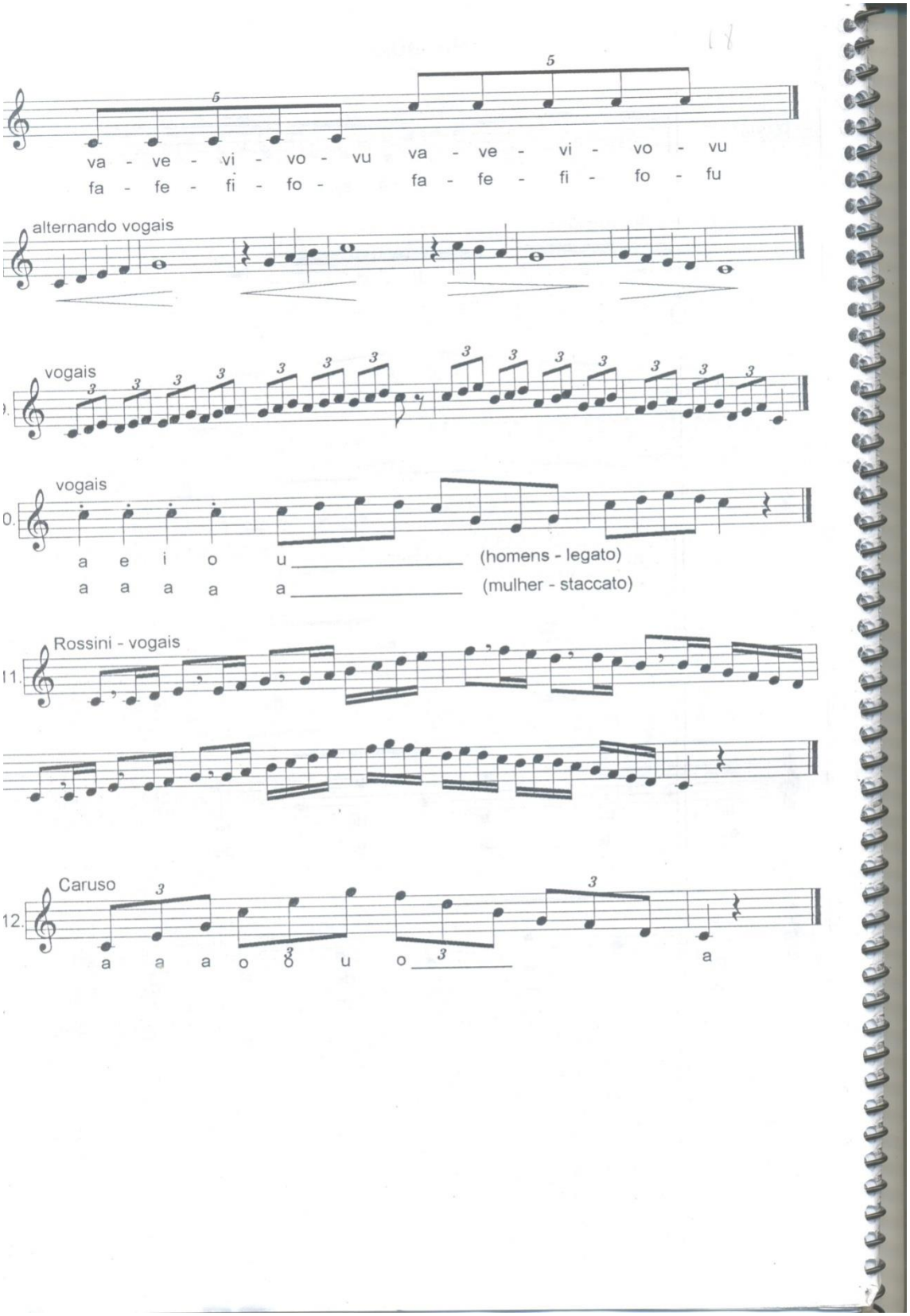


Figura 16 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca paralecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

