

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

WILSON PONTES JÚNIOR

**Transmissão oral e arte lírica paulistana: narrativas sobre os modelos de ensino-
aprendizagem de Leila Farah, Hermínia Russo e Isabel Maresca**

São Paulo
2020

WILSON PONTES JÚNIOR

Transmissão oral e arte lírica paulistana: narrativas sobre os modelos de ensino-aprendizagem de Leila Farah, Hermínia Russo e Isabel Maresca

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música junto ao Programa de Pós-Graduação em Música.

Versão Corrigida (versão original disponível na biblioteca da ECA/USP).

Área de concentração: Musicologia

Orientadora: Profa. Dra. Susana Cecília Almeida Igayara-Souza

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pontes Júnior, Wilson

Transmissão oral e arte lírica paulistana:: narrativas sobre os modelos de ensino-aprendizagem de Leila Farah, Hermínia Russo e Isabel Maresca / Wilson Pontes Júnior ; orientadora, Susana Cecília Igayara-Souza. -- São Paulo, 2020.

221 p.: il. + DVD Vídeos .

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Arte lírica 2. Ensino de canto 3. Isabel Maresca 4. Leila Farah 5. Hermínia Russo I. Igayara-Souza, Susana Cecília II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: PONTES JÚNIOR, Wilson

Título: Transmissão oral e arte lírica paulistana: narrativas sobre os modelos de ensino-aprendizagem de Leila Farah, Hermínia Russo e Isabel Maresca

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música junto ao Programa de Pós-Graduação em Música.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Susana Cecília Almeida Igayara de Souza (Presidente)

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballestero

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Jane Borges de Oliveira Santos

Instituição: Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Genaro Alvarenga Fonseca

Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Franca

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Carlos Eduardo da Silva Vieira

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Dedico este trabalho a todos aqueles que insistem em sonhar, em não desistir. Todos os que lutam para que a música, a pesquisa e a arte lírica sejam uma realidade de transformação sociocultural, política e humana contra a barbárie. Dedico também aos meus pais e antepassados, especialmente aos negros e indígenas.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos a seguir são uma extensão de meu trabalho de mestrado, bem como de minha trajetória em São Paulo e na Universidade de São Paulo. Poderia citar cada um que citei naquela ocasião, e outras pessoas incríveis que de lá para cá surgiram, entretanto, creio serem muitas. Falarei de um modo geral, então.

Em primeiro lugar, agradeço à vida, com todo o peso simbólico e espiritual que compõe meu sistema de crenças e fé.

Agradeço a meus pais. Sonharam em ver seus três filhos estudarem para terem uma vida menos difícil e aqui vos agradece o terceiro doutorado por uma universidade pública. Parabéns a vocês. Obrigado ao Ensino Público.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Muito obrigado.

Agradeço às minhas Irmãs Sabrina e Ângela, por sempre terem me ajudado tanto na infância quanto na composição do adulto em que me tornei. Agradeço pelos sobrinhos que me deram: Sophia, Lorenza e Heitor e Sophia, sinônimo do amor mais puro. Também agradeço por terem aumentado a família com meus cunhados Alexandre e Maicow.

Agradeço ao núcleo maior de minha família, especialmente aos meus avós. Reproduzo abaixo o mesmo texto que escrevi em minha dissertação:

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

Agradeço à família Pontes e Teixeira.

Agradeço à Sônia Benedini, primeira mãe musical a acreditar em meu canto. À tia Sueli, por deixar ouvir o rádio com toca-discos de sua casa, onde podia ouvir canções napolitanas e árias de ópera, ainda criança. Obrigado a você, ao tio Fabrício e à eterna Cacá.

Agradeço à minha tia Maria, “extensão de minha avó Cláudia em seus cuidados e afeto”.

Agradeço à Lurdes Estrelas e Dona Pedrina, vizinhas queridas.

Agradeço à Tia Carla que foi a grande encorajadora e incentivadora de meu mestrado. Doutoramos.

Agradeço ao tenor Benito Maresca, homem e artista que motivou o tema de minha dissertação e aquele que me resgatou para a música. Benito, você é eterno em meu coração.

Agradeço à minha orientadora Susana Igayara pela seriedade, competência, sinceridade e prontidão. Em pouco tempo de contato com você, meu trabalho tomou outro vulto. Você não apenas faz justiça ao trabalho de uma grande orientadora como também oferece suporte emocional e intelectual em suas intervenções; muito obrigado.

Agradeço às professoras Hermínia Russo e Leila Farah. Mesmo sem conhecê-las agradeço o legado artístico e humano que deixaram. Enorme respeito e admiração. Agradeço à professora Isabel Maresca, que tanto me mostrou, corrigiu e ensinou; sinto-me honrado pelas conversas e trocas.

Agradeço aos magníficos professores Marisa Ramires pela assertividade e talento, ao mago da voz Walter Chamun.

Agradeço aos professores e amigos Ricardo Ballesterro, pelas conversas, conselhos, acolhimento e aceite de fazer banca deste trabalho que viu nascer e Genaro, por dar continuidade na avaliação desta tese.

Agradeço ao amigo Dirceu Freire. Parceiro de óperas, gastronomia, pesquisas, conversas e apoiador incansável para que minha pesquisa, estudos e bem-estar não cessassem.

"O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem". (*Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa).

IN MEMORIAM

Foto de Hermínia Russo (1903-2002)



Fonte: adaptado de arquivo pessoal de Eduardo Abumrad (2018d).

Foto de Leila Farah (1923-2004)



Fonte: arquivo pessoal de Márcio Gomes (2020).

Foto de Isabel Maresca (1941-2019)



Fonte: Redação (2019). Fotografia de Ju Vasconcelos.

RESUMO

PONTES JÚNIOR, Wilson. **Transmissão oral e arte lírica paulistana: narrativas sobre os modelos de ensino-aprendizagem de Leila Farah, Hermínia Russo e Isabel Maresca.** 2020. 218 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A presente tese de doutorado propõe investigar os modelos de ensino-aprendizagem não formais apresentados pelas professoras Leila Farah (1923-2004), Hermínia Russo (1903-2002) e Isabel Maresca (1941-2019) a partir dos relatos de seus respectivos alunos aqui selecionados. A relevância do tema justifica-se pelos seguintes motivos: (a) a germinal institucionalização do ensino do canto no Brasil (FÉLIX, 1997); (b) as leituras conflitantes sobre as várias escolas estéticas também relacionadas ao ensino do canto lírico (MILLER, 1997); (c) a força da tradição e a oralidade no ensino do canto lírico desacompanhadas de uma produção literária sobre o tema (PONTES JÚNIOR, 2015); (d) a falta de documentação a respeito desses modelos de ensino-aprendizagem desenvolvidos no País (PESSOTTI, 2007; SANTOS, 2011); (e) o resgate da memória e da metodologia de ensino de importantes personalidades do meio musical de São Paulo-SP (BINDER; CASTAGNA, 1998). Objetiva-se, assim, analisar narrativas sobre as mencionadas escolas, bem como levantar novas fontes documentais sobre o tema. Também busca-se avançar na literatura sobre o canto lírico no estado de São Paulo. Resgatam-se, como base teórica, ferramentas metodológicas da história oral do tipo temática, conforme os estudos de Meihy (2005). A tese ainda se vale da proposta da musicologia crítica para entender a interligação dos fenômenos musicais com aspectos sociais do momento estudado, conforme propõem Beard e Gloag (2005), Abbate (1993) e Kerman (1985). O *corpus* é composto por entrevistas feitas com seis alunos cantores, além de documentos como fotos, anotações e gravações. Por conseguinte, esta pesquisa retoma um material ainda não inscrito na história do canto no Brasil e em sua respectiva literatura, visto que o ensino musical do canto lírico no Brasil, do ponto de vista formal, é recente, de acordo com os levantamentos de Félix (1997), Leeuwen (2009) e Mariz (2013). Da presente pesquisa, conclui-se que ainda que há um campo de ensino-aprendizagem não formal do canto lírico, na cidade de São Paulo. Tal campo é caracterizado pela transmissão oral e por seus/suas professores/as responsáveis.

Palavras-chave: Arte Lírica. Ensino de canto. Isabel Maresca. Leila Farah. Hermínia Russo.

ABSTRACT

PONTES JÚNIOR, Wilson. **Oral transmission and lyrical art from São Paulo: narratives about the teaching-learning models of Leila Farah, Hermínia Russo and Isabel Maresca.** 2020. 218 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

The present doctoral thesis proposes the investigation of the non-formal teaching-learning processes presented by Leila Farah (1923-2004), Hermínia Russo (1903-2002) and Isabel Maresca (1941-2019), by the descriptions given by their students. The relevance of the subject lies on the following purposes: (a) the germinal institutionalization of the teaching of singing in Brazil (FÉLIX, 1997); (b) the conflicting essays about the various aesthetical schools also related to the teaching of lyrical singing (MILLER, 1997); (c) the strength of tradition and orality on the teaching of lyrical singing detached from literature production about the topic (PONTES JÚNIOR, 2015); (d) the lack of documentation regarding these teaching-learning processes developed in Brazil (PESSOTTI, 2017; SANTOS, 2011); (e) the retrieval of the memory and methodology of remarkable personas of the musical field in São Paulo-SP (BINDER; CASTAGNA, 1998). Therefore, this work intends to analyze narratives about the aforesaid schools, as well survey new documental resources about the topic. It also intends to progress in the literature regarding lyrical singing in São Paulo. As theory basis, methodological tools of the oral history about this theme is retrieved, in accordance with Meihy studies (2005). Furthermore the current study relies on the proposals of critical musicology to understand the relation of the musical phenomena with social aspects of the historical moment studied, as proposed by Beard and Gloag (2005), Abbate (1993) and Kerman (1985). The *corpus* of this work is composed by interviews with six singing students, as well as documents, as pictures, notes, recordings etc. Therefore, this research retrieves material yet not registered in the history of singing in Brazil and its respective literature, once the singing teaching in the country, by the formal perspective, is recent, according to the work of Félix (1997), Leeuwen (2009) and Mariz (2013). Under the conditions of this research, one can conclude that there is a non-formal teaching-learning field of lyrical singing in the city of São Paulo. This field is characterised by oral transmission and by its female or male responsible teachers.

Keywords: Lyrical art. Singing teaching. Isabel Maresca. Leila Farah. Hermínia Russo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Desenho realizado por Leila Farah	151
Figura 2 – Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil	161
Figura 3 – Parte interna da Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil	161
Figura 4 – Parte de identificação da Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil	162
Figura 5 – Foto de Hermínia Russo em sua casa.....	173
Figura 6 – Tabela silábica utilizada em aula por Isabel Maresca	180
Figura 7 – Entrada do estúdio de Benito Maresca no térreo e de Isabel Maresca no pavimento superior, ao fundo da casa onde moravam	183
Figura 8 – Estúdio de Isabel Maresca visto pelos fundos	184
Figura 9 – Lateral esquerda do estúdio de Isabel Maresca, vista pela entrada.....	184
Figura 10 – Lateral direita do estúdio de Isabel Maresca, vista pela entrada.....	185

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Esquema da técnica vocal de Benito Maresca.....	29
Quadro 2 – Esquema da técnica vocal de Leila Farah.....	151
Quadro 3 – Esquema da técnica vocal de Hermínia Russo	166
Quadro 4 – Esquema da técnica vocal de Isabel Maresca.....	177

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 PECULIARIDADES DO ENSINO DO CANTO LÍRICO NO BRASIL.....	24
2.1 TRANSMISSÃO ORAL NO ENSINO DO CANTO LÍRICO: O CASO PAULISTANO ..	27
2.2 NARRATIVAS, ENSINO NÃO FORMAL, MÚSICA E HISTÓRIA: QUESTÕES DE MÉTODO	29
2.3 MUSICOLOGIA E RELAÇÕES DE GÊNERO: UMA BREVE REFLEXÃO	32
3 ENTREVISTAS.....	37
3.1 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM LUCIANA BUENO.....	38
3.2 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM GABRIELLA PACE	66
3.3 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM EDUARDO ABUMRAD	79
3.4 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM ADÉLIA ISSA.....	95
3.5 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM ANA LÚCIA BENEDETTI	109
3.6 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM SÁVIO SPERANDIO.....	121
4 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	138
4.1 ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE LUCIANA BUENO E GABRIELA PACE SOBRE O MÉTODO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DA PROFESSORA LEILA FARAH.....	141
4.1.1 Filiação.....	141
4.1.2 Estrutura da aula.....	144
4.2 ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE EDUARDO ABUMRAD E ADÉLIA ISSA SOBRE O MÉTODO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DA PROFESSORA HERMÍNIA RUSSO ...	160
4.2.1 Técnica vocal.....	162
4.2.2 Estrutura de aula.....	166
4.2.3 Caracteres subjetivos	167
4.2.4 Termo central.....	171
4.3 ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE SÁVIO SPERANDIO E ANA LÚCIA BENEDETTI SOBRE O MÉTODO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DA PROFESSORA ISABEL MARESCA.....	173
4.3.1 Estrutura da aula.....	177
4.4 PONTOS COMUNS: UM OLHAR GERAL SOBRE AS TRÊS ENTREVISTAS ANALISADAS.....	186
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TRANSMISSÃO ORAL E ARTE LÍRICA	193
REFERÊNCIAS	197

APÊNDICE - NARRATIVAS SOBRE AS ESCOLAS DE CANTO DE LEILA FARAH, HERMÍNIA RUSSO E ISABEL MARESCA	204
ANEXO A - TEXTO SOBRE LUCIANA BUENO	207
ANEXO B - FOTOGRAFIA DE LUCIANA BUENO	209
ANEXO C - TEXTO SOBRE GABRIELLA PACE	210
ANEXO D - FOTOGRAFIA DE GABRIELLA PACE	211
ANEXO E - TEXTO SOBRE ADÉLIA ISSA.....	212
ANEXO F - FOTOGRAFIA DE ADÉLIA ISSA.....	214
ANEXO G - TEXTO SOBRE EDUARDO ABUMRAD.....	215
ANEXO H - FOTOGRAFIA DE EDUARDO ABUMRAD	216
ANEXO I - TEXTO SOBRE ANA LÚCIA BENEDETTI	217
ANEXO J - FOTOGRAFIA DE ANA LÚCIA BENEDETTI.....	219
ANEXO K - TEXTO SOBRE SÁVIO SPERANDIO	220
ANEXO L - FOTOGRAFIA DE SÁVIO SPERANDIO.....	221

1 INTRODUÇÃO

No contexto brasileiro, embora o ensino do canto lírico esteja em franco aprimoramento, há pouca literatura sobre o tema. Assim, muito do que foi produzido em termos de conhecimento a respeito do ensino do canto lírico perdeu-se ou ainda precisa ser investigado, mais profundamente, pelos estudos musicológicos e pedagógicos. Diante desse panorama, este trabalho propõe a investigação de três modelos de ensino-aprendizagem não formais do canto lírico, utilizando as ideias das professoras Leila Farah (1923-2004), Hermínia Russo (1903-2002) e Isabel Maresca (1941-2019). As três musicistas constituem importantes figuras da cena lírica paulistana do século XX.

Com o intuito de avançar sobre esse hiato documental, esta pesquisa debruça-se sobre os três modelos não formais de ensino do canto lírico supracitados, com base nos relatos de seus respectivos alunos. A terminologia não formal é entendida nesta pesquisa como círculos paralelos às estruturas de ensino e de produção do conhecimento ditas formais, como currículos, provas, reconhecimento perante o Ministério da Educação, produção textual, dentre outros aspectos, como se verá adiante. Observando esse panorama, torna-se necessário e pertinente estudar esses processos não formais, posto que são fonte de conhecimento, bem como por existir pouca documentação acerca do tema.

Retomando alguns aportes históricos, ressalta-se que o ensino de canto, anteriormente à Modernidade¹, estava indelevelmente associado à tradição oral. A concepção de estruturar as formas técnicas, em específico, e disponibilizá-las na forma escrita, iniciou-se somente no século XVII, como descrito por Maragliano (1970). Na virada do século XVIII para o XIX, esse procedimento ganha mais força e adesão (REVERTER, 2008).

A partir dessas iniciativas, os conhecimentos sobre o canto sistematizaram-se com maior acuidade. Eles também puderam se deslocar para vários lugares do mundo, sofrendo, em cada país, arranjos fonéticos específicos de suas regiões. Esse movimento deu origem às chamadas escolas nacionais de canto (JUVARRA, 2006; MILLER, 1997; MARAGLIANO, 1970).

Embora as particularidades internas à relação entre professor e aluno dentro do ensino de canto sejam bastante subjetivas, alguns países, como Alemanha, França, Itália, Rússia e Inglaterra, desenvolveram um tipo nacional de ensino, isto é, uma estética geral de escola de

¹ Modernidade é estabelecida aqui como “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, conforme explica Habermas (1990, p. 110).

canto (MILLER, 1997). Como explica Miller (1997), tais modelos nortearam muitos estudos e se difundiram por muito tempo.

O campo de discussão onde se insere a presente pesquisa vem se expandindo. Como apontado nos trabalhos de Pessotti (2007) e de Santos (2011), no Brasil, ao contrário de alguns países europeus, uma escola de canto mais ou menos geral não se desenvolveu. Ao contrário, absorveram-se diferentes leituras nacionais, sobretudo a italiana, uma vez que o Brasil recebeu companhias de ópera europeias e também um intenso movimento migratório, conforme destacam os estudos de Leeuween (2009).

As diversas interpretações sobre escolas de canto que permearam o território nacional não foram acompanhadas na mesma medida por uma formalização de seu ensino. Uma parcela da produção escrita referente à arte do canto, em solo brasileiro, iniciou-se no século XIX, posteriormente à criação do conservatório imperial na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1841. Assim, a institucionalização musical brasileira, bem como sua literatura sobre o canto lírico, é de modo geral muito recente, conforme enfatiza Félix (1997).

Em contrapartida, desenvolveu-se no País um sistema de ensino não formal, no qual existiam formas distintas de teorização musical, ensino e aprendizagem do canto, aplicadas em variados graus. Dada essa diversidade e distintas maneiras de aplicação e de atuação, elas não foram majoritariamente documentadas, nem detidamente estudadas *a posteriori* nos centros universitários.

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. Entende-se, então, que parte significativa da produção do conhecimento e do entendimento sobre técnicas vocais adotadas e exercidas no País calçou-se na tradição oral. Por isso, atualmente, essa parcela encontra-se, ainda, sem estudos ou mapeamentos profundos. Esse é um dos fatores socioculturais que justificam a pertinência deste estudo.

Esta pesquisa tem um quadro teórico sustentado por uma perspectiva interdisciplinar que respeita as diferentes epistemologias que congrega. O embasamento teórico sobre o tipo de recepção e de interpretação das mencionadas escolas de canto no Brasil e a constatação de que não desenvolvemos uma escola nacional de canto se apoiou em trabalhos como o de Pessotti (2007). Nesse, o autor demonstra como o ensino de canto brasileiro possui influência da escola italiana.

Santos (2011) também é utilizado nesta investigação. Em sua tese, o autor defende a importância da música brasileira no ensino do canto. Sua pesquisa parte da afirmação de Mário

de Andrade (1893-1945) de que não desenvolvemos uma escola nacional, e de que existe a necessidade de se criar um modo próprio de execução do canto.

Utilizou-se, ainda, o estudo de Leeuwen (2009), que, em sua dissertação sobre a cantora Joaquina Lapinha, também reforçou a influência da escola italiana no ensino de canto, especificamente na cidade do Rio de Janeiro. Quanto à afirmação de que o ensino formal do canto lírico no Brasil é recente, este trabalho se apoiou no estudo de Félix (2007). A autora expôs que essa estruturação em maior escala ocorreu a partir do século XIX.

Vale lembrar, conforme explicam Nattiez (2005) e Castagna (2008), que, desde o estabelecimento da musicologia sistemática e histórica, proposta por Guido Adler, passando pela subdivisão ainda maior indicada por Duckles, na década de 1980, os estudos musicológicos têm se ampliado. Inclui-se aqui o trabalho com oralidades. Compreendendo a importância da transmissão oral na formação de cantores brasileiros, esta pesquisa retoma as concepções sobre história oral inscritas nos trabalhos de Meihy (2005), Alberti (2005) e Thompson (1992) sobre a importância das entrevistas e consequentemente das narrativas dos entrevistados, para se investigar os três casos paulistanos que compõem esta pesquisa. A forma de análise das terminologias utilizadas nas escolas de canto selecionadas se apoia nas reflexões de Mariz (2013), que redigiu uma tese descrevendo a importância dos termos pessoais de cada professora na relação de ensino do canto.

As narrativas sobre os modos de ensino-aprendizagem envolvendo as professoras Leila Farah, Isabel Maresca e Hermínia Russo constituem, como já se salientou, o objeto de estudo desta pesquisa. Dentro desse objeto, foram selecionados alguns relatos dos alunos dessas mentoras. Pretende-se com isso confrontar essas informações com outros documentos também relacionados às escolas de canto dessas musicistas, tais como fotos, gravações, pareceres sobre técnica vocal, dentre outros. A partir desses documentos, podemos oferecer uma perspectiva desses modelos de ensino-aprendizagem não formais.

A eleição dos três modelos de ensino-aprendizagem deu-se pela importância artística de suas idealizadoras, enquanto musicistas, bem como por seu caráter pedagógico, responsável pela formação de cantores atuantes no cenário nacional e internacional, tais como Gabriela Pace, Luciana Bueno, Adélia Issa, Eduardo Abumrad, Ana Lúcia Benedetti e o baixo Sávio Sperandio, por exemplo. Destaca-se ainda a relevância dos respectivos modelos como plataformas ou matrizes técnicas. Assim, muitos dos alunos dessas professoras puderam repassar esses conhecimentos, perpetuando tais saberes.

Como se pode acompanhar, há um objeto de pesquisa delineado, bem como uma perspectiva interdisciplinar de investigação para tratá-lo. Os rumos desta pesquisa se servem da

ideia de que há um profícuo campo de instrução do canto lírico na cidade de São Paulo a partir de modelos de ensino-aprendizagem não formais. Tem-se, assim, um objeto complexo no cenário universitário e uma linha de pesquisa bastante peculiar para deslindar esse objeto.

O objetivo geral, portanto, é a ampliação do horizonte documental, bem como o avanço na literatura sobre o desenvolvimento do canto lírico na cidade de São Paulo e no Brasil. Para tanto, o presente estudo parte da hipótese de que um importante ambiente de formação do canto lírico deu-se na cidade de São Paulo-SP de modo não formal, e, para constatar isso, investigou-se três modelos de ensino-aprendizagem de três musicistas. Assim, a partir do escopo temático do objetivo geral, pretende-se cumprir os seguintes objetivos específicos: a) Investigar os modelos de ensino-aprendizagem das professoras Leila Farah (1923-2004), Hermínia Russo (1903-2002) e Isabel Maresca (1941-2019); b) Entrevistar dois *performers*² por escola, confrontando as suas narrativas com documentos diversos para, então, traçar um perfil das três referidas escolas; c) fazer uma análise a partir dessas entrevistas; d) Divulgar o trabalho e a memória das referidas professoras de canto por meio de uma amostra audiovisual, em formato midiático³; e) Problematizar a hipótese de que há um profícuo campo de ensino do canto lírico não formal.

As justificativas que subjazem esse fazer científico se sustentam na necessidade de ampliação documental sobre o tema e na investigação científica sobre a relação entre transmissão oral e arte, modelos de ensino não formais e arte lírica paulistana. Ressalta-se, com isso, uma pesquisa relevante para o desdobramento da área da Musicologia, Memória História.

Como metodologia, propõe-se uma revisão bibliográfica sobre as diversas leituras e a recepção das escolas nacionais de canto lírico, no Brasil, partindo dos estudos de Félix (1997), Miller (1997), Pessotti (2007) e Santos (2011). Compreendendo que as três escolas de canto inquiridas por esse trabalho estão sob a orientação de três mulheres, faz-se necessária uma breve discussão sobre musicologia e gênero, resgatando, para tanto, os estudos de Mello (2007), Kerman (1985) e McClary (1994), dentre outras referências teóricas. Ao trazer à luz esses estudos, a iniciativa é contribuir para que esse campo da produção musicológica se desenvolva

² Vale ressaltar que o termo *performer*, apesar de ter sido adotado nesta pesquisa, não era o termo escolhido pelas professoras. Essa expressão, para além do termo *cantor lírico*, foi aqui escolhida por destacar a arte de representar, cantar, mas também de *performar*, ou seja, a capacidade de realizar diversas atividades em diferentes meios e canais midiáticos de apresentação.

³ Esse conteúdo é acessado pelo *link*, apresentado no apêndice desta tese. No apêndice, há alguns frames que divulgam esse produto audiovisual, no qual quatro *performers* explicam, de modo didático-musical, os modelos de ensino-aprendizagem de suas respectivas professoras. Este documento conta, ainda, com a exposição do primeiro aluno e assistente de Isabel Maresca, o colaborador Dirceu Freire. É um material de acesso público, vinculado à tese e com referida menção à agência fomentadora, como material de preservação da memória dessas três escolas e seus referidos artistas.

no cenário universitário brasileiro.

A realização das entrevistas e suas transcrições compõem a segunda parte da metodologia deste estudo. Como os modelos de ensino-aprendizagem de canto aqui estudados não possuem uma documentação sobre como eram pensados, foi escolhida a história oral como recurso teórico e metodológico para fundamentar nossa investigação sobre esse material coletado e transcrito. Portanto, sustentamos nossas análises dos modelos de ensino-aprendizagem a partir de narrativas sobre as mesmas, conforme as orientações teórico-metodológicas das contribuições de Meihy (2005), Alberti (2005) e Thompson (1992).

Outro instrumento metodológico utilizado será o contraste. Por mais amplitude que possa se dar aos depoentes – no caso, aos entrevistados desta pesquisa –, é importante defrontá-los especificamente com o método de técnica vocal utilizado pelas professoras citadas. Por isso, cotejamos as características singulares que supostamente nortearam as metodologias para o ensino do canto das professoras selecionadas neste trabalho com as narrativas apresentadas nas entrevistas.

Para se realizar isso de maneira interna dentro das entrevistas, nomeamos uma questão específica a ser proposta em todas elas. Essa questão específica chamamos de *pergunta de corte*, seguindo a proposta de Meihy (2005). Uma pergunta de corte, então, refere-se à indagação comum que perpassa todas as entrevistas em diferentes momentos, a fim de colher um possível elemento partilhado entre elas. Essa proposta de encontrar um termo central e recorrente nas entrevistas também se baseia na metodologia de Mariz (2013).

No caso dessa investigação, a pergunta de corte pauta-se em investigar se há um termo fundamental presente nos modelos de ensino de canto perquiridos por esta pesquisa, conforme a metodologia de Mariz (2013). Vale lembrar que cada modelo de ensino-aprendizagem de canto observado é tratado a partir de um corpo próprio de entrevistados, visando, desse modo, à investigação em separado de cada um. Isso possibilita, conseqüentemente, o cotejo e a distinção entre os mesmos.

Para selecionar os entrevistados, um dos critérios adotados foi o de que o colaborador tivesse sido aluno formado por uma das professoras aqui estudadas. Esse contingente de pessoas é denominado metodologicamente de colônia, conforme a metodologia de Meihy (2005). Segundo esse estudioso, “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).