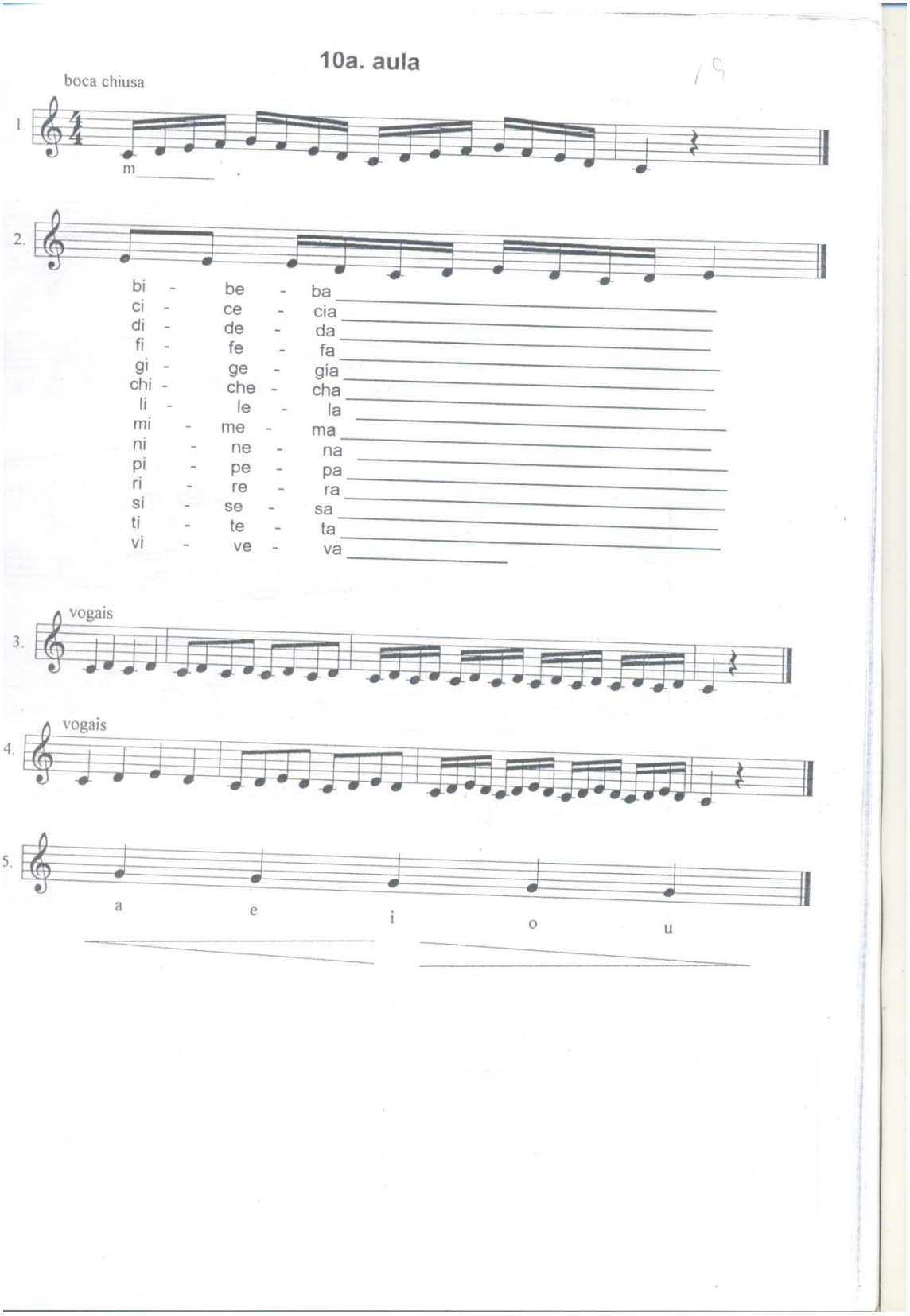


Figura 17–Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

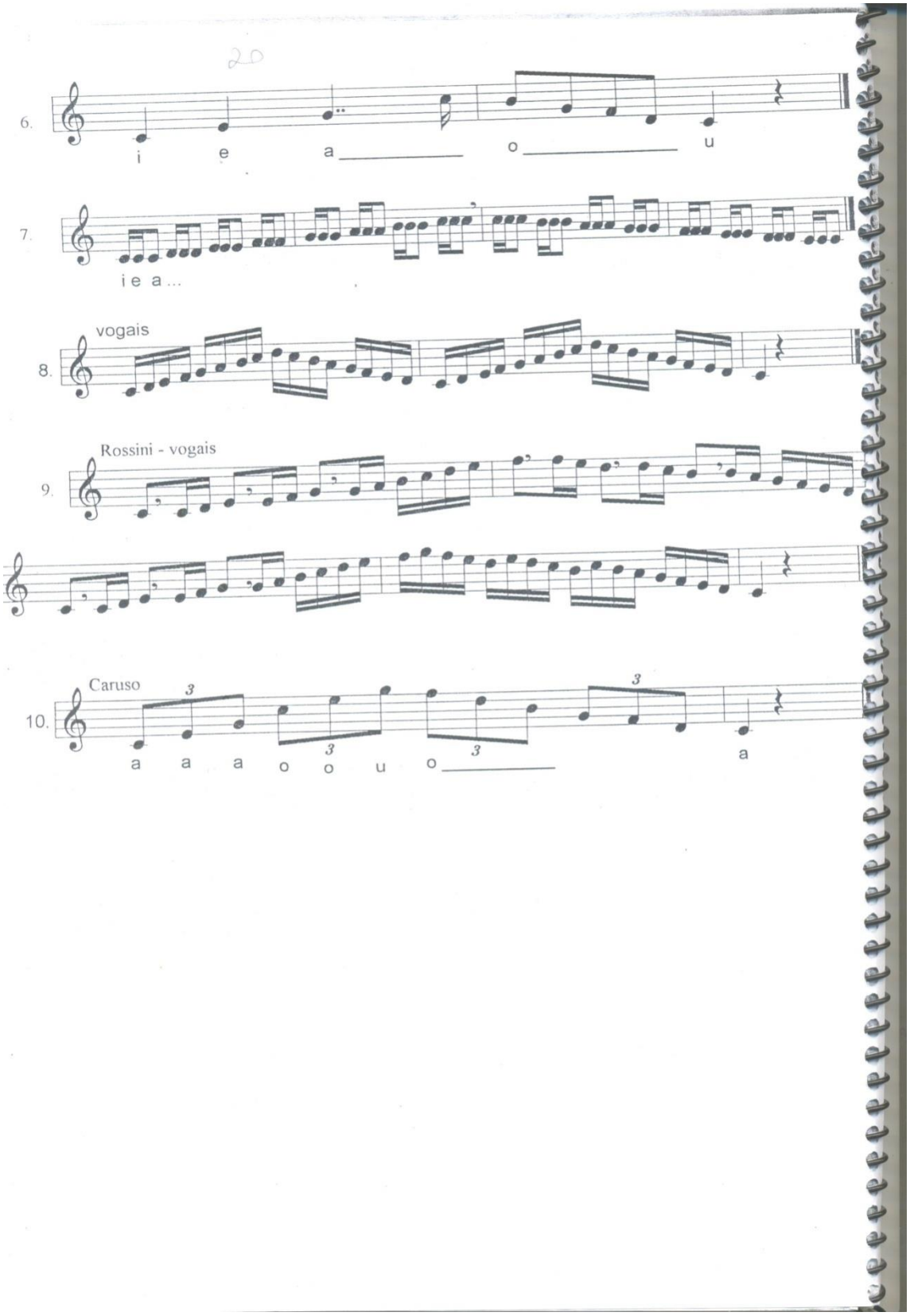


Figura 18 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

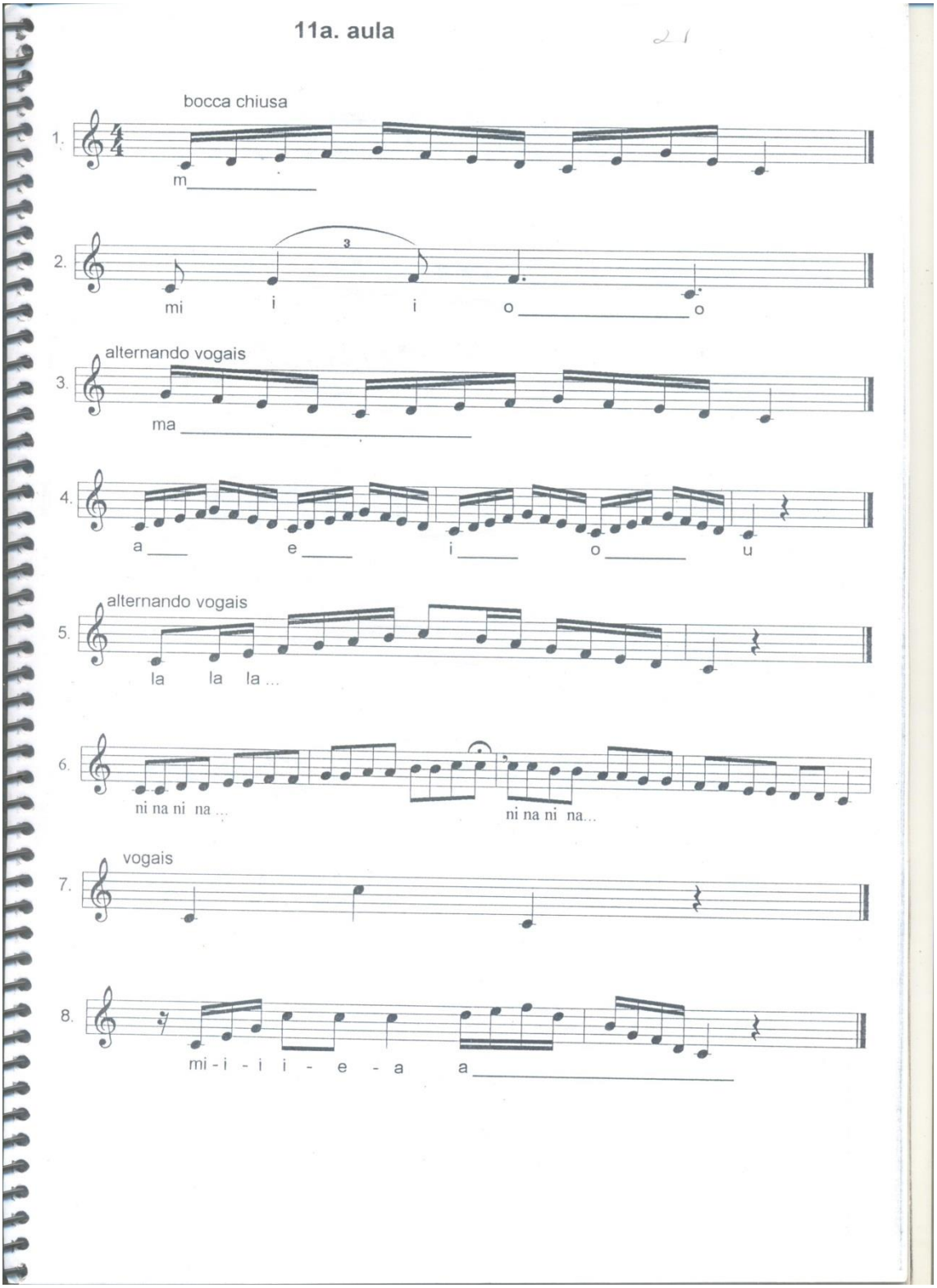


Figura 19 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