Posteriormente à eleição da colônia, estabelecemos uma seletividade ainda maior: pessoas que tiveram um contato mais próximo às mencionadas escolas de canto. Essa outra seletiva foi composta por pessoas que, além de alunos das professoras, construíram carreira

musical se apoiando nos fundamentos dessas docentes. Essa segunda seleção de colaboradores advindos da colônia deu origem à *rede*, conforme denomina Meihy (2005).

Como participantes da *rede* deste estudo, para representar a professora Leila Farah, foram selecionadas a soprano Gabriela Pace e a mezzosoprano Luciana Bueno. Referente à docente Hermínia Russo, foram escolhidos a soprano Adélia Issa e o baixo Eduardo Abumrad. Por fim, para relatar sobre a escola de Isabel Maresca, foram eleitos a mezzosoprano Ana Lúcia Benedetti e o baixo Sávio Sperandio.

Assim, a eleição desses artistas se deu pelos motivos: a expressividade artística, enquanto carreira musical, e, sobretudo, a forte influência, sobre suas carreiras, das escolas de canto da qual fazem – ou fizeram – parte. Confrontamos as narrativas colhidas desses cantores com outros documentos, estabelecendo uma leitura sobre como essas escolas de canto foram incorporadas pelos *performers* aqui focalizados.

Uma vez escolhida a abordagem de trabalho com a história oral, partiu-se para a terceira etapa, com a análise das entrevistas. Para tanto, foram utilizados, como forma de análise, os relatos em discussão paralela propostos por Meihy (2005). A intenção é estabelecer uma relação dialógica entre as concepções técnicas e formativas das escolas de canto aqui estudadas com os pareceres da pedagogia vocal, leituras sobre performance do canto e outras fontes, tais como anotações, fotos, gravações, dentre outras que se somem ao debate.

Com relação às entrevistas, elencamos quatro eixos temáticos para sua melhor estruturação, a saber: (a) filiação técnica; (b) estrutura de aula; (c) aspectos referentes à técnica vocal; (d) caracteres subjetivos presentes nas escolas observadas. No primeiro item, filiação, são investigados os paralelos, as variações e as supostas tipificações de filiação entre os métodos de canto inquiridas com as tradicionais escolas nacionais de canto. O segundo tópico, estrutura, tem por objetivo entender como as aulas eram organizadas.

No penúltimo tópico, são abordados os aspectos referentes à técnica vocal e ao estudo sobre elementos técnicos a respeito das escolas de canto observadas neste trabalho. Ainda nesse tópico, indagamos, por exemplo, o tipo de respiração, propriocepções inscritas no processo de aprendizagem, articulação e atividades relacionadas a técnicas do ensino do canto.

O quarto questionamento, sobre os caracteres subjetivos, debruça-se nos elementos que não se encontram dentro de concepções técnicas, ou seja, traços particulares sobre as escolas indagadas. Como, por exemplo, é investigada a experiência artística das professoras, bem como a personalidade, a eleição de repertório, as terminologias, enfim, pontos que o *performer* julgar importantes enquanto característica particular da escola de canto da qual faz parte.

O propósito do último item, ainda é o de apresentar as colocações subjetivas dos

colaboradores-entrevistados selecionados nesta pesquisa. São elementos que não costumam compor as tradicionais descrições a respeito das escolas de canto no Brasil. Por exemplo, podemos citar: as propriocepções, o vocabulário, a personalidade, dentre outros aspectos pouco abordados.

É importante salientar que esses quatro eixos temáticos não estão colocados de forma rígida, pois são propostos em momentos oportunos, uma vez que a entrevista tem por objetivo permitir que os colaboradores contem sobre suas percepções a respeito das escolas de canto. Estando esse primeiro modelo propositivo não fechado, ou seja, admitindo a possibilidade de se refazer na medida em que os encontros com os entrevistados forem ocorrendo, respeitamos os pressupostos da história oral de dar liberdade aos depoentes.

Outro horizonte teórico desta investigação é relacionar as narrativas e os documentos em debate com o ambiente musical dos *performers* entrevistados e o de suas respectivas professoras. Acolhemos, assim, como material de apoio: programas de concerto, críticas, notas sobre apresentações, enfim, fontes diversas que ampliem a discussão para além dos aspectos técnicos da cena lírica paulistana. Ressalta-se ainda a gravação do material audiovisual como apêndice (PONTES JÚNIOR, 2020), como já destacado.

Assim, é possível a obtenção textual dos respectivos modelos de ensino-aprendizagem de canto e suas idealizadoras, bem como de um documento audiovisual e também didático que reforce as informações escritas na tese. Isso nos permite, portanto, assegurar a memória dos alunos cantores envolvidos na investigação e, conseqüentemente, das idealizadoras das escolas aqui estudadas. Ao fim do trabalho, propõe-se que se entregue uma cópia do trabalho para cada entrevistado, avaliando que os saberes construídos na parceria pesquisador-colaborador sejam compartilhados para além da tradicional publicação prevista da tese.

Posto que o presente estudo propõe um diálogo entre áreas como Musicologia, História Oral e Pedagogia Vocal, parte-se de uma abordagem não positivista, compreendendo que os modelos de ensino-aprendizagem não formais de canto eleitos por esta pesquisa estão inseridos para além do fato em si. Desse modo, entende-se que os colaboradores estabelecem paralelos entre suas próprias narrativas e entre os documentos diversos que retratam suas experiências. Destaca-se também que, em sua maioria, tais padrões de ensino do canto se centraram na figura de suas idealizadoras, já falecidas.

Outrossim, aspectos presentes na tradição, memória e oralidade, por exemplo, para além do fato, podem ser problematizados como produtores de significados e confrontados com fontes documentais escritas e audiovisuais. Isso possibilita novas e mais sólidas abordagens sobre o assunto. Portanto, levando em conta as memórias presentes nas narrativas de nossos

colaboradores, elegeu-se primeiramente, como forma de apresentação dos resultados da análise, uma tabela organizativa que expusesse os resultados finais colhidos a partir de eixos temáticos propostos aos entrevistados. Os itens destacados nas tabelas foram: filiação (italiana); respiração; emissão; propriocepção; articulação e abertura de boca.

Como segunda forma de analisar os resultados obtidos, propõe-se eleger um elemento comum e de diferenciação entre os padrões de canto estudados. Esse cotejo se faz mediante os confrontos entre as narrativas extraídas das entrevistas e dos outros documentos que estão sendo coletados ao longo da pesquisa, como, por exemplo, fotos, gravações, pareceres sobre técnica vocal de outros métodos de ensino de canto lírico, entre outros.

O terceiro item de análise coloca em destaque os aspectos subjetivos que tornam os sistemas estudados singulares dentro do contexto do ensino não formal do canto lírico. Estruturas de desenvolvimento de artistas não vinculados a organizações formais, como se verá adiante. Isso fortalece a nossa hipótese de que há um legado paulistano de ensino não formal de canto lírico.

2 PECULIARIDADES DO ENSINO DO CANTO LÍRICO NO BRASIL

Como dito na introdução dessa pesquisa, a literatura sobre o ensino de canto no Brasil expande-se, contudo, ainda é embrionária se comparada com outras localidades mais estabelecidas nesse campo. Desse modo, muito do que é ensinado ainda está por ser apreendido pela pesquisa pedagógica e musicológica. O presente trabalho debruçou-se, portanto, sobre os modelos de ensino-aprendizagem não formais do canto lírico relacionados às professoras Leila Farah (1923-2004), Hermínia Russo (1903-2002) e Isabel Maresca (1941-2019).

Entende-se aqui que um importante campo de formação de cantores líricos, bem como de modos de ensino-aprendizagem não formais do canto lírico, formou-se no País no início do século XX (PONTES JÚNIOR, 2015). Atualmente, essa área ainda carece de estudos mais aprofundados, uma vez que ela se fundamenta fortemente na tradição oral. Em outras palavras, tem-se um modelo de ensino e aprendizagem majoritariamente pautado pela transmissão oral do legado de seus idealizadores e com rara presença de uma produção escrita de suas práticas e métodos.

No Brasil, importantes professores de canto lírico construíram seus nomes fora de um ambiente acadêmico. Alguns desses docentes estabeleceram modelos de ensino responsáveis pela formação de muitos artistas, como dito anteriormente. Desse modo, há um campo de formação ainda não detidamente compreendido, posto que não existe um mapeamento profundo desses métodos e lugares de criação musical (PONTES JÚNIOR, 2015).

Sobre esse hiato documental dá-se o interesse dessa pesquisa, tendo como referência três modelos de ensino-aprendizagem não formais do canto lírico. Sem uma documentação rígida sistemática sobre si, esses modelos foram investigados a partir das narrativas de alguns de seus respectivos *performers*. A terminologia modelos de ensino-aprendizagem não formais foi estabelecida como círculos paralelos às estruturas formais, ou seja, que estabelecem e produzem conteúdos metódicos escritos ou regulamentados, tais como universidades e escolas de música especializadas na formação de cantores.

Salienta-se que o ensino de canto esteve vinculado à transmissão oral, anteriormente à modernidade. Nesse sentido, com o falecimento dos professores, cabia aos alunos a continuidade de transmissão desses saberes. Todavia, a partir do século XVII irá se iniciar um processo de sistematização e escrita específica sobre métodos de canto, como Tratados, que ganhará mais adesão a partir do século XVIII para o XIX, como descrito por Maragliano (1970).

Uma vez sistematizados, tais conhecimentos puderam se deslocar por diferentes partes do mundo. Assim, sofriam leituras diversas, de acordo com a cultura e língua de cada

localidade. Esse movimento ajudou na origem das chamadas escolas nacionais de canto (cf. JUVARRA, 2006; MILLER, 1997; MARAGLIANO, 1970).

Nesse sentido, a institucionalização do ensino do canto lírico não se deu na mesma proporção em que foram absorvidas diferentes leituras sobre as escolas de canto importadas. Dentre alguns dados de institucionalização sobre a produção escrita, referente à arte do canto no Brasil, podemos dizer que ela se destaca aqui principalmente depois da criação do conservatório imperial na cidade do Rio de Janeiro-RJ, no ano de 1841. Embora não haja uma textualização profunda sobre todo o material produzido, reafirma-se a proposição de que a formalização musical brasileira e a literatura sobre o canto lírico, de modo geral, são recentes, conforme enfatiza Félix (1997)⁴.

Contudo, antagonicamente, desenvolveu-se no País um sistema de ensino não formal. Nele, modos distintos de teorização musical, ensino e aprendizagem do canto foram aplicados. Grande parcela dessas abordagens não foram detidamente estudadas.⁵ Para Castanha (2008), desde a Colônia, até o século XIX, o tema da técnica vocal não era um tópico de ensino em específico. Não havia uma preocupação particular sobre esse tipo de ensino e aprendizagem. Desse modo, não se produzia literatura, e a maneira de transmissão do conhecimento era pela transmissão oral seguindo a tradição⁶. Podemos acompanhar isso pela contextualização realizada pelo professor em entrevista para nosso trabalho anterior de mestrado para a dissertação de Pontes Júnior (2015), como exposto a seguir:

[...] 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,

⁴ Um exemplo da institucionalização da produção de registro e estudo do canto no século XIX foi a criação da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atualmente Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nessa escola, as poucas teses produzidas anteriormente à implementação do mestrado tinham como intenção a obtenção da cátedra em canto por meio do concurso de livre docência (FÉLIX, 1997).

⁵ Como exemplo de que muito do que foi produzido em termos de teorização musical carece de sistematização e pode ter se perdido, cita-se aqui Castagna, relatando que a primeira obra musical de caráter teórico deriva da metade do século XVII, entretanto, o autor afirma que a forma impressa de escritos teórico-musicais só teria início após o período de independência (BINDER; CASTAGNA, 1998, p. 4).

⁶ Por *tradição* define-se aqui: “[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

esse tipo de visão vai chegar só no século XIX. (CASTAGNA, 2014).

[...] 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. (CASTAGNA, 2014).

Partindo dessa conjuntura, significativa parcela do ensino de técnica vocal anterior ao período imperial consistia de alunos que viajavam até a Europa para ter aulas, bem como de cantores que de lá vinham para cantar e lecionar no Brasil. Vale lembrar que a ocorrência de espetáculos líricos se deu no Brasil desde o período colonial. A Amazônia, por exemplo, já recebia espetáculos líricos no século XVIII, conforme registram Aragão e Lima (1794, p. 2 apud PÁSCOA, 2009, p. 179).

O ciclo da borracha, por exemplo, auferiu novas somas de capital às regiões do Pará e do Amazonas. Assim, novos investimentos culturais e arquitetônicos, tais como o Theatro Amazonas e o Theatro da Paz, foram realizados (PÁSCOA, 2009). A região norte passou a ser ponto de visitas de companhias líricas.

Já na região do oeste paulista, o capital gerado pelo café também criou mudanças estruturais e aumentou a circulação de capitais e de pessoas, conforme apontaram Prado Júnior (1967) e Sodré (1967). A cidade de Ribeirão Preto-SP, por exemplo, passou a ser a maior produtora de café do mundo, segundo Cione (1992). Tais somas propiciaram uma transformação cultural na cidade, como exposto abaixo por Haddad (2009):

A cidade [Ribeirão Preto-SP] acabava por se beneficiar das novidades, e novos locais foram feitos para o convívio social, principalmente da elite, como cassinos e teatros. Prova disso foi o Teatro Carlos Gomes, construído e projetado pela Companhia Ramos de Azevedo, que estava em atividade desde 1897 com bailes, apresentações teatrais, exposições artísticas, festas e banquetes. Esta importava os espetáculos das grandes companhias líricas para estreia nacional, entre eles o da Companhia de Operetas Clara Weiss – que fez tournée por todo o país na década de 1920 –, da Companhia Ermete Zarconi e da Companhia de Operetas Clara Della Guardia. As atividades do Teatro Carlos Gomes tinham similaridade com as atividades dos Clubs e Sociedades de Concertos de São Paulo e Rio de Janeiro, instituições aristocráticas que mantinham um corpo orquestral para atuar em seus eventos. (HADDAD, 2009, p. 20).