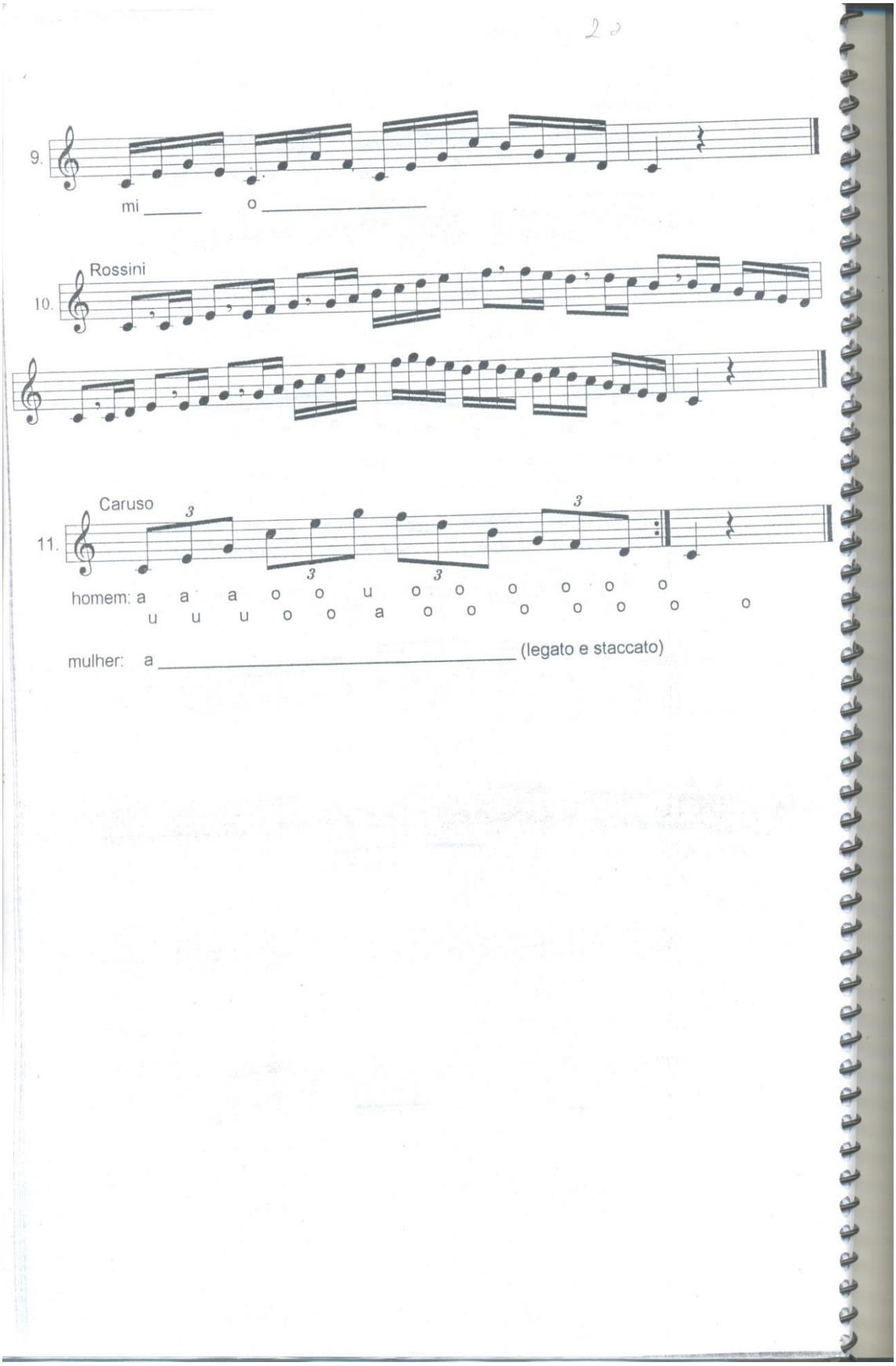


Figura 20 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

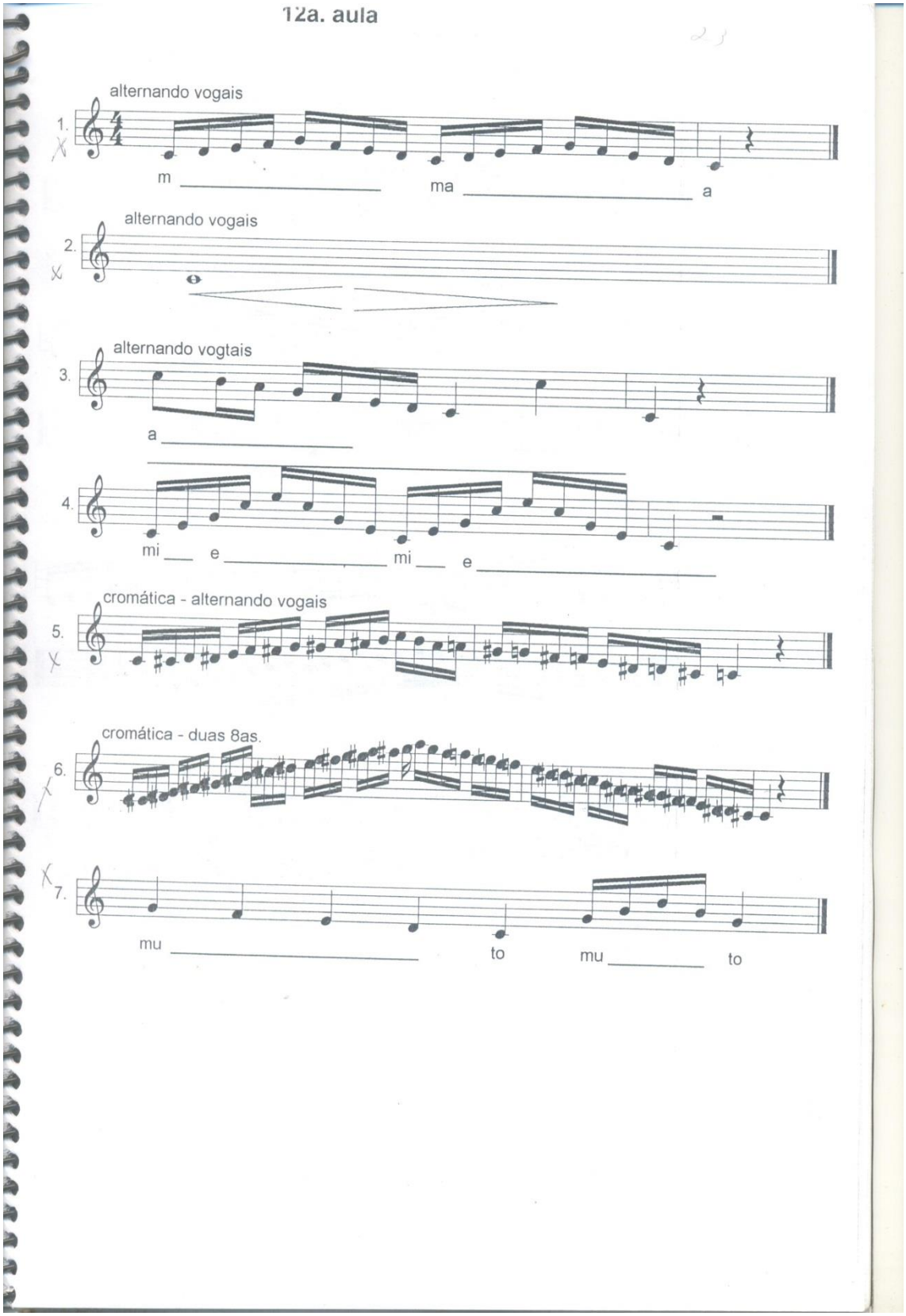


Figura 21 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

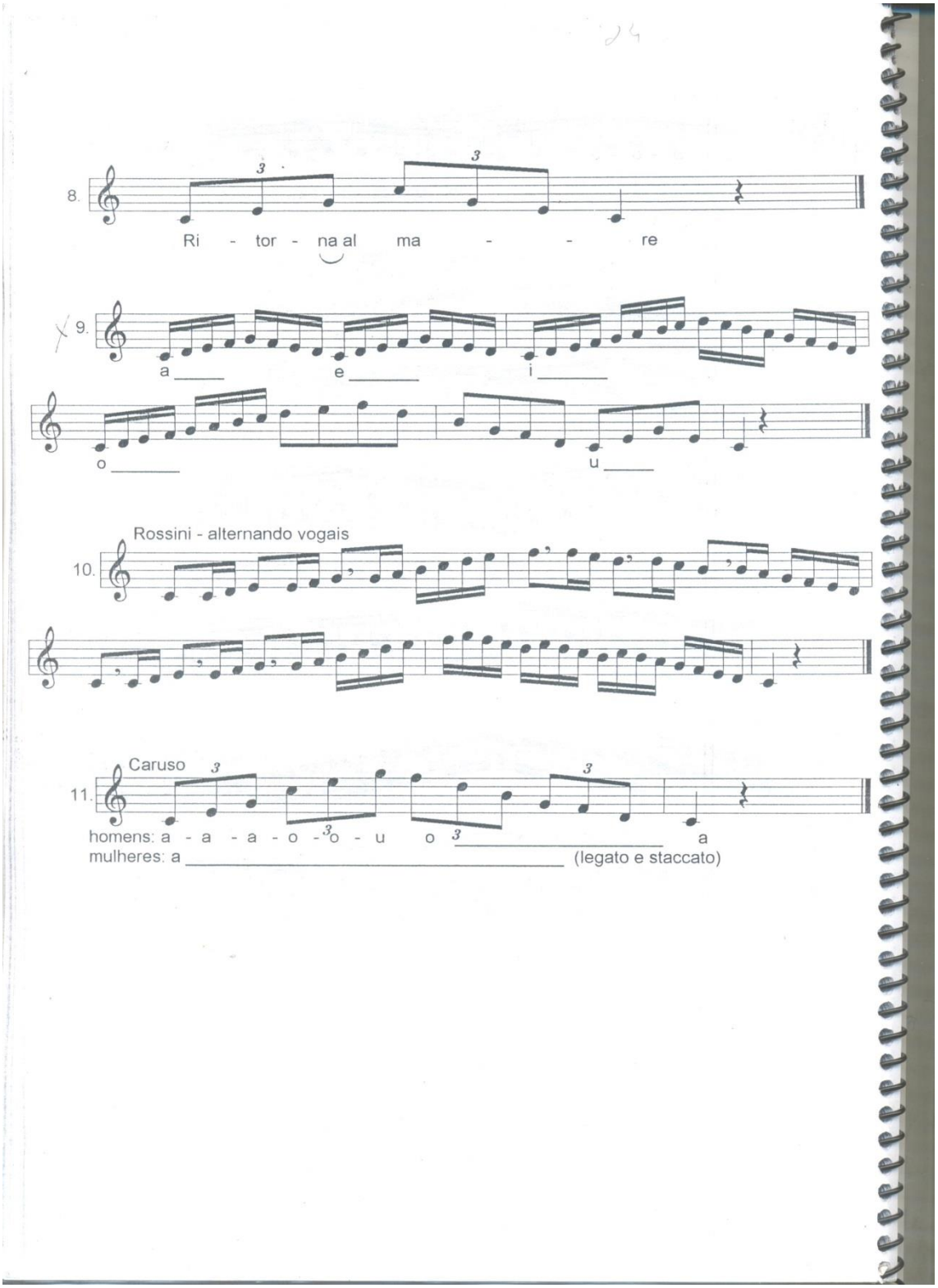


Figura 22 – Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