Apesar do aparecimento de companhias líricas no Brasil não ser um fenômeno recente, significativa parcela da produção do conhecimento e do entendimento sobre técnicas vocais adotadas e exercidas no País calçou-se na tradição oral, como já exposto. Para Santos (2011), o Brasil não desenvolveu uma escola nacional de canto, diferentemente de alguns países

européus. Pessotti (2007) defende ainda que incorporamos tendências técnicas de diferentes escolas europeias:

De modo diferente, no Brasil, uma escola de canto mais ou menos geral não 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. (PESSOTTI, 2007, p. 38-49).

Leeuwen (2009) reforça a ideia da influência da escola italiana na cidade do Rio de Janeiro (RJ). Para ela, o tipo de repertório e prática vocal carioca oitocentista foi influenciado pelas normas italianas de canto. Ela defende sua proposição:

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. (LEEUVEN, 2009, p. 212).

Em suma, o País recebeu diversas leituras técnicas. A imigração, a chegada de diferentes companhias líricas e o caráter não formal do ensino do canto lírico até a primeira metade do século XX marcam a transmissão oral como um importante elemento para o entendimento desses diferentes processos de recepção, ensino e aprendizagem. Um vasto campo teórico se coloca à musicologia, portanto.

2.1 TRANSMISSÃO ORAL NO ENSINO DO CANTO LÍRICO: O CASO PAULISTANO

A hipótese desta pesquisa, então, é a de que há um legado paulistano de ensino não formal de canto lírico, calcado mormente na transmissão oral. Tal premissa deu-se porque há uma carência de textualização, estudos e organização metódica de muitos círculos de ensino na cidade de São Paulo-SP. Assim, uma grande parcela de artistas que detinham os saberes sobre o canto lírico repassou tais conhecimentos a seus alunos via transmissão oral.

A cidade de São Paulo-SP, recorte geográfico dessa pesquisa, caminhou então na construção de um legado cultural, no ensino do canto lírico. O professor Benito Maresca (1934-2011), por exemplo, formou uma geração de cantores, construindo uma escola de canto com características próprias; contudo, seus saberes até hoje são repassados de modo oral, de aluno para aluno, seguindo a volatilidade do tempo, conforme nossa dissertação de mestrado

(PONTES, JÚNIOR, 2015)⁷. Outros professores atuantes em São Paulo-SP também seguiram um caminho parecido.

Professoras de canto como Leila Farah (1923-2004), Hermínia Russo (1903-2002) e Isabel Maresca (1941-2019) também formaram um círculo de alunos, bem como metodologias próprias. Seus saberes e leituras sobre diferentes escolas de canto ainda são passados oralmente por muitos de seus alunos. Com isso, embora os cursos de performance no canto tenham se aprimorado nas últimas décadas, muito da produção paulistana está calcada na transmissão oral e não formal, por meio do ensino realizado sob forma de aulas particulares.

Dentre muitos possíveis modelos de ensino-aprendizagem, pode-se expor um com resultados de pesquisa apresentados. Com métodos particulares, o círculo de alunos de canto formado pelo tenor Benito Maresca foi um importante núcleo de formação não acadêmico (PONTES JÚNIOR, 2015, p. 20). Para tais resultados, a escola, termo utilizado no referido estudo, foi perquirida a partir de eixos temáticos divididos em quatro tópicos, sendo eles: o primeiro, filiação; o segundo, a conjuntura de formação profissional de Maresca; o terceiro, os aspectos referentes à técnica vocal; e, o quarto, os caracteres subjetivos da escola de canto de Benito Maresca.

Referente ao último elemento de análise, caracteres subjetivos da escola de canto de Benito Maresca, foram expostas colocações de ordem pessoal pelos entrevistados envolvidos, conforme descrito em nossa dissertação (PONTES JÚNIOR, 2015). Percepções íntimas dos colaboradores e elementos singulares que compunham a escola do tenor, para além dos aspectos sistemáticos e tradicionais, foram apresentados nesse quarto tópico. Tais aspectos foram classificados em sete subitens inscritos na pedagogia de Benito Maresca. Foram eles: (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 e (7) personalidade.

Levando-se em conta o cruzamento dos dados colhidos pela pesquisa supracitada, esquematizou-se uma tabela didática a respeito das diretrizes principais apresentadas sobre a técnica vocal ensinada por Benito Maresca. Nela, fatores mais funcionais – tais como ressonância, tipo de respiração, dentre outros – foram destacados. Visto isso, fez-se uma breve sistematização no Quadro 1:

⁷ Ressalta-se que Benito Maresca também lecionou na Universidade de São Paulo quando já possuía mais idade, experimentando dois modos diferentes de ensino.

Quadro 1 – Esquema da técnica vocal de Benito Maresca

Esquema	Técnico
Vinculação	Escola de canto italiana.
Respiração	Diafragmática intercostal.
Propriocepção	Voz na frente.
Apoio	Manutenção da abertura das costelas flutuantes e pressão pélvica, em oposição ao movimento expiratório.
Articulação	Pautada na dicção do texto.
Abertura de boca	Verticalizada.

Fonte: elaborado pelo autor.

Para além dos resultados obtidos sobre o círculo de ensino referente ao tenor Benito Maresca, o presente trabalho ampliou-se e seguiu a mesma premissa, tomando agora como base investigativa três modelos diferentes de ensino-aprendizagem.

A escolha dos três citados padrões deu-se por sua expressividade no campo musical, dentre elas a formação de artistas atuantes na cena lírica nacional e estrangeira. Esses modelos não só criaram um contingente artístico importante, mas também, plataformas técnicas que servem de matrizes para outros professores. Tem - se assim uma geração de canto e ensino na cidade de São Paulo.

Esta tese intenta resgatar uma memória musical local e um levantamento documental para futuros estudos. Com isso, são lembrados e inscritos na literatura artistas nacionais e seus respectivos legados, segundo narrativas diversas, a partir também de um confronto documental paralelo. Acredita-se desse modo auxiliar os campos de estudo da Memória e História, para além da Musicologia, como anteriormente dito.

2.2 NARRATIVAS, ENSINO NÃO FORMAL, MÚSICA E HISTÓRIA: QUESTÕES DE MÉTODO

Para corroborar a hipótese de que há uma tradição não institucional do ensino do canto lírico na cidade de São Paulo, a partir de três escolas específicas, partiu-se primeiramente de uma revisão bibliográfica. Essa medida inicial teve como objetivo localizar o leitor dentro de um contexto conjuntural do qual foram recebidas e interpretadas algumas escolas de canto no país. Dado esse primeiro passo, optou-se por trabalhar com a coleta e a análise de narrativas

sobre três singulares modelos de ensino-aprendizagem não formais paulistanos, eis a especificidade do método aqui inscrito⁸.

Posto que as escolas de canto estudadas não se focaram em métodos formais, tais como normas curriculares, bibliografias obrigatórias, modelos de avaliação específicos, ou grande produção de documentos descritivos de suas práticas, foram escolhidas algumas perspectivas inscritas dentro da história oral, como se verá em breve. Contudo, faz-se mister expor sobre o que se entende por ensino formal e não formal nesta pesquisa.

A investigação encontrou um desafio terminológico quanto ao nome que melhor representaria os modelos envolvendo as citadas professoras. Pensou-se o termo modelo pedagógico enquanto algo que tenha relação com um sistema esquemático, baseado em uma teoria de aprendizagem que “[...] representa, explica e orienta a forma como se aborda o currículo e que se concretiza nas práticas pedagógicas e nas interações professor-aluno-objecto” (BEHAR; PASSERINO; BERNARDI, 2007, p. 4).

Segundo Lemos (2017), não há um consenso sobre o termo. No entanto, para Mangez (2004 apud LEMOS, 2017), “os modelos pedagógicos são constituídos por meio tridimensional. São expressos então pelo currículo, a hierarquia e os critérios de apreciação, (MANGEZ, 2004, apud LEMOS, 2017, p. 159). Sobre tal arranjo, o autor esclarece:

[...] O modelo surge, então, como o conjunto de pontos de tangência entre a febril imaginação das teses pedagógicas e o espaço árido e excessivamente concreto da sala de aula. Para esta posição metodológica, o problema do modelo se deixa apreender como uma espécie de interface de aplicabilidade do ideal no real. (MANGEZ, 2004 apud LEMOS, 2017, p. 159).

Assim, mediante a complexidade da terminologia, entendeu-se que ela não daria conta de nomear o sistema que envolve o ambiente e modo de trabalho das professoras narradas para esta pesquisa. O termo modelo pedagógico vincula-se muito mais a uma instituição formalizada. (GOHN, 2006).

O termo Educação formal refere-se ao que ocorre dentro das escolas. De modo oposto tem-se o modelo não formal. Salette Almeida descreve o segundo da seguinte forma:

Educação não formal constitui a educação fora dos espaços escolares, e tem por finalidade desenvolver o ensino-aprendizagem de forma pouco explorada pela educação formal. Considerada uma modalidade de ensino, desenvolve-se nos espaços

⁸ O modo como os sujeitos fazem relatos pessoais são entendidos aqui como narrativas. O conceito de oralidade alicerça-se na exteriorização de recordações desse sujeito que ativa sua função psíquica de relembrar informações do passado (LE GOFF, 2003).

não convencionais de educação. É considerada por alguns autores como intencional, pois sofre as mesmas influências do mundo contemporâneo que as demais formas de educação, mas pouco assistida pelo ato pedagógico. (ALMEIDA, 2014, p. 4).

Já para Gohn (2006), a educação não formal é a que se aprende no lugar em que as experiências são compartilhadas possuindo uma intencionalidade na ação, na presença, transmissão e troca de saberes. Nesse modelo comumente a atuação dos indivíduos ocorre de modo optativo, variando de acordo com a história pessoal de cada um. O espaço destinado a essa forma de educação é o próprio local do sujeito ou do grupo onde existe interação e propósito de ensino.

A educação informal, por sua vez, opera em ambientes espontâneos. Nesse caso as relações sociais se desenvolvem segundo gostos, preferências ou pertencimentos herdados (GOHN, 2006). Sobre o modelo informal, podemos entender o seguinte, na esteira de Libâneo (2010 apud ALMEIDA, 2014, p. 9):

[...] A educação informal corresponderia a ações e influências exercidas pelo meio, pelo ambiente sociocultural, e que se desenvolve por meio das relações dos indivíduos e grupos com o seu ambiente humano, social, ecológico, físico e cultural, das quais resultam conhecimentos, experiências, práticas, mas que não estão ligadas especificamente a uma instituição, nem são intencionais e organizadas (LIBÂNEO, 2010, p. 31 apud ALMEIDA, 2014, p. 9).

Assim, entendeu-se que apesar de não haver uma ligação com parâmetros curriculares formalizados, há na própria figura das mentoras o papel de instituição. Em torno dessas professoras, dá-se o corpo de alunos e então dessa relação nasce um funcionamento muito próprio. Portanto, os modos de ensino-aprendizagem não formais das mencionadas professoras produziram saberes e métodos particulares, contudo, sem uma extensiva metodologização, sistematização ou produção textual, o que fez com que o presente estudo optasse pelo auxílio metodológico da história oral, conforme Meihy (2005).

Por isso, foram cotejadas as características singulares que supostamente norteariam as metodologias para o ensino do canto das professoras selecionadas neste trabalho, a partir das narrativas apresentadas nas entrevistas. Para se realizar isso de maneira interna dentro das entrevistas, nomeou-se uma questão específica a ser proposta em todas elas. Tal questão específica é conhecida como *pergunta de corte* (MEIHY, 2005).

No caso dessa investigação, a pergunta de corte pauta-se em estabelecer um termo essencial presente nas escolas de canto perquiridas por essa pesquisa, conforme a metodologia de Mariz (2013). Vale lembrar que cada modo de ensino-aprendizagem aqui observado é concebido a partir de um corpo próprio de entrevistados. Objetiva-se desse modo separar cada

um deles, possibilitando, *a posteriori*, o cotejo das escolas, bem como sua distinção.

Por fim, revalida-se, neste estudo, uma perspectiva da história oral de que o autor constrói seu texto em coautoria com o leitor. Ganha-se aqui a nova leitura em que o texto é tecido pela colaboração entre oralista e colaborador, importando como o relato é narrado, sentido e absorvido pelos entrevistados, como se contam as narrativas. Compreendida nossa proposta metodológica, pode-se seguir para a próxima etapa deste estudo em que se trabalham, de forma geral, questões específicas entre musicologia e gênero.

2.3 MUSICOLOGIA E RELAÇÕES DE GÊNERO: UMA BREVE REFLEXÃO

Durante a busca por documentação biográfica das responsáveis pelas escolas de canto investigadas neste trabalho, surgiram diversos questionamentos. Apesar de figuras recentes, do ponto de vista histórico, tornou-se notória a escassez de fontes públicas sobre as docentes Hermínia Russo, Isabel Maresca e Leila Farah. Desde arquivos do Theatro Municipal de São Paulo, informações na internet, até os registros da ordem dos músicos do Brasil, por exemplo, pôde-se notar o esvaziamento e a frágil inscrição da memória dessas mulheres nas plataformas públicas de pesquisa, enquanto musicistas de grande importância para o cenário musical brasileiro.

Um caso peculiar foi a busca por referências musicais da professora Hermínia Russo. Embora membro da Ordem dos Músicos do Brasil, a professora não possui nenhum histórico de colaboração, ou informação sobre seu trabalho. Na internet, de forma geral, também não foram encontradas muitas informações profundas ou detalhadas sobre o trabalho técnico das referidas professoras. Os dados colhidos sobre elas, em especial, Leila Farah e Hermínia Russo, imagens e relatos, foram mormente conseguidos a partir de indicações e contribuições de seus pupilos.

Boa parcela dos dados encontrados na internet sobre as três mencionadas professoras constava de citações em programas de concerto, ou de informações sobre cantores que as enunciavam enquanto docentes. Não havia, de fato, uma significativa documentação pessoal e técnica sobre as musicistas. Desse modo, um novo rumo deu-se para esta pesquisa.

A intenção primordial deste trabalho era tratar sobre as três escolas de canto. Contudo, à medida que os estudos musicológicos avançaram, no sentido de dar embasamento bibliográfico às dificuldades de se encontrar fontes confiáveis sobre as professoras citadas, tornou-se necessário o auxílio das reflexões que envolviam a questão de gênero na musicologia. Para além de musicistas e professoras de canto, as fundadoras dos modelos investigados por

essa arguição são mulheres. Questionou-se se isso poderia ter consonância com essa ausência de fontes.

Desse modo, novas informações e postulados se colocaram ao presente estudo. Não é o foco deste trabalho um debate aprofundado sobre a questão de gênero, mas torna-se relevante a importância reflexiva de ressaltá-la também no campo de estudos que envolvam mulheres musicistas e sua crescente inscrição na literatura musicológica. Ressalta-se que essa temática está em franco progresso e desenvolvimento teórico, como se verá mais abaixo.

O desafio de se escrever sobre as escolas de canto de Isabel Maresca, Hermínia Russo e Leila Farah soma-se a uma perspectiva teórica recente. Estudos musicológicos debruçados sobre mulheres compositoras, por exemplo, revelam que o trabalho com a perspectiva de gênero destaca-se nessa área a partir do século XX, segundo Mello (2007).

À medida que o avanço dos estudos feministas na música, antropologia e musicologia se desenvolvem, novos argumentos auxiliam a entender esse déficit de inscrição das mulheres na literatura musical, conforme continua a sustentar Mello (2007). A tradição musicológica esteve de modo geral muito mais afinada e voltada para análises de caráter formal. Segundo Kerman (1985), as reflexões teóricas da música tonal propuseram-se sobre construtos retóricos e figurações sexuais, atrelando-se às questões de gênero em que a perspectiva masculina se impôs.

Mello (2007), a partir das pesquisas de Cusick (2001), relata que a figura feminina foi boicotada nos primórdios da fundação da musicologia. Cusick (2001), por sua vez, afirma que a presença da mulher era temida nesse campo de estudo. O temor consistia em uma postura de poder que relacionava o feminino como elo entre o erótico e a música, expondo então um movimento misógino em significar o feminino com o deleite. Tais relações distanciavam as mulheres de preceitos que pudessem associá-las ao campo da ciência. Mello (2007) também ampara seu ponto de vista a partir das posições teóricas defendidas pela musicóloga McClary (1994).

De acordo com McClary (1994), a apropriação e a afirmação de que características como assertividade e universalidade estivessem associadas ao masculino, constituem parte da exclusão da figura feminina nos debates, demonstrando esse sintoma ginecofóbico nos estudos iniciais da musicologia. Assim, Mello (2007) ressalta que existem colocações como as de Maus (1993) e Citron (1990) em defesa de uma análise musicológica que não faça dissociação das relações políticas e de gênero com a produção musical. De certo modo, tal perspectiva apareceu despretensiosamente nas entrevistas desse trabalho.

A aproximação da figura da professora de canto com o cuidado materno surgiu

espontaneamente em algumas entrevistas, como se poderá constatar quando analisarmos as narrativas das entrevistas mais à frente. Não somente o papel relativo às funções matriarcais, mas a aproximação do papel da mulher à superação de uma jornada tripla de trabalho, ou até da aproximação a figuras míticas, foram fundamentais para a significação dos entrevistados sobre os modos de ensino-aprendizagem em que estiveram inseridos. Um caso interessante aparece na afetuosa entrevista de Luciana Bueno (2015), em que a cantora exalta o respeito que a professora Leila Farah inspirava, bem como na presença etérea da maestrina, presente até hoje em seu trabalho, como abaixo exposto:

[...] era DE-MAIS era demais... então, ela tinha um respeito... ela era assim... deusa do () realmente celebridade... os maestros tinham respeito absoluto por ela... e uma coisa muito legal... quando falavam que era aluno da Dona Leila pro maestro... cê já tinha assim... nota dez com o maestro... (BUENO, 2015).

[...] eu amo Dona Leila... ((chorando)) não... ela... realizou meu sonho... eu tinha o sonho de cantar e ela realizou... todo dia ela realiza... em cada aluno que eu ensino... em cada papel que eu consigo... em cada música que eu canto... cantarolando dentro de casa... cantarolando no chuveiro... ela tá comigo né? ela que realizou esse sonho... ela que possibilitou pra mim saber se eu podia... se eu tinha condições... se eu tinha voz... se eu tinha talento... nada... mas ela trouxe tudo... ela trouxe tudo isso pra mim... ela realizou meu sonho... e realiza todos os dias... (BUENO, 2015).

Ainda seguindo a linha expositiva de Mello (2007) e de acordo com Hatten (2004), o debate sobre o significado musical nas últimas décadas seguiu mormente um binarismo ideológico. De um lado, musicólogos como Joseph Kerman, Leo Treitler e Leonard Meyer intuíram a superação do positivismo e formalismo, ambicionando interpretações historicamente guiadas. No outro lado, Hatten (2004) alerta que houve posicionamentos talvez mais militantes, dando como exemplo os trabalhos de Lawrence Kramer e Susan McClary, que, envolvendo o feminismo e uma crítica de caráter pós-moderno, apontaram para a sexualidade e o poder na escrita musical⁹.

Muitas são as novas demandas que envolvem a questão de gênero, sobretudo, levando-se em consideração a abertura e a ampliação desses estudos e suas próprias necessidades teóricas. De modo geral, foram utilizadas aqui algumas reflexões a esse respeito, objetivando trazer esse campo de debate para o presente trabalho. Ressaltando, ainda, que as escolas das musicistas investigadas estão na cidade de São Paulo, uma cidade cosmopolita e bastante diversa, consideramos que cabem algumas reflexões que merecem ser debatidas no campo da

⁹ A denominação pós-moderna é aqui entendida à luz do autor David Harvey (1993), demonstrando as mudanças na ordem da economia e produção industrial. A dissolução das metanarrativas e do evolucionismo, segundo Giddens (1991), seriam características do que ele entende não como pós-modernidade, mas uma radicalização da Modernidade.

musicologia brasileira contemporânea.

No caso brasileiro, de acordo com Igayara-Souza (2011), os conhecimentos musicais somavam-se a outras práticas artísticas, tais como desenho, pintura e estudo de línguas estrangeiras; todos esses saberes compunham a formação feminina tradicional. Além dos estudos já mencionados, outros conteúdos acrescentavam-se à preparação para a vida matrimonial, tais como economia doméstica e puericultura, conforme exposto por Hilsdorf (2003) e Souza (2008). No âmbito público, o espaço social da mulher foi fortemente atrelado à formação educacional, como destaca Perrot (2007).

Assim, de acordo com Almeida (1998), a escolarização da mulher era importante, contudo, não incluía o processo emancipatório das mulheres. A educação feminina deveria ser domesticadora. Poderiam trabalhar no magistério, ter uma ação moralizadora na sociedade, mas, sempre em função de um bem maior: a unidade da Pátria e da família.

A identidade da mulher burguesa transcendia ao papel materno dentro de seu lar, mas era a ele associado. Com isso, objetivava-se a representação feminina em prol da predominância de uma lógica patriarcal. Pretendia-se uma figura da mulher como um espelhamento entre o ser e o parecer social.

Em contrapartida, atualmente, no Brasil, há um crescimento dos trabalhos biográficos envolvendo as figuras femininas, bem como na história da educação, segundo Hilsdorf (2003). Igayara-Souza (2011) demonstra que os estudos envolvendo mulheres musicistas, com projeção artística nacional e internacional, estiveram fortemente ligados aos estudos biográficos. Abaixo, a autora descreve esse trajeto de pesquisas:

Entre os temas não biográficos, encontramos registro da presença de mulheres em estudos sobre práticas pedagógicas de diferentes áreas musicais. A trajetória e a contribuição pedagógica de algumas educadoras musicais são analisadas por Ermelina Paz (2000), que tem por foco a discussão das metodologias de ensino musical praticadas no Brasil no século XX. A pedagogia e a prática do ensino do canto, uma das primeiras disciplinas a serem ministradas por mulheres (e, de início, para mulheres), foram estudadas por Sandra Mara de Paula Félix (1997), cuja bibliografia foi extremamente útil para a localização da atividade de mulheres como professoras de canto e autoras de textos didáticos ou teses de concurso sobre o tema (IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 25).

Assim, apesar do sintoma social histórico de exclusão feminina da produção musicológica, há atualmente um crescimento dos estudos envolvendo a figura da mulher nesse campo do conhecimento. O presente trabalho é atravessado por essa questão na medida que analisa as narrativas sobre três modos de ensino-aprendizagem não formais, todos eles dirigidos e idealizados por três mulheres.

Neste capítulo, conseguimos definir algumas questões de método para este estudo, bem como investigamos as peculiaridades da transmissão oral na formação das escolas de canto não formais na cidade de São Paulo-SP. Compreendido esse panorama, os modos de ensino-aprendizagem de Hermínia Russo, Isabel Maresca e Leila Farah constituem o tema narrado a ser explorado no próximo capítulo¹⁰.

¹⁰ O termo *sintoma* é retirado da teoria do psicanalista Jacques Lacan (MAIA; MEDEIROS; FONTES, 2012). Aqui, essa formulação é aplicada ao meio, ou corpo social, sendo talvez essa uma das contribuições analíticas desse trabalho ao campo de estudos do qual o mesmo se inscreve. “Lacan irá apresentar suas transformações da teoria de Saussure, com relação ao significante, debatendo esses fundamentos com os escritos de Freud. Partindo das categorizações de Simbólico, Imaginário e Real, expõe o Simbólico como organizador da cultura, tendo sua fundação na linguagem. O sintoma funciona como um sinal da atuação do Simbólico no Real bem como no Imaginário dos sujeitos” (MAIA; MEDEIROS; FONTES, 2012, p. 52).

3 ENTREVISTAS

O presente capítulo tem como proposta a apresentação das entrevistas cedidas pelos colaboradores desta pesquisa. As narrativas estão expressas no corpo do texto, pois é a partir delas que ocorreu o levantamento de dados sobre os modelos de ensino-aprendizagem não formais investigados, e sua posterior análise, seguindo as proposições de Meihy (2005).

Reafirma-se a intencionalidade de exibição destes relatos por tratar-se de um princípio metodológico, ainda de acordo com Meihy (2005). Aqui, as memórias e narrativas dos entrevistados, primeiramente registradas em áudio, passaram por uma transcrição, ou seja, uma escrita literal de tudo o que foi narrado e posteriormente uma transcrição. O processo de transcrição consiste em tornar os conteúdos reproduzidos mais inteligíveis, sem lhes tirar o significado.

Para tanto, optou-se pelo modelo de transcrição previsto pelo linguista Dino Pretti (1999). Este modelo busca aproximar a escrita da fala coloquial, oportunizando ao leitor uma proximidade com a espontaneidade dos falantes. A produção de um documento escrito, para além do material audiovisual presente no apêndice (PONTES JÚNIOR, 2020) desta tese, compõe o cuidado com a memória dos colaboradores e das professoras e seus métodos aqui investigados.

Os entrevistados foram escolhidos por sua expressão no meio musical enquanto *performers*. As entrevistas foram semi-estruturadas, contudo, mostraram-se flexíveis de acordo com subjetividade e demanda de cada performer. Com exceção de Luciana Bueno que gentilmente cedeu seus relatos em uma intimista cafeteria, o restante dos colaboradores foram entrevistados em suas casas, propiciando um contato mais próximo e sem formalidades como previsto na metodologia deste estudo.

Em ordem, as narrativas começam pelas ex-alunas da professora Leila Farah, Luciana Bueno e Gabriela Pace. Em seguida, representando Hermínia Russo, tem-se os relatos de Adélia Issa e, posteriormente, de Eduardo Abumrad. Por fim, para discorrer sobre Isabel Maresca e seu método, falam Ana Lúcia Benedetti e Sávio Sperandio, seguindo ordenação de como os diálogos se deram ao longo da pesquisa.

Tem-se, a partir da próxima seção da tese, a formulação escrita do diálogo destes encontros. Trata-se de um documento escrito (transcrição) por meio do qual os colaboradores relatam algumas de suas vivências, enquanto ex-alunos e artistas, trazendo recordações e informações pessoais riquíssimas, tendo lugar de destaque e ponto de partida para as futuras análises. Seguem as entrevistas realizadas com os eleitos desta pesquisa.

3.1 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM LUCIANA BUENO

34p. 52min 16s

L1: Bem, hoje dia três de agosto... eu estou aqui com a mezzo-soprano Luciana Bueno pra falar um pouco da professora Leila Farah

L2: Depois você vê se tá gravando...

L1: Tá... Luciana eu queria lhe perguntar como se inicia a sua história com o canto. Como se dá sua inserção no canto?

L2: Tá... então eu vou contar brevemente... Eu estudei piano:: eu comecei com oito anos de idade. -- Tá pegando bem? --

L1: Grava bem.

L2: Grava né? Tá... eu comecei com oito anos de idade no Paraná Maringá Conservatório... tudo certinho.

L1: uhum...

L2: e fiz piano por dezesseis longos anos eu fiz piano.