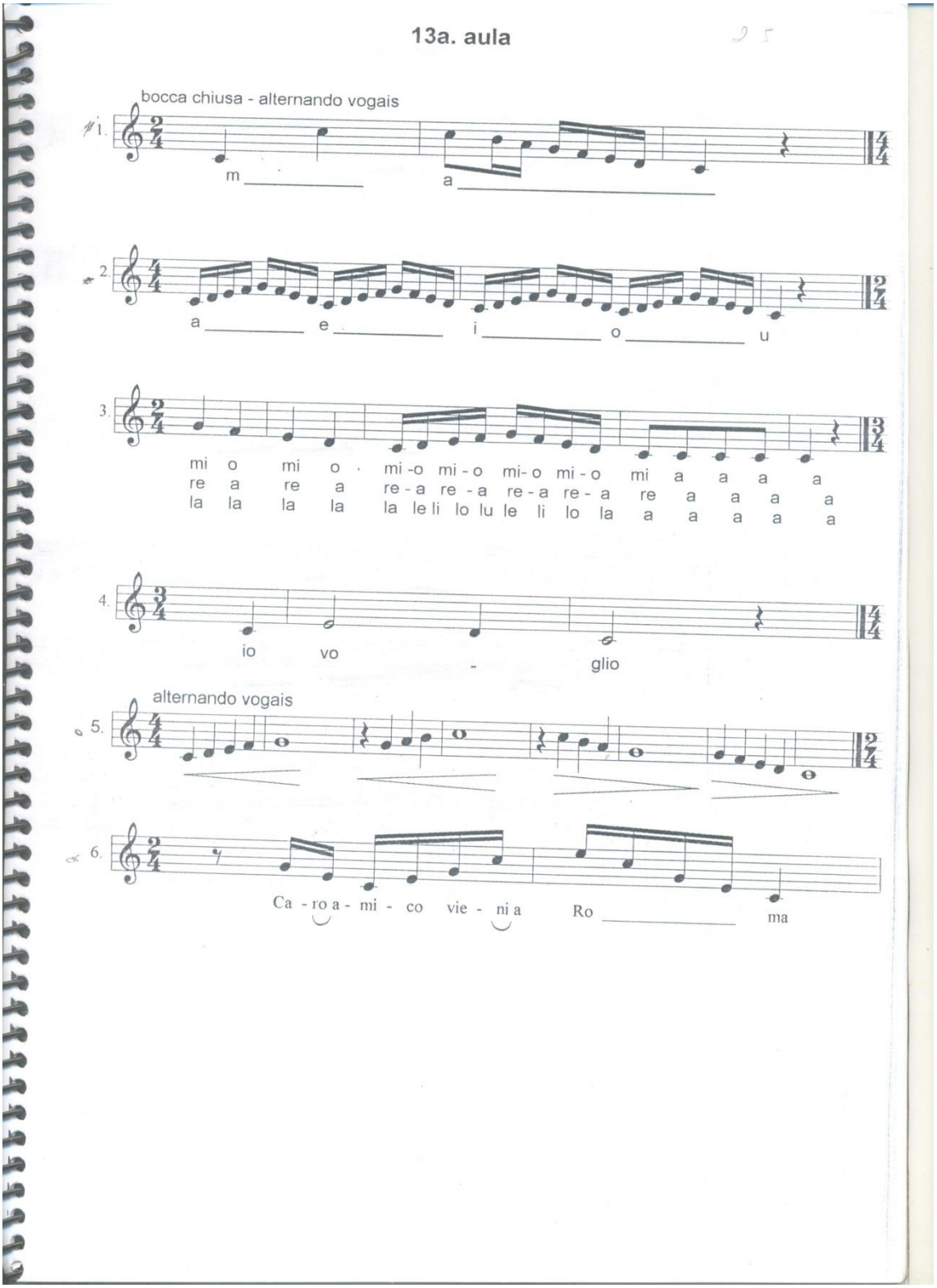


Figura 23 – Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

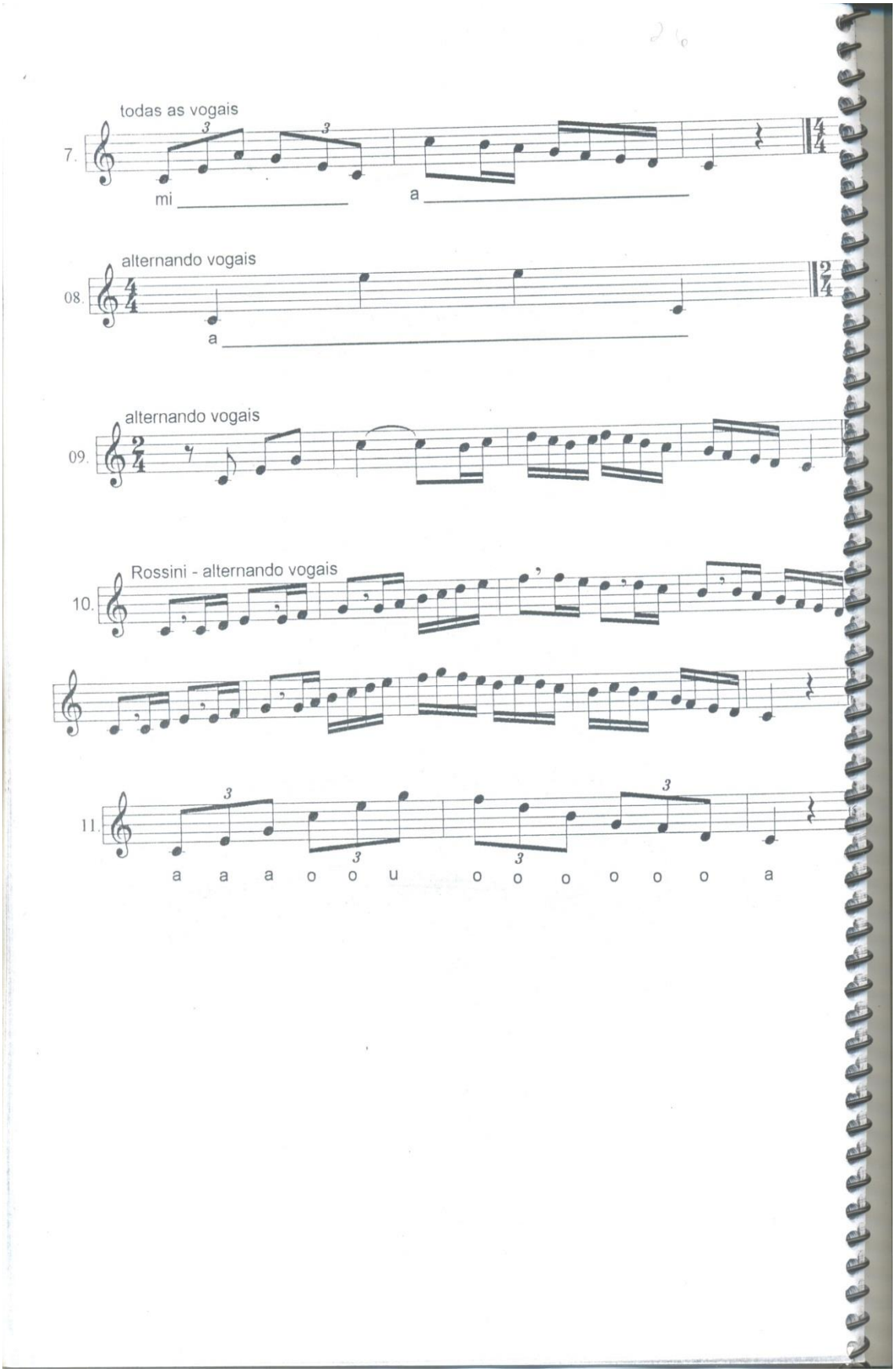


Figura 24 – Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

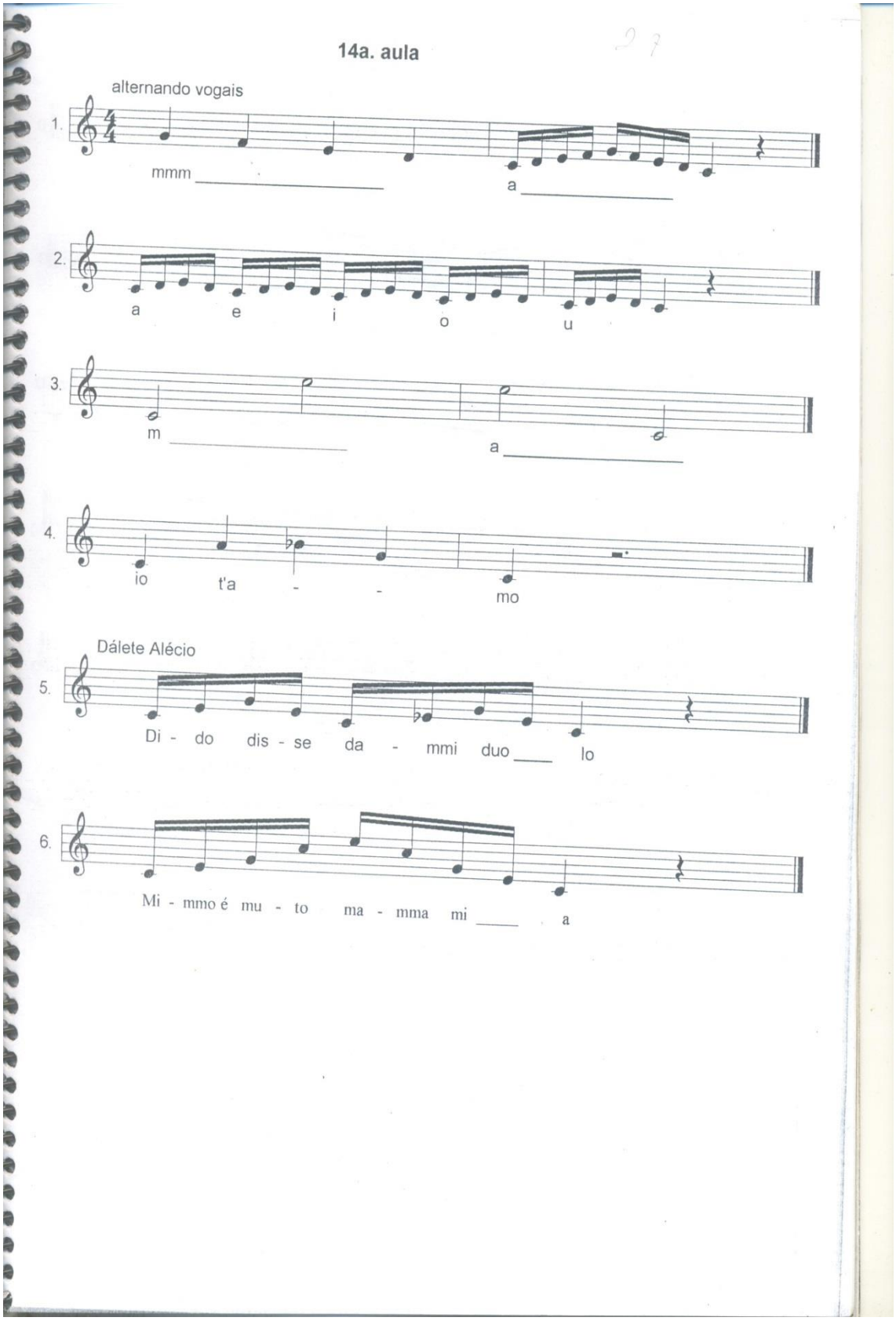


Figura 25 – Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