L1: uhum...

L2: e::... tinha muita dificuldade... até que achei um professor maravilhoso em uma escola aqui em São Paulo... quando eu já... já estando em São Paulo... já mudei pra São Paulo... e:: ali melhorei minha leitura:: ahn... a parte de música... fiz... fiz todas as matérias que tinha que fazer... de... teóricas né ? e... até contraponto composição tudo quanto é negócio lembro mais nada hoje ((Risos))

L1: ((Risos))

L2: Eu lembro sim, claro, pra estudar a gente tem né... dá uma base...

L1: sim.

L2: E:: neste meio tempo... fui tomando contato...

L1: Uhum

L2: sempre gostei da voz... desde pequena sempre me encantei por voz cantada pop tudo

L1: aham

L2: Sempre achei o máximo... achava maravilhoso... assistia os musicais que passavam – hoje não passa mais – da Metrô

L1: aham

L2: (...) Então eu sempre fui apaixonada por ... () e os musicais...uma coisa que.... sempre me encantavam porque eu falava assim “nossa que demais. eles estão falando ()

L1: aham...

L2: Então hoje eu entendo que ali começou minha paixão por isso...

L1: oito anos::...

L2: Éh... com oito, nove, dez anos que passava sempre na sessão da tarde. Eu adoRAva assistir televisão né? (viciadinha) em televisão de tarde. Até acho que assistia mais televisão do que brincava, mas principalmente porque eu gosto dessas coisas, sempre ligada na parte interpretativa né? sempre que me contavam a história e a música no meio-->

L1: aham ((tossiu))

L2: Aí... depois mais pra frente fiquei com o piano tal::... daí muito pra frente eu comecei a ... a ouvir um pouco de ópera ... me interessar -- teve uma coisa muito engraçada... que realmente me despertou -- olha que horror ((risos)) – o que realmente me despertou pra música... pra colocação lírica... foi Nina Hagen

L1: olha só

L2: Meu caminho é todo torto... foi Nina Hagen ... (estava vendo Rock in Rio) falei “MEU DEUS ()

L1: ((Risos))

L2: toda escangalhada mas ela passava pra cabeça né? Ela fazia notas – isso porque ela estudou lírico --

L1: aham

L2: Ela tinha... ahn... estudou até com uma cantora parece que famosa na... na Alemanha... lírica mesmo

L1: aham

L2: então ela sabia passar pra cabeça e eu achava lindo (isso) e eu UAU::

L1: quantos anos?

L2: bom aí já tava com quinze né?

L1: ô idade pra pessoa começar a gostar éh::

L2: Éh::: aí foi um barato. mas aí fiquei assim com Nina Hagen pra baixo e pra cima e::... enfim aí com uns VIN::te -- deixa eu lembrar a época -- por volta de uns vinte anos vinte e um. Éh::: um parente meu me emprestou porque eu queria assistir eu falei poxa eu nunca vi uma ópera inteira” eu já estava começando a escutar umas músicas vocais mas mais de coral

L1: aham

L2: né? ... tipo *Nabucco*... essas coisas assim.

L1: aham

L2: o coro do (Borodin) né? ((Cantarola um pedaço da música))

L1: NO::ssa que bonito

L2: Isso foi “oh que legal...” quero ouvir mais.... Eu falei “quero ouvir uma música quero ouvir uma ópera inteira” aí ele falou “Ah eu tenho um vídeo aqui” – porque tudo era mais difícil né? Não é que nem hoje que você põe aí no YouTube tem TUDO da vida humana ali né?

L1: sim

L2: então ele me emprestou esse vídeo da Cavalleria Rusticana com o PLÁcido, ou seja, grande estilo né? comecei em cima de tudo... top of the world.

L1: Éh:: começou bem... começou bem ((risos)) Éh..

L2: Né? que é direção do Zeffirelli e é bem filme né?

L1: sim

L2: Quando acabou -- eu fiquei assim né? Passada -- Quando acabou... o vídeo... sem piada eu falei “eu vou cantar ópera” ... foi assim... “vou cantar Ó::pera... vou cantar Ópera... vou cantar Ópera” eu já fui lá pra minha mãe “MÃE vou cantar ópera”... aí minha mãe riu e falou “você é ROUCA... como você vai cantar... ah, você é rouca” e começou a rir... hoje eu falou isso pra ela e ela fala “eu não falei nada disso não” ...“você FALOU...” a gente não esquece dessas coisas né ? ((risos)) falou sim.

L1: ((risos)) Éh...

L2: Mas não tem problema que eu era mesmo... não é que era rouca... é que a voz já era muito grave...

L1: aham

L2: Assim falando e a gente falava sem nenhuma instrução né?

L1: sim sim

L2: Hoje em dia a gente tem um cuidado com a fala né?

L1: claro

L2: que é um instrumento, tem que cuidar. Então, éh... foi assim que despertou o meu interesse. Como eu já estava no conservatório, lá no conservatório mesmo eu falei com o meu professor de piano: “ai to com vontade de começar a cantar e tal..” ele falou “ ah... vamos começar.. eu tenho um pouco de base de técnica que... foi o Roberval Falleros -- que também já está no céu -- que me ajudou nas dificuldades do piano. Ele que me... me... me salvou ali... era o correspondente a Dona Leila na parte do piano ((risos))

L1: uhum...

L2: E::: e ai ele falou assim “você quer começar a aprender respirar::? A gente começa aqui e depois você vai ver o que faz... deixa eu te dar uma base...

L1: uhum...

L2: e realmente a BAse dele é espetacular porque::: eh:::

L1: hum...

L2: ele dava canto orfeônico - uma coisa que não existe mais nas escolas - - então ele me ensinou a respirar e era a respiração exatamente certa foi a única coisa que eu cheguei na dona Leila e ela falou “sua respiração é/está e-xa-ta-MEN-te perfeita... é isso aí” que é a respiração baixa

L1: como é que se pode explicar?

L2: respiração baixa...

L1: só pra gente ter... ter documento depois

L2: LÓ::gico como é essa respiração? então eh:: quando você INS::pira você vai focar na parte do baixo abdômen

L1: uhum...

L2: né? No começo... a gente tem que exageRAR::: muito... depois não precisa jogar muito

L1: uhum...

L2: Porque normalmente a gente respira ALto as pessoas/principalmente mulher

L1: uhum...

L2: então a Leila sempre falava isso “principalmente mulher respira alto” e em alguns livros eu li isso mesmo... que é uma coisa feminina

L1: uhum...

L2: e a respiração que a gente tem que fazer é a do bebê...

L1: uhum...

L2: a do cachorrinho... - - que é uma respiração baixa - - POR-QUE? porque o diafragma não funciona sozinho... ele é um músculo que não funciona sozinho

L1: sim...

L2: então pra... pra dar esPAço pra ele estar sempre relaxado ele tá um pouco erradinho assim né?)

L1: aham...

L2: pra dar espaço... se você pensar baixo você dá um espaço muscular... pra encher BEM o seu pulmão

L1: aham

L2: e aí você trabalhando a parte baixa do abdômen você tem CON-DI-ÇÕES de regular e movimentar como você quiser essa saída do ar porque daí o que acontece? Você traz pro seu abdômen ... você vem EXpirando trazendo seu abdômen controlando se você quer mais rápido ou mais lento... você tem controle

L1: entendi

L2: e aí esse ar vai sair na quantidade que você quer e vai sair todo... vai sair pleno e também na hora de INSpirar é mais rápido ... você ((inspira como demonstração)) já foi, enquanto se você faz alto é mais lento porque pra abrir a costela, que é importante também, mas é uma coisa que já vem automático quando você faz de baixo.

L1: sim sim

L2: se você pensar só na costela é mais LENTa a respiração... porque você acaba fazendo a respiração alta mas se você faz aqui ó ((inspira como demonstração)) você já abre TODa/você já usa tudo

L1: a-ham

L2: você usa tudo... você usa a parte de baixo mas o propósito é na verdade – que ela me passava e esse professor também – é pra dar esse espaço onde você tem controle de INSpiração e e expiração

L1: uhum

L2: de trazer o ar de expulsar o ar também na velocidade de que você precisa... na pressão de que você precisa e:: e o que ajuda depois que ela me acrescentou também é que você não tensiona nada em cima

L1: entendi.

L2: na respiração baixa você deixa a parte que é interessante pra cantar você deixa a sua laringe seu pescoço todo relaxado

L1: uhum

L2: quem respira alto já AUTOMATICAMENTE tensiona

L1: Éh::...

L2: essa parte do pescoço né?

L1: sim

L2: a laringe pode subir... respiração alta... fora que não é saudável né ?

L1: Sim...

L2: Diz que respiração alta é a respiração dos que tem ataque cardíaco

L1: Hu-hum. DEIXa eu perguntar uma coisa

L2: fala

L1: porque depois eu queria colocar isso escrito

L2: tá

L1: essa EXpiração... hã::... o abdômen ele fica flexível na hora de cantar?

L2: is:::::so fica flexível... sim bem mole isso é uma coisa que ela também falava a barriga do cantor tem que ser mole...

L1: uhum... tendi

L2: porque tem que ficar bem relaxado você respirou você já encheu e ai você/É

Mole

L1: como uma bexiga

L2: ela falava “SOLta” /ela fazia até -- é que aqui não dá pra fazer -- mas ela fazia um exercício... não sei se você vai conseguir fazer

L1: depois a gente... na hora do vídeo

L:éh...depois é só olhar lá ela abria assim então ela fazia esse movimento que eu faço () eu nunca vou esquecer ela fazia assim o movimento assim... to enchendo e to trazendo ((solta o ar em ‘s’ como demonstração)) com ‘s’ pra você escutar... éh:: a saída do ar porque a saída do ar é muito também sutil né?

L1: sim

L2: então de fazer um sonzinho de ‘s’ pra ter controle e entender o quanto que tava saindo de ar ... então a gente inspirava com o nariz... e trazia ((repete a demonstração))

L1: ((acompanha L2 na demonstração))

L2: e procurava fazer isso ma::is lento pra começar treinar...éh::...economizar esse ar né? fazer esse ar cada vez maior e e a mão...esta mão que vem do baixo ven:::tre e a::bre e enche o pulmão e traz pra cá também ajudava você a centralizar sua atenção no no baixo abdômen

L1: Uhum

L2: depois ela fazia o curtinho ((Demonstra o ‘staccato’ com ‘s’ curtos)) e limpava o pulmão... e o que ela falava também que era maravilhoso é que... éh::... e que é verdade na hora que você está numa frase e Rapidamente você tem que respirar -- e o outro professor também falava isso -- o Roberval -- é uma uma respiração que não faz barulho

L1: uhum

L2: ele semp/isso o Roberval sempre falava... você -- assim que eu aprendi no começo – você não deve fazer/tem que evitar o máximo de ruído quando respirar porque senão você estraga a música ao invés de respirar você ((inspira pela boca como demonstração)) pra retomar o ar ?
Não.

L1: aham

L2: enquanto que você/pela boca você e baixo abdômen... já veio tudo que eu preciso... Rapidinho

L1: sei

L2: pelo nariz CLA::ro é melho::r () ele falava é saudável pro ar entrar quentinho... mas uma grande pausa... no meio da música sempre respira pela boca

L1: Entendi

L2: não dá pra ir pelo nariz né? enTÃO eu comecei com e::le...

L1: aham

L2: né? aprendi essas coisas hã hã be::m... depois eu passei por uma outra professora aí chegou num momento ele falou assim...

L1: isso mais ou menos com quantos anos você foi pra segunda professora?

L2: éh::... isso eu comecei com vinte um... não eu comecei com vinte um com o Roberval... aí com a outra professora já é a Jacinta Karelisky -- eu acho que até já faleceu nunca mais tive notícia dela --

L1: quantos anos você tinha com ela?

L2: aí eu acho que eu tinha uns vinte e dois

L1: uhum

L2: eu não fiquei muito tempo com ela... foi mais o básico mesmo até pra eu ter certeza se era isso que eu queria... se eu podia... se eu era afinada/eu era afinada... desde o começo ela tocava a nota “tã” e eu “tã”... “i” “i” ((risos)) tudo igual entendeu ?

L1: aham ((risos))

L2: tem gente que você toca uma nota ela canta outra... é uma desGRAça

L1: é

L2: é um horror... enfim...

L1: como chama a segunda? ((risos))

L2: JACIN::TA... o primeiro é o Roberval Falleiros com dois “L

L1: uhum...

L2: e aí a Jacinta escreve KA::: -- é com K – KA:::RE... LI::S karelis::k -- aí é com K né? -- L-I-S –K-Y

L1: uhum

L2: e aí com E::la... foi assim... -- tadinha vou até falar ela não passava nada de técnica – eu acho que ela sabia pra ela e “malemá”

L1: aham

L2: é ruim falar isso mas... hã::: é verdade

((risos))

L1: aham...

L2: mas foi FUNdamental porque ela me fez TA:::::nto EXERCÍ:::cio de/meu Deus do céu nem lembro o que que era o que que era? era (Panofka)? não... não era (Panofka) ai era um exercício que eu esqueci tinha um método que ela me fez cantar da (*capo al fine*)

L1: (Vaccaj)?

L2: não era (Vaccaj) era um só/e ela fazia/olha que loucura cantar nota por nota... então assim... era maravilhoso no sentido musical

L1: musical

L2: foi bom

L1: aham

L2: foi maravilhoso no sentido/ por que eu ... éh... fiquei capaz de/ porque eu estudava piano... é diferente você estudar o canto

L1: sim

L2: como instrumento

L1: aham

L2: e ela me fez ver o canto como instrumento... então você tinha uma nota lá (lálálá) dó-mi-sol... (tananá) sabe? Dó-mi-sol-dó-sol-mi-dó aí tinha que cantar a melodia e como não tinha letra nesse método eu tinha que cantar as notas

L1: sim... vai falando...

L2: só que por outro lado criava uma dificuldade porque se tivesse um sol fá agudo eu tinha que articular todas as notas entendeu? ... então ficava difícil aí eu já via que minha voz tava endurecendo e que eu não passava daquilo

L1: uhum

L2: mas no no sentido musical foi excelente por causa disso né?

L1: entendi

L2: de fazer todos os... éh ... a parte musical e solfejo e eu cantava muito assim ... só que quando chegava na música eu via que tava dura a voz... não via vibrato eu não tinha vibrato

L1: aham

L2: eu não conseguia fazer o vibrato... CLARo a voz tava dura... nesse sentido -- e tava tudo dentro do nariz – e ela/E::LA mandava... única coisa que ela falava “mais pro lado do nariz pro lado do nariz... joga pro lado” ela falava -- o Roberval não... ela falava... e eu comecei a procurar né? poxa agora eu to com uma professora de canto realmente vou fazer o que ela ta fazendo

L1: aham

L2: e eu fazia... ela não mexia na respiração “não a respiração tá certa” ... graças a Deus ninguém mexeu que senão era bem pior né? se mexesse ((risos))

L1: né? ((risos)) é é ...

L2: aí danou-se né? porque a base é a a respiração não tem jeito

L1: é

L2: aí ficou muito () () um belo dia aí eu já tava assim “meu Deus não aguento mais... cantei esse livro inteiro” vou cantar as músicas não conseguia cantar uma música de ópera direito era muito dura minha voz... muito dura... não tinha vibrato... e eu falava “não quero... quero aquela voz ali” eu ia assistir os cantores e falava “gente eu quero essa voz entendeu? É isso que eu to buscando né?” aí... um dia...

L1: entendi... você tinha já... tinha referências?

L2: já:: eu já tinha começado. éh então aí eu comecei/ai eu fui no municipal/ a primeira vez que eu vi uma ópera no municipal foi -- eu to falando bem perto ((risos)) –

L1: ((risos)) fica tranquila que ele pega bem

L2: eu fui assistir -- tá -- fui assistir o Xerxes... quando veio de fora né ? e era tudo em inglês. eu fiquei encantada né?

L1: aham

L2: (Haendel) CLÁ::SSICO ... tudo de bom. foi a primeira ópera que eu assisti ao vivo

L1: aham

L2: depois eu assisti a Cavalleria Rusticana – tudo no Municipal.

L1: aham

L2: com a:::Celine Imbert..... imagina que eu depois eu ia conhecê-la pessoalmente dividir elenco com ela... CANTEI junto muitas vezes... amiga querida

L1: opa...

L2: e foi assim A-RRE-BA-TA-DOR... JUSTamente a Cavalleria Rusticana olha só. eu falo sempre “a culpa é do (Mascagni)” ((risos))

L1: ((risos))

L2: quem quer reclamar é com o (Mascagni) que tem que reclamar a culpa é DELE ((risos))
o (Mascagni) é o culpado...e::::... e um pouco a Nina Haggen também ((risos))

L1: ((risos)) éh...

L2: começou com ela também... os dois culpados... e aí::: pegando o livrinho lá::: eu via que tinha as biografias dos cantores eu falava “Meu Deus eu quero cantar assim... quem é que canta assim quem é que canta assim né?” com quem e tal e tinha sempre o nome de Dona Leila... eu falava “gente eu tenho que estudar com essa Dona Leila olha como essa pessoa canta MEU DE::US” foi ali que eu descobri Dona Leila - - nas biografias dos cantores - -

L1: é

L2: bom...ok...aí nesse meio tempo entrei nu:::m num grupo de música barroca foi também SEN-SA-CIO-NAL ... e nesse grupo de música barroca -- Deus é bom demais -- uma das pessoas

L1: ((risos))

L2: depois de cantar mui:::to tempo com a pessoa que eu vim descobrir que que essa cantora essa soprano ... éh::: que era (peje peje Pergy Grassi) o sobrenome dela? é (Pergy) ela era aluna da Dona Leila... e eu quase desmaiei né? e eu procurando “meu Deus como eu chego na Dona Leila? como eu chego na Dona Leila?” e quere::ndo e quere::ndo e quere::ndo...QUANdo eu descubro -- depois de muito tempo que a gente já ensaiava eu tinha apresentado -- “Dona Leila eu preciso mostrar pra Dona Leila pelo aMO:::R e Deus como eu faço pra chegar com ela? eu quero estudar com ela me ajuda você me indica? você fala de mim? tem horário?” eu fiquei DOI::DA né?

L1: aham

L2: ela “não não calma calma vou te passar o telefone vou falar de você...” por que era assim Dona Leila não aceitava qualquer um não e a agenda dela era realmente concorrida era muito lotada ela dava muita/no começo ela dava mu:::ita/ ela ia de manhã até o final da tarde dez DOze aulas por dia

L1: uhum

L2: ela tava bem né ?... então era difícil um horário com ela

L1: uhum

L2: só por indicação mesmo e ela que aceitava ou não o aluno... se ela achasse que não ela falava “minha filha... vá procurar outra coisa pra você fazer” ela sempre falava na CAra larga... e ela já me avisou isso eu fui morre::ndo de medo

L1: hã ((risos))

L2: e aí um dia a (peje) falou assim “olha... falei de você e tal ela aceitou e tudo” ela falou assim “eu não vou dia tal... que eu não vou poder minha aula e eu cedo a minha aula pra você pra você fazer esse primeiro contato com ela pra ela te ouvir fazer tipo um teste”

L1: uhu::m

L2: “né? pra ver se ela gosta de você e te pega::r sabe eu não vou garantir se ela não gostar...” eu fui desesperada eu fui tremendo né?

L1: no::ssa... pressão...

L2: e foi assim que eu consegui então a (peje) me cedeu essa aula... eu fui...morrendo de medo e aí teve () fez uns vocalises... me aceitou... GRA-ÇAS-A-DE-US::: eu falei “MEU DEUS DO CÉU” e um pouco antes disso que foi quando eu decidi eu falei “eu tenho que ir atrás de Dona Leila” foi que eu tava querendo cantar mais agudo aí eu cheguei pra essa outra professora e falei assim “mas esse agudo aqui como faz? como eu chego? eu quero fazer esse agudo” ela falou assim “vai fazendo que sai com o tempo”... eu falei “não.. já deu”

L1: éh:::

L2: tudo que ela tinha pra me ensinar já me ensinou... não vai sair com o tempo/se sai com o tempo eu fico em casa não pago aula eu vou fazendo sozinha

L1: éh::: claro...

L2: se sai com o tempo né ? ... L1: claro

L2: então ali me fez ter certeza absoluta que eu precisava mudar de professora

L1: uhum

L2: e aí veio essa história toda e eu cheguei na Dona Leila e foi assim que eu comecei... gra::ças a Deus... gra::ças a essa amiga que ajudou mui::to me cedendo essa au:::la

L1: ela canta?

L2: canta... eu não sei o que ela está fazendo eu perdi um pouco o contato mas ela canta

L1: uhum

L2: mas... eu acho que é mais repertório barroco mesmo

L1: aham

L2: música antiga... no má:::ximo assim um Mozart... um () eu acho que ela vai por aí ela canta outras coisas mas eu não sei exatamente o que ela está fazendo agora... perdi um pouco o contato mesmo... e foi assim que eu comecei com a Dona Leila...

maravilhoso... é assim minha historinha ((risos))

L1: tá... deixa eu te perguntar...

L2: ()

L1: a minha segunda pergunta é: o::: do início da Dona Leila

L2: uhum

L1: que você começou com ela... e::: até a pri/primeira preparação para sua primeira aula

L2: hum:::....

L1: que que... que que mudou em você? e quem que era essa pessoa que entrou assim na sua vida?

L2: nossa mudou tudo...simplesmente meu sonho começou a se realizar... porque até então eu não sabia se ia rolar...

L1: uhum

L2: se eu teria uma voz pra fazer ópera

L1: uhum

L2: não tinha a MENOR ideia porque na verdade eu tava com a base com o:: o ar bom

L1: uhum

L2: o primeiro apoio bom inclusive ela ficou muito tranquila com isso falou “ah... gra::ças a Deus respirar pelo menos você respira bem ((risos))

L1: ((risos))

L2: é uma coisa a menos... tá tudo no naso... e aí...éh... daquele primeiro momento até a minha primeira ópera foi TU::do diferente porque eu tinha seguRANça pra cantar

MUI:::TA segurança... muita

L1: uhum

L2: isso foi uma coisa fundamental que ela me trouxe... MUI:::ta segurança/eu sabia que quando eu abrisse a boca ia vir a nota naquele lugar... acabou não tinha dúvida nenhuma

L1: aham

L2: porque isso era uma coisa que ela trazia muito... tecnicamente () “domina a voz” ela sempre falava “a voz é um cavalo selvagem”... você tem que dominar... e ela tem que fazer o que você quer e não o que ela quer... porque ela não quer fazer o que você quer mas você tem que dominá-la... mas ao mesmo tempo tem que vir gosto::so ... natural... ela sempre falava “cantar tem que ser prazeroso tem que ser gostoso não pode ser sofrido” claro que a gente ficava nervoso na hora de cantar mas isso até ajuda na adrenalina

L1: a Gabriela falava a mesma coisa...

L2: tem que ser prazeroso você tem que ter certez/eu não entro no palco e falo “ai será que vai vim tal nota?” só se eu tiver doente o que acontece né? (nesses casos)

L1: aham

L2: ou tem catarro e tal... sei lá uma enxaqueca gente canta em tudo quanto é jeito né? tudo quanto é... é na sorte e na hora mesmo nesse ponto... mas eu não conto com a sorte pra cantar... eu sei eXAtamente até hoje aonde eu ponho a voz e eu sei que vai vir... não tem dúvida NENHUMA.

L1: você fica nervosa?

L2: Às vezes mais às vezes menos... depende da experiência... mas na hora é um prazer muito grande é uma alegria... e a troca com o público é maravilhosa... então assim... do primeiro momento quando eu entrei na aula pra primeira ópera que eu fiz profissional... no meio eu fiz um... uma... eu fiz várias/ foi quando eu comecei com a Carmen que é um papel incrível.

L1: foi o seu primeiro papel?

L2: a Carmen foi o meu primeiro papel inteiro que eu tenho... que eu sempre estudei... que foi por volta de noventa e cinco que eu comecei a preparar... ãh::: noventa e quatro noventa e cinco e tal.. e aí eu tive esse ((pigarrou)) - - é só porque eu falei do pigarro o maledetto veio

L1: quantos anos você tinha?

L2: Ah então com noventa e quatro/ em noventa e quatro eu tinha vinte e quatro... por aí... vinte e quatro vinte e cinco... éh... vinte e quatro... eu não vou lembrar a data exatamente quando eu comecei com a Carmen... mas aí tinha uma/ um pessoal do Senac que tava montando uma Carmen completa... completa com piAno com teCLAdo umas coisas lá mais... umas coisa encenada e tudo e apresentava em vários Senacs... bom... aí... éh::: consegui entrar nesse grupo... fui conviDAda... me indiCaram... () eles precisavam de uma terceira Carmen... já tinha duas...

L1: uhum...

L2: precisavam de uma terceira Carmen... nem lembro porquê

L1: uhum...

L2: mas assim... pra tá lá de... eu fui pra ser substituta pra ficar lá... eu ainda falei “eu não vou” porque pra mim () fazer inteiro... que oportunidade pra quem tá começando () você conseguir fazer os conjuntos junto né?

L1: CLARo

L2: quintetos... duetos... isso é só com essa oportunidade né? naquela época não tinha estúdio ópera... não tinha nada disso... que tem hoje em dia... é uma facilidade né?

L1: aham

L2: as coisas no YouTube... a coisa fácil... lá naquela época a gente tinha que comprar o CD... era um sofrimento pro ()

L1: sim

L2: partitura difícil... hoje você encontra na internet sem sair de casa... é uma beleza

L1: é

L2: mas era muito difícil... então fui fazer... então esse foi eu considero que foi o primeiro trabalho assim... quase profissional já (no preparo)... então eu fiz estúdio ópera eu fiz a ópera MUITas vezes... umas DEZ apresentações... no fim eu acabei sendo a Carmen principal

L1: aham

L2: porque acabou que estreou comigo e foi maravilhoso... e foi um/ cantei com va/ com uns três tenores diferentes... então já foi uma super escola... e aí a minha estreia oficial foi em noventa e seis... quando eu já tinha entrado... já fazia um ano mais ou menos que eu tava no coral – ei --- que eu tava no coral paulistano... eu entrei no municipal... comecei a trabalhar profissionalmente como cantora do paulistano que também foi uma GRANde escola pra mim... também me possibilitou a pagar as aulas né?

L1: uhum

L2: então isso foi maravilhoso... então aí eu... eu... eu tive essa oportunidade de começar de/ profissionalmente -- montaram o Barbeiro de Sevilha que foi um sonho... até hoje eu não acredito... minha estreia simplesmente com direção de Enzo Dara o Bartolo da humanidade

L1: nossa senhora

L2: não vou nem falar nada... ele pra mim é ()

L1: éh...éh... era produção brasileira? e ele veio?

L2: ele veio pra dirigir... com regência do Malheiro... Luiz Fernando Malheiro...

L1: Nossa... estreou...

L2: imagina... começar com direção do DARA... cê tem noção do que é isso?

L1: éh::: incrível

L2: [eu quase morri... eu falava assim “uhn”... quando eu via ele fazendo o (Sandro Bodilon) era o (Bartolo)... quando eu via ele fazendo o recitativo ensinando pra ele... falando coMIGO pra ensinar pro Sandro o que que era pro Bartolo fazer eu não acredito que eu tô com O Bartolo verdadeiro na minha frente falando pra mim () “eu vo morrer”

L1: ((risos))

L2: foi demais... então a minha estreia ali eu estava preparada () CLARo... meu deus do céu... tem/ existe gravação desse () nossa eu vejo um monte de coisa e falo “nossa tinha um monte de coisa que tinha que trabalhar”

L1: aham

L2: mas pra quem come/ tava começando...