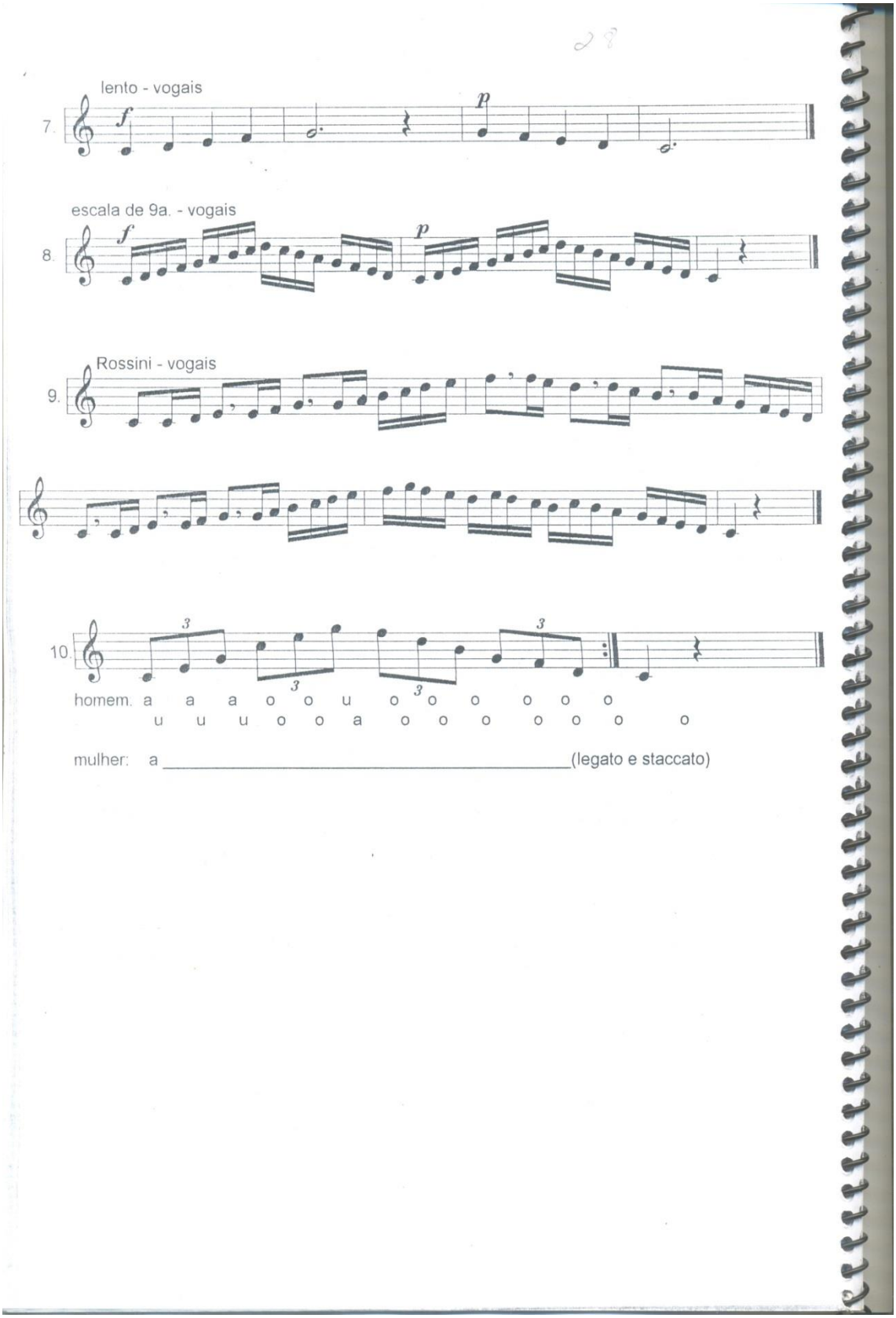


Figura 26 – Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

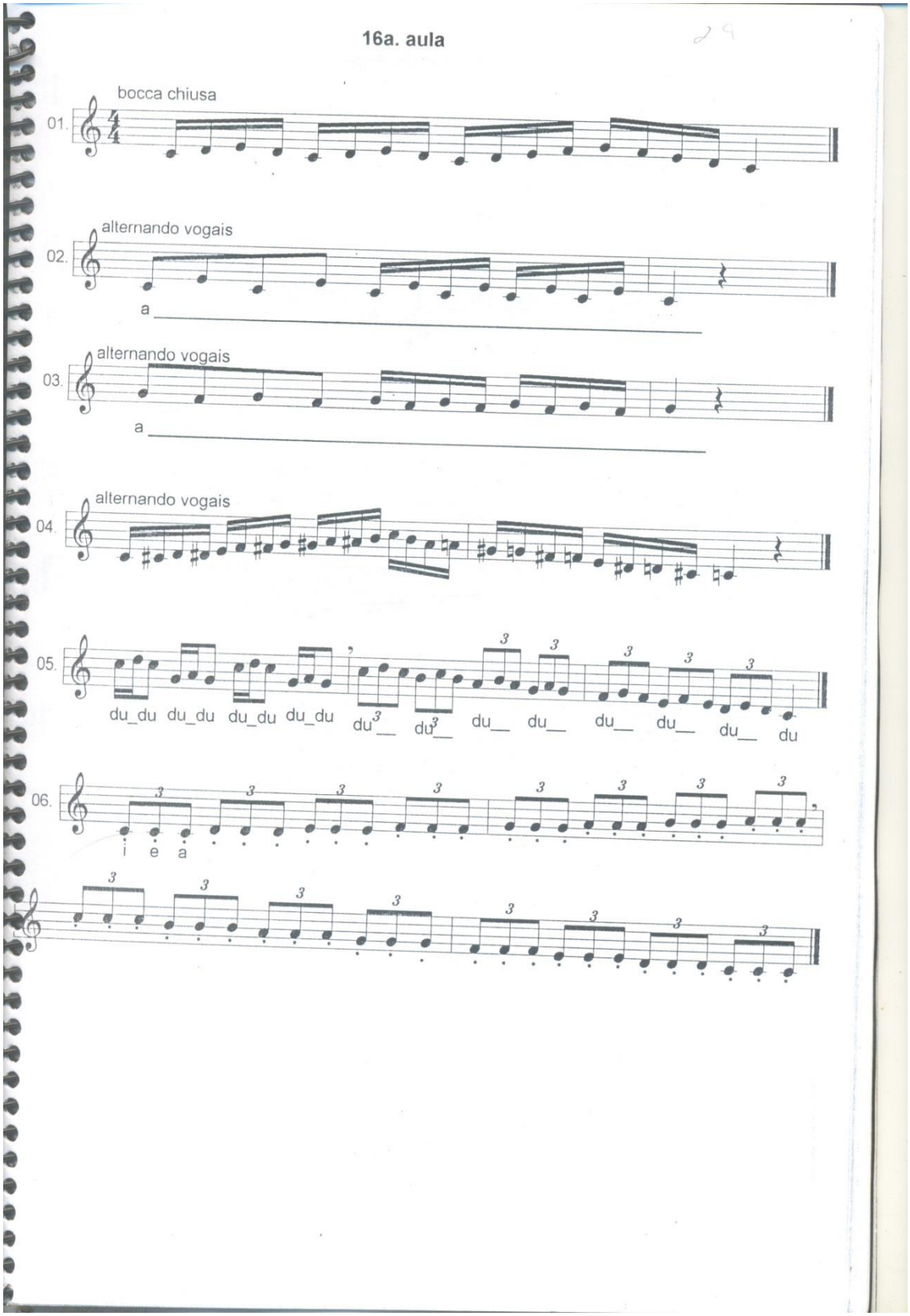


Figura 27 – Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

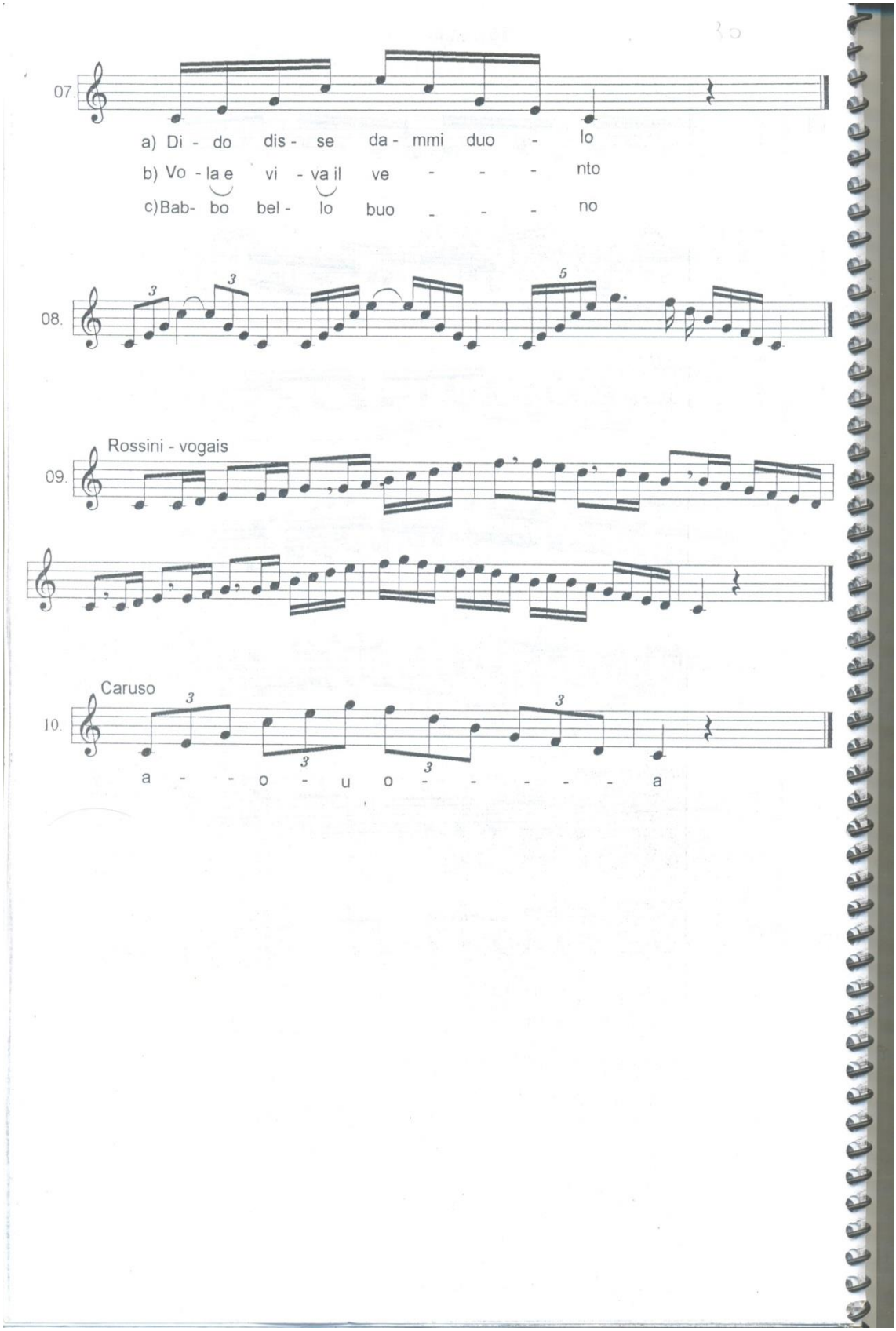


Figura 28 – Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

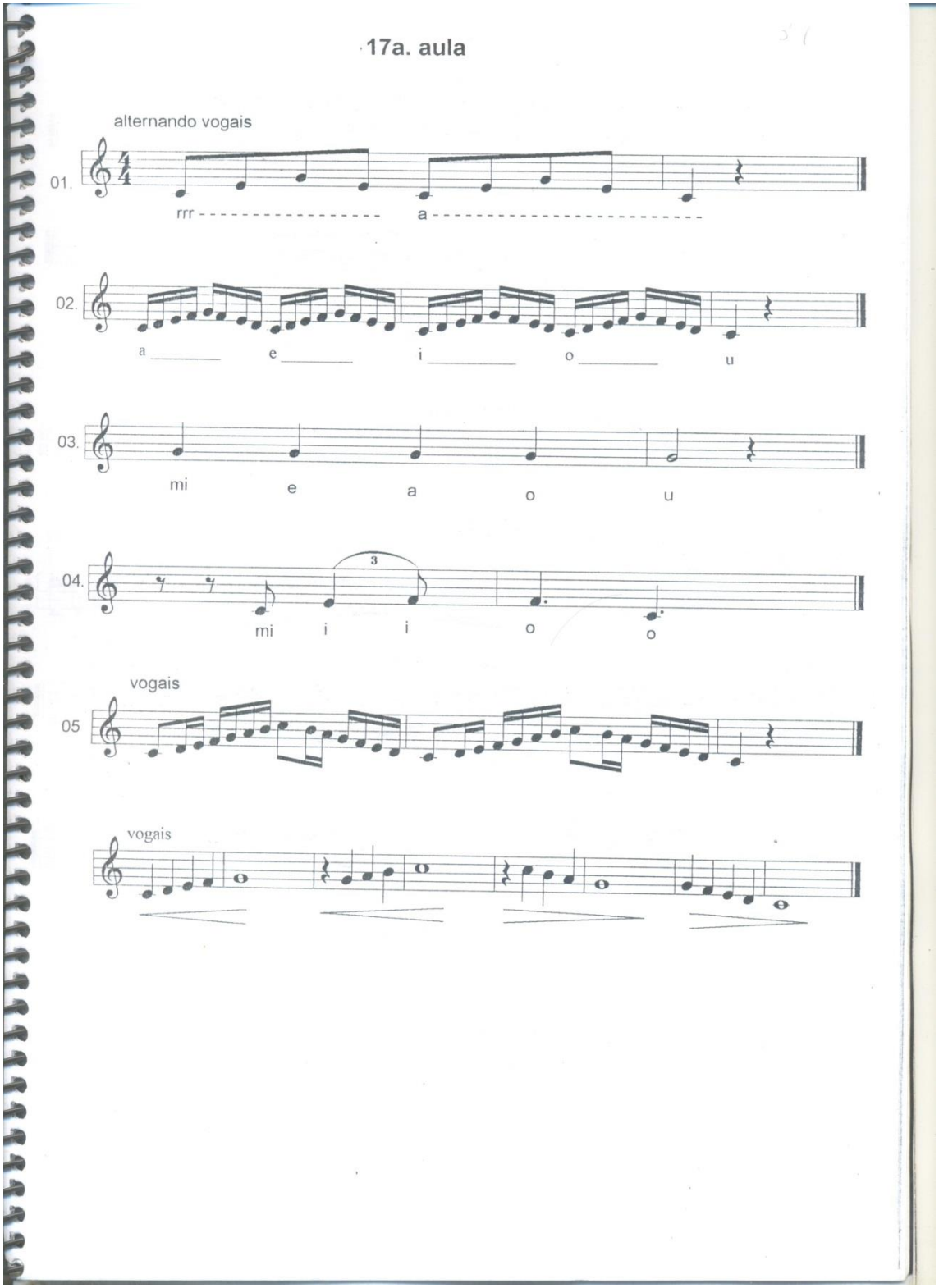


Figura 29 – Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

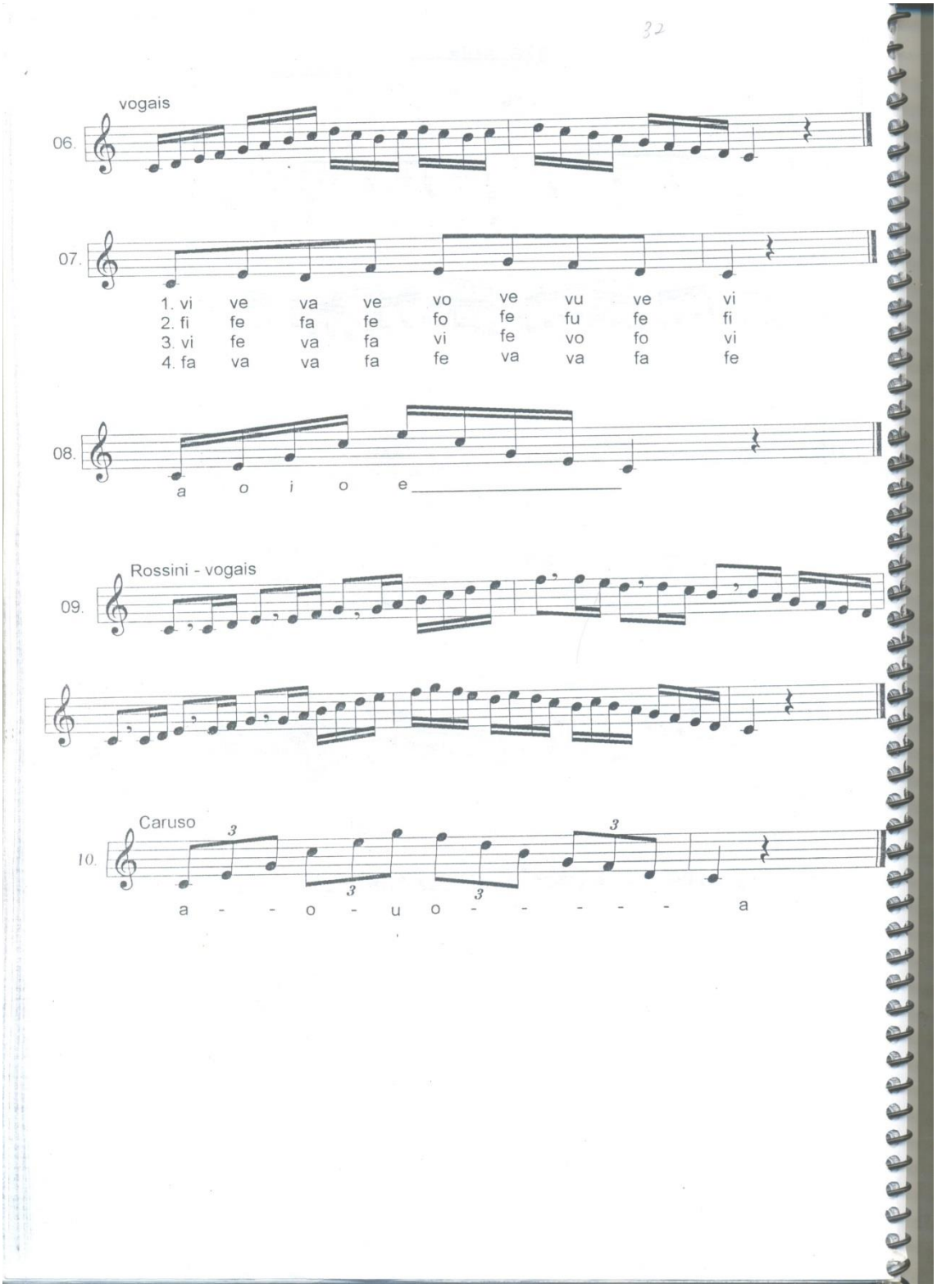


Figura 30 – Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

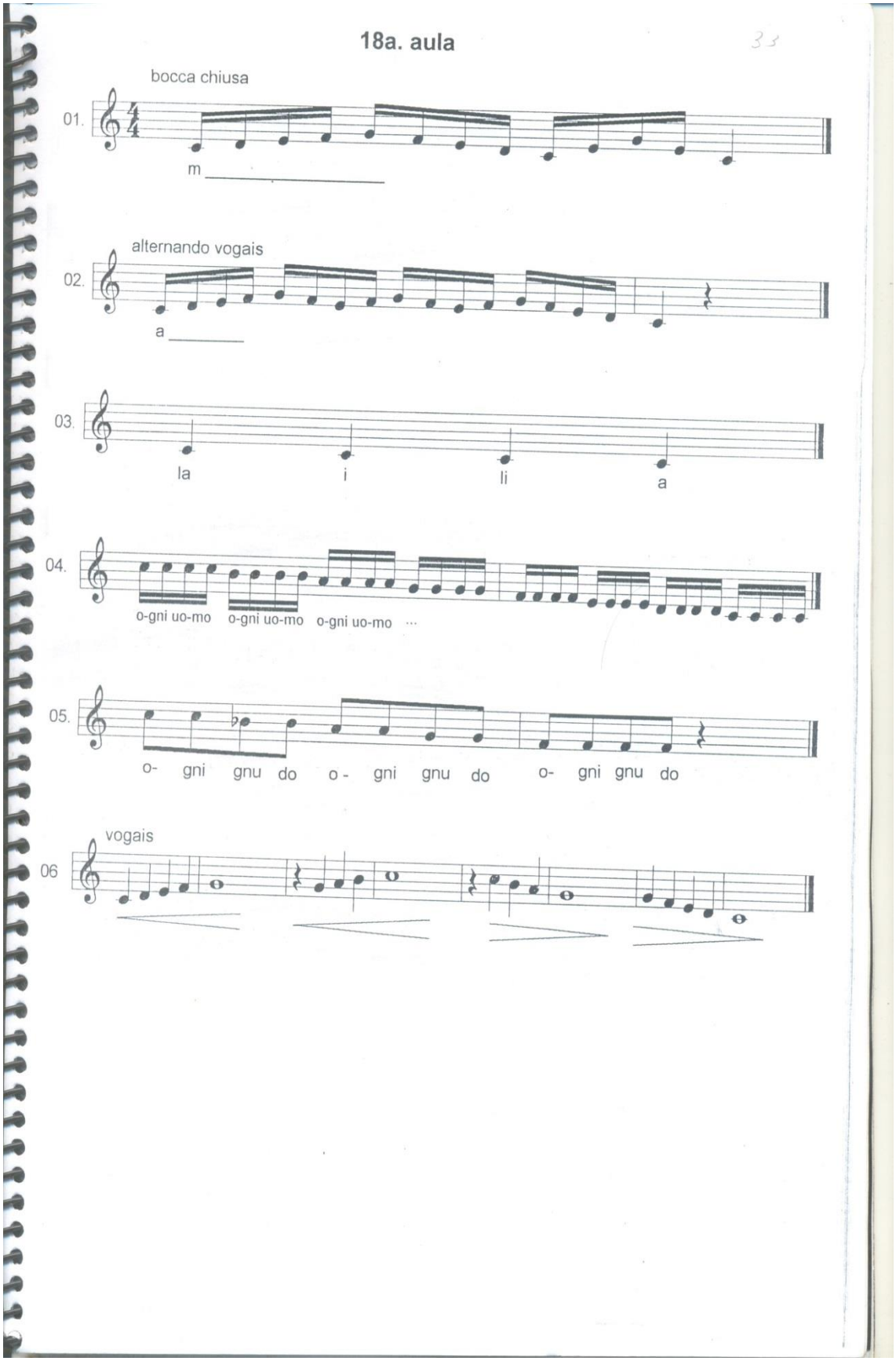


Figura 31 – Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