L1: claro

L2: dava nota dez pra mim... não é porque era eu... na época eu ouvia e sempre achava ruim... mas a gente depois passa um tempo... você tem mais carinho com você né? ((risos))

L1: sim

L2: você fala “puxa... olha que valente que eu fui... que coragem... que nem a Dona Leila falava - - eu vejo muito isso - - “você tem que ser muito vaLENte”... ela falava isso... “tem que ser vaLENte... pra chegar na frente do público e cantar”... () o cantor não é só a voz... a voz é o Mínimo... cê tem que ter MUITAS outras coisas pra poder ser um solista... e valentia e coragem era primordial... essencial... e eu tinha essa valentia porque tinha o aMOR muito grande pelo que eu fazia... o palco e tudo que eu amava...e uma coisa que eu esqueci de falar... que é uma coisa que me fascinou... eu decidi cantar ópera porque eu podia unir música erudita com interpretação...

L1: aham

L2: () isso me encantou... interpretar... interpretar... fazer o teatro

L1: ()

L2: [isso pra mim isso foi o que eu Amo... eu AMO::: interpretar... amo... eu não consigo cantar... as coisas que eu canto pior sinceramente que eu acho que eu não canto... assim... não é porque eu canto pior... mas eu... éh... () se for qualificar é o que eu canto menos bem... assim eu acho são as missas as oratórias... porque eu tenho que cantar parada

L1: ahã

L2: não posso fazer né caras e bocas... braços

L1: ((risos))

L2: que ali botar o corpo... cê tem que ficar mais estátua né?

L1: sim...

L2: então assim... a minha base... a minha vontade... e toda meu/ minha energia pra/pro canto lírico realmente é a parte interpretativa... teatro... e isso a escola de canto dela me deu liberdade total porque eu não tenho que ficar preocupada se a voz vai vir ou não... tanto

sentada... tanto deitada... entendeu? eu caMinho... faço tudo porque eu não tenho que me preocupar... tá tudo relaxado... tá tudo ao mesmo tempo relaxado e controlado né?

L1: ahã

L2: é o relaxamento com energia

L1: entendi...

L2: os dois né?

L1: entendi

L2: então quando eu cheguei nesse (Barbeiro) eu já estava preparada pra enfrentar esse (Barbeiro)... e foi uma coisa linda que eu estreei com o grandessíssimo Dara () que era simplesmente o meu (Fígaro)... então foi assim pra mim “NO:::SSA”... hoje ele é um astro mundial premiadí/ falei puxa comecei com o Paulo... eu falo pra ele “Óh... agora é currículo pra mim ter (coisa) com você” ele ri ((risadas))

L1: éh... com certeza

L2: então foi assim... a diferença foi absurdamente grande daquela aluna que chegou no primeiro dia de aula... pra aquela que estreou... e foi pouco tempo né? acho que uma diferença de uns dois anos que eu tava estudando com Dona Leila

L1: cê ficou/ cê fez a primeira ópera depois de quantos anos com a Leila?

L2: então... acho que uns dois... mas eu vou te dar essa data com mais exatidão... depois eu vou pegar em casa tá?

L1: deixa eu te perguntar uma coisa. agora da estrutura de algumas partes mais técnicas

L2: tá

L1: a estrutura da aula da Dona Leila... como ela dividia... a aula dela?

L2: no começo... só pra ter uma certeza né... depois ela não fez mais isso ela... aí ela... primeiro sempre a respiração

L1: uhum

L2: a gente fazia um exercício de respiração... esse que eu te mostrei... lon:::go... () umas três vezes... bem lon:::go... sentindo bem o baixo ventre... mandou fazer aquele curtinho de fazer “s-s-s” (demonstra)... esse a gente fazia uma vez só... (ela falava assim) “este minha filha você não faça muito porque pode estressar o corpo” ((risos))... eu tenho que fazer a voz dela porque é essencial...

L1: ((risos))

L2: “não faça muito porque estressa o corpo... se você quiser fazer... faz... descansa um pouco ou faz outra hora”... ((risos)) bonitinha... LIN:::da... e até hoje eu respeito TU:::do o que ela

fala a respeito e pa::sso pros meus alunos... lógico... e ainda depois a gente fazia o vocalise normal

L1: ahã

L2: harpejado (demonstra) e fazia até... e ia... e aí ia ganhando extensão nesse vocalise ela já dava a pontuação...

L1: uhum

L2: o caminho da voz... e ela falava que servia muito mais pra isso do que pra aquecer... era só pra lembrar da pontuação da voz... onde é que eu posso mandar pra cá pra lá... enfim... a gente usava to::do do palato... menos... nunca... botar dentro do nariz...

L1: uhum

L2: nem mandar pra testa... esses negócio...

L1: uhum

L2: porque (cantar) na máscara é por... por esse outro lado... não é jogar na máscara (vamos supor) enfiar tudo na cara... no terceiro olho... no nariz... isso é uma coisa horrível... pra canto lírico não resolve... pode servir talvez pra outra coisa... mas pra canto lírico não... então ela trazia essa pontuação toda nesse/ nesses harpejo... depois ela tinha - - olha que coisa incrível - - (pensar o que... fazer um mon::te de exercícios) não... ela tinha uns três quatro exercícios de () - - que eu lembro até que ela tirou... me deu o livro... tirou xerox e me deu... alguma coisa assim- - três quatro... porque no fim a gente fazia uns dois...

L1: ahã

L2: ela escolhia... “vamos fazer esse?”... agora quando eu tava com todos os aprendizes aí ela falava “ah, hoje vamos fazer essa”... fazia uns dois, às vezes fazia só um

L1: ahã

L2: que também era pra pontuação... sempre usando “i” e “a”... nenhuma outra vogal... às vezes “o”... porque o “i” () alto a gente é fácil de sentir a pontuação... você apoia a voz no palato... pra qualquer lado pra trás pra frente pro meio quer usar tudo... a gente usa tudo

L1: ahã

L2: e o “A” é pra quando o canto tem que fazer nota de peito né? mais no grave...

L1: sim

L2: e no super agudo... pra dar mais espaço

L1: sim...

L2: então a gente fazia então era o “A” depois ahn::: é::: o “A” o vocalise normal harpejado e um ou dois () e a gente já ia pra música porque ela sempre falava “o problema está na música”... não pode ficar vocaliSANDo vocaliSANDo vocaliSANDo... na música você já

aprende ela falava... “na música é que estão os desafios do cantor... porque você tem que pôr o texto”... o texto é forma que é a dificuldade

L1: uhum

L2: e vocalisar sempre como diz a palavra... é voGAL... não tem que fazer “mi-mi-mi” “ca-ca-ca” “li-li-li”... eu vejo uns vocalise aí “mini-mini-mini” que... sei lá... umas coisa articuladas... NÃO... isso não serve... isso serve de repente pra quem vai fazer um teatro falado... um teatro de prosa... pra quem vai cantar lírico... é vocalisar é VO-GAL... pura e simplesmente vogal...

L1: uhum

L2: por que senão você aperta a garganta... você aperta a voz... você tá articulando... que era o que eu fazia com a outra professora... articulava o tempo inteiro né? falando “mi-fa-sol-que-mi-mi” sei lá... era horrível... então você/ isso não traz o legato... que era uma coisa muito importante... o legato do ar... a continuação do ar... não fica (quicando) solto...

L1: sim

L2: (quicar) soa mais fácil... agora o legato que é... que é né?

L1: ()

L2: então é a gente fazer esse vocalise sempre com vogal... () e o “m” é muito nasal também”... então ela fazia só com “I”... com “A”... “O”... geralmente “I”... que é maravilhoso... eu fiz um (master class) há pouco tempo de música - - um sonho também que eu realizei que eu não acredito até hoje... eu fiz com um master class com a DiDonato

L1: nossa...

L2: e ela sempre fala que é o “I”... cê tá com problema na música vocalisa aquele trecho com “I”... cê põe no lugar...é ali onde tá o (“I”) ... então () Dona Leila sabia o que tava falando SEMpre

L1: aham

L2: sempre... então era assim... a essa altura a gente ia pra música... eu comecei com árias antigas... fazia só árias antigas... (“Para meu bem”) sabe? essas aí daqueles () antigos... fiz MUI:::ta ária antiga... fiz muita

L1: é isso que eu ia te perguntar... é... continuando nesse::: nesse:::

L2: [no começo foi assim...

L1: nessa linha... como é que ela trabalhava com o repertório...

L2: então... aí ela foi sentindo o meu... aí ela falou “não...você é um mezzo... ok vamo fazendo” e ela falou assim “hoje você é um mezzo... tem grave... tem algum... você tem um acento muito bom” - - ela gostou muito do meu acento... mas deu uma trabalhada no grave e

no () agudo - - ela falou “então vamos trabalhar isso” e ela falava “eu não posso falar que repertório você vai fazer... futuramente...” ela falou “a voz ainda vai desenvolver muito” ela sempre falava “vai tomar outro vulto”... ((risos)) ela usava essa palavra “vai tomar ou::tro vulto”...então vamos fazendo... ela respeitava a natureza da voz no momento e deixava bem o desenvolvimento natural

L1: uhum

L2: maravilhoso... uma coisa que eu levei pra vida... que eu vou levar pra aluno... “ah você é tal coisa... não sei... hoje é isso... vamos ver amanhã” porque a voz vai se desenvolvendo naturalmente... se ela respeitar a natureza daquele momento fazendo alguma coisa nova mas sem forçar nada

L1: uhum

L2: alguns desafios no meio puxando um pouquinho mais ali... um pouquinho mais agudo trabalhava aquilo quando melhorava “bom agora vamos em frente”... um pouquinho mais... mui::to muito gradual... nada agressivo... nada assim... ai... sabe... no vocalise quando ela via que dava... ela puxava um pouco mais e ia dando o caminho... mas sempre muito gradual...sempre... ela não pode machucar sua voz não pode arranhar não pode doer... ela falou às vezes no começo pra achar o agudo arranhava.. ela falou “vai arranhar... porque você tem que buscar o fundo da garganta e às vezes você vai arranhar... mas não pode ficar muito tempo machucado se ficar você para entendeu? se você sentir que raspou você para um pouco mas é normal no começo e logo vai passa”r e realmente foi o que aconteceu... eu tava buscando o agudo que ela passava bem::: no fundo né... bem palato mole no fundo... às vezes mais pra trás ainda dependendo do agudo... às vezes arranhava um pouco... mas logo também passava e era só o caminho e nunca mais aconteceu... realMENTE como ela falou

L1: ahã

L2: e::: hã::: ai meu deus... eu tava? agora eu já me perdi... que que eu tava falando?

L1: que você começou o repertório... árias antigas

L2: ah então... aí as árias antigas... fiz bastante ária antiga... acho que eu fiz um ano de ária antiga... basTANte... () central... aí foi melhorando... foi aumentando... e ali na música é que ela trabalhava... no começo aliás não tinha pianista... porque quando tá começando eu não posso trazer o correpetidor porque eu vou parar mui::to vou falar mui::to então era só ela e eu

L1: uhum

L2: nota por nota... bordando... desenhando... delineando... detalhe por detalhe... um trabalho mesmo de artesanato ali ó... bordando detalhe por detalhe... porque ela parava mesmo em

cada nota ela “ó sentiu isso aqui... sentiu?” ela sempre falava “tem que sentir”

L1: uhum

L2: o cantor tem que sentir... tem que conhecer o corpo... você tem que sentir... não é assim vê porque Deus ajudou... porque eu mandei... Deus ajuda também mas eu que mandei... então eu senti que foi pra cá:::... foi pra lá:::... e os intervalos né? não posso falar “ah aonde é o dó?” “ah, é aqui” () aonde é que é? () não... depende de como tá escrita a música por isso a importância da música que ela falava né? na mú:::sica que você vai saber comandar a sua voz vai saber conforme a escrita o que fazer

L1: uhum

L2: e ali você vai dominar todas as escritas e saber o que fazer com a sua voz porque se eu falo “não... é sempre no meio... aqui é atrás... aqui é na frente aqui é no peito” ... não... depende da escrita e depende do texto

L1: do texto

L2: então a música era fundamental... então assim no começo da aula ela não se ocupava de MAIS () ela gastava uns quinze minutos em vocalise tal... mas a maioria da aula era a música diRETO... () o problema está na música... no texto... e é ali que a gente trabalhava... então eu comecei com as árias antigas... MUIta ária antiga quase um ano... mais pra ver o que tava ganhando melhor... os agudos...a voz tava mais molinha... comecei a () o vibrato... o legato tava melhor... aí comecei a pegar as árias de ópera... claro que eu peguei já de cara a Carmen

L1: uhum

L2: () e fui em frente... e aí foi beleza

L1: mas um ano depois você tava fazendo...

L2: éh::: imagina que loucura... eu nem acreditei

L1: rápido né?

L2: éh... e aí comecei a pegar o Barbeiro também ela falou você é aguda você tem uma voz/ uma maleabilidade... ela sentia nos/ em alguns vocalises que tinha desses dois... desses três quatro do () que a gente fazia dava pra fazer com um pouco de velocidade... ele era bastante harpejado... tinha uma extensão bem gran:::de... e a gente até começou com um... - - ela era muito cuidadosa- -... começou com um de contralto...

L1: uhum

L2: ((pigarrou)) - - ê pigarro- - começou uma/ eu to saindo

L2: [não...sabe o que é? eu to saindo... eu fiquei doente... hoje é o meu último dia