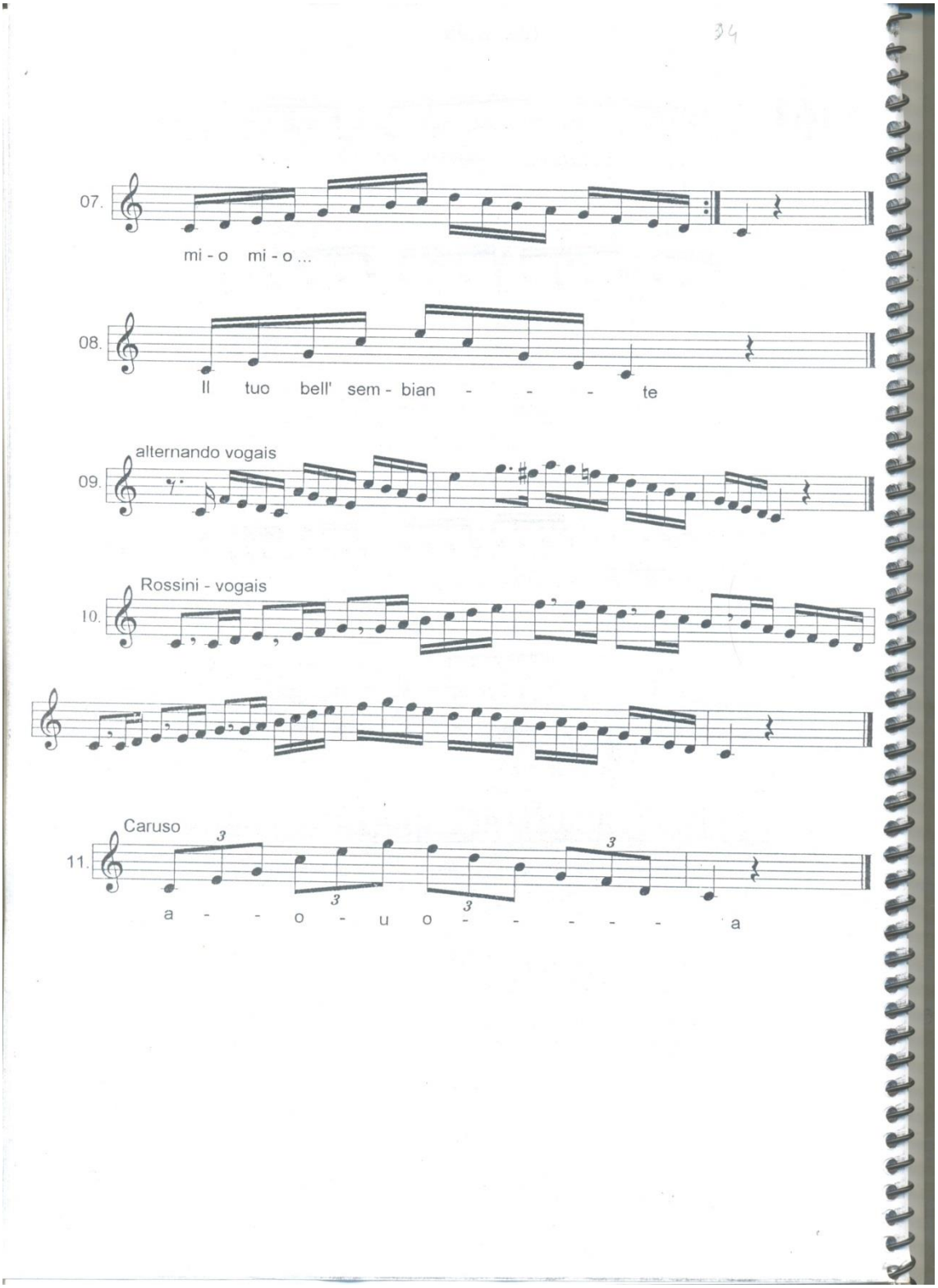


Figura 32 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

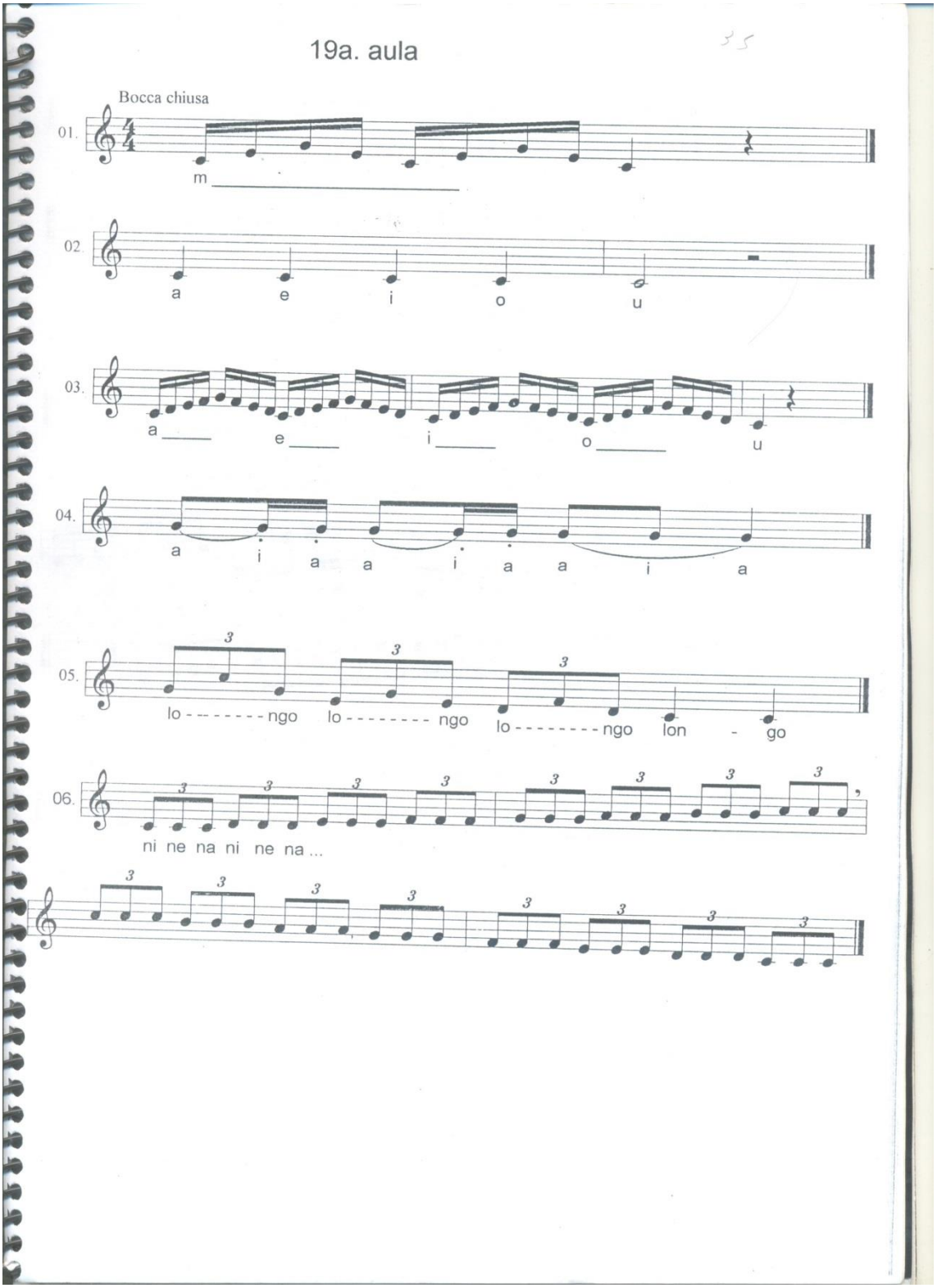


Figura 33 – Aula presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

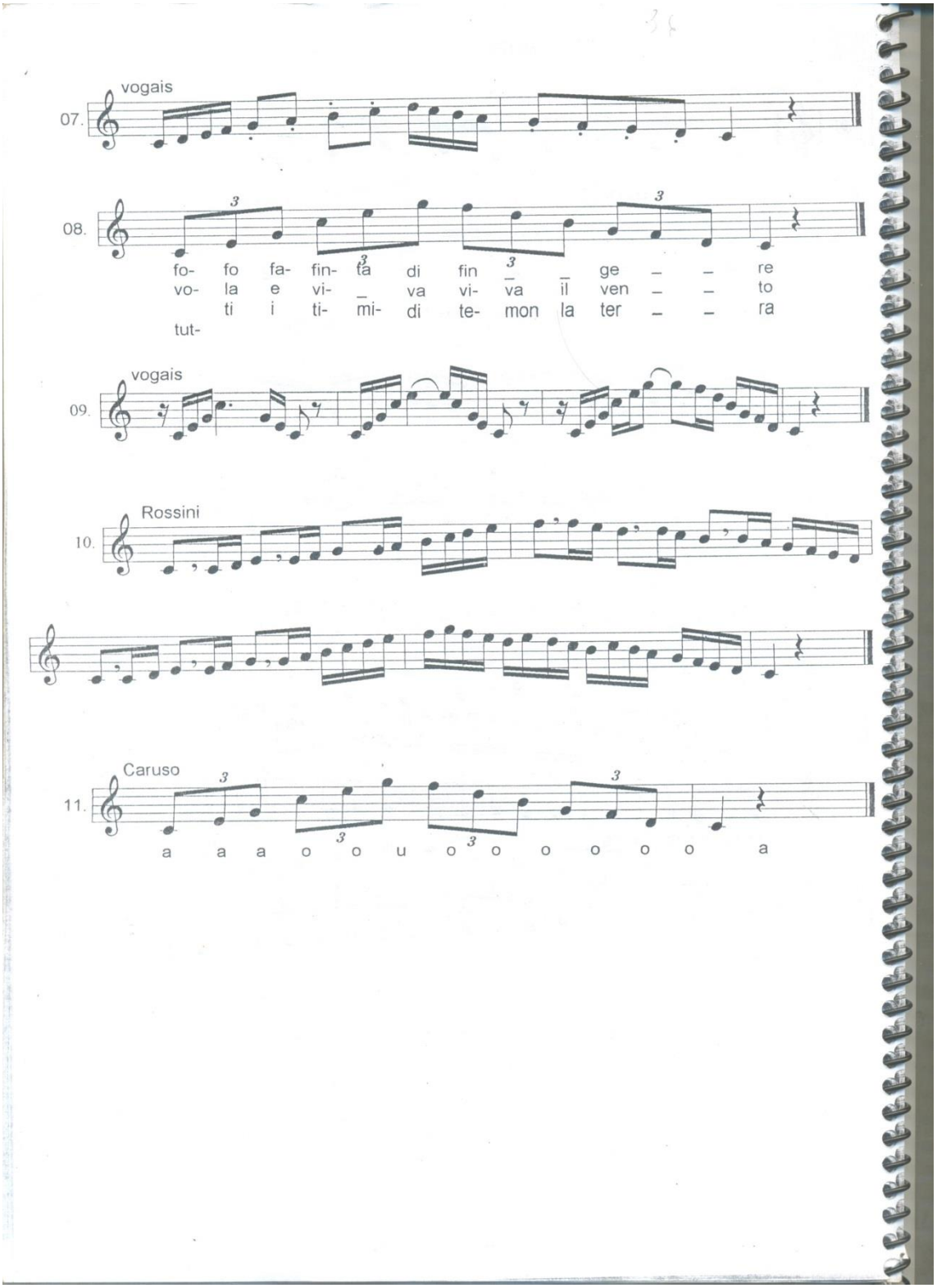


Figura34 - Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

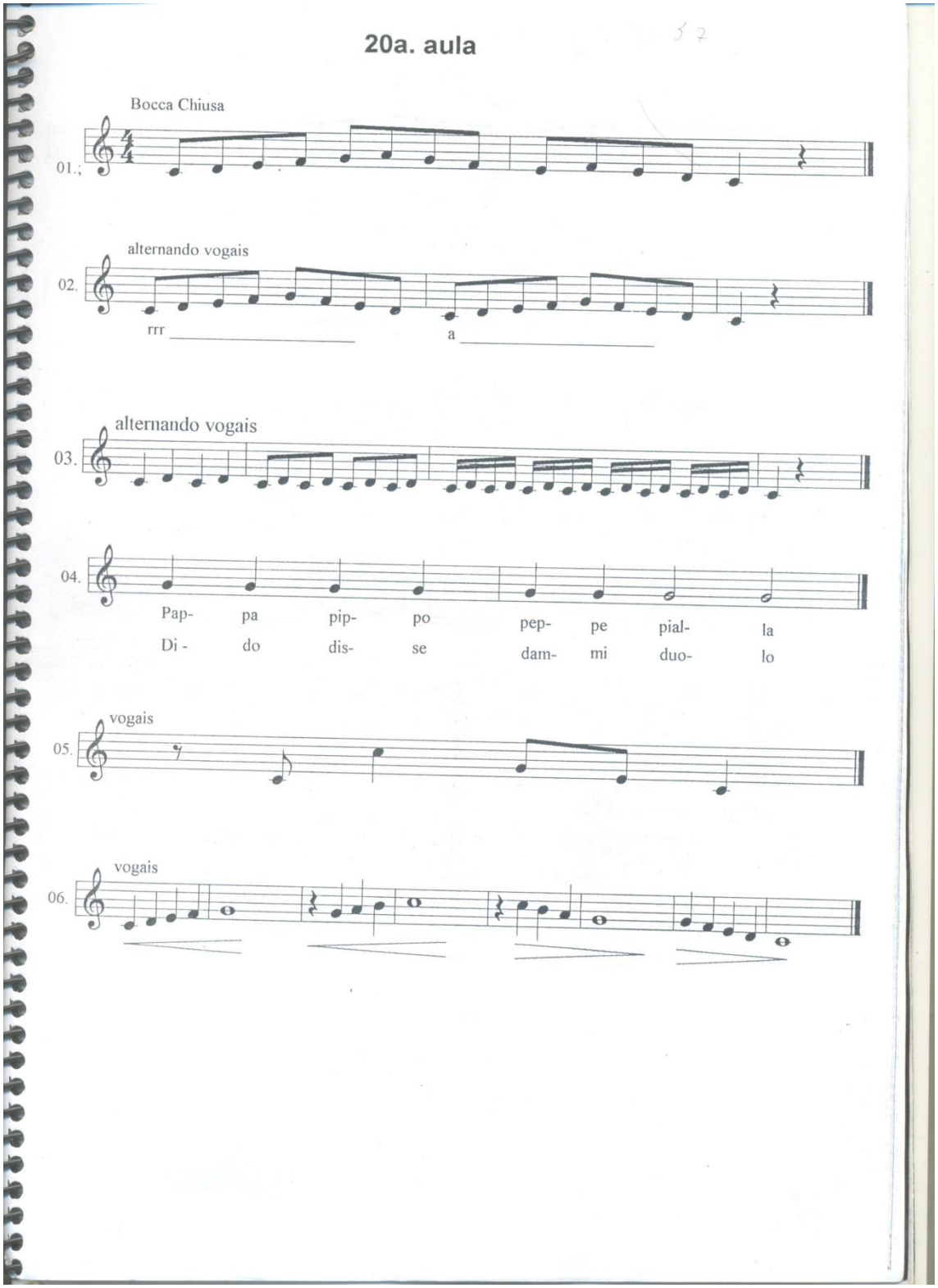


Figura 35 - Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).

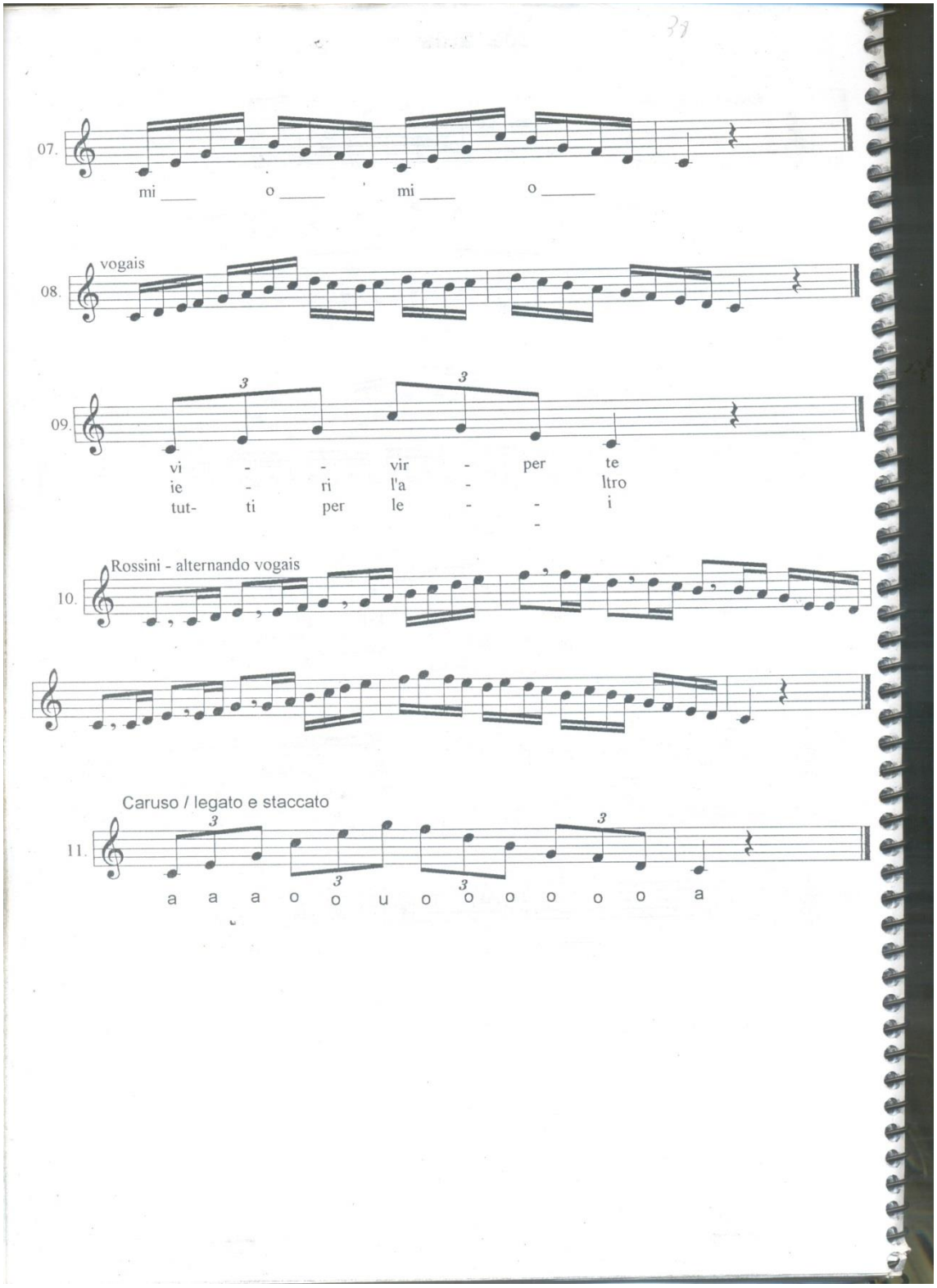


Figura 36 – Aula, presente dentro do caderno de exercícios utilizado por Benito Maresca para lecionar a seus alunos. Fonte: (MARESCA; KLASS, 19-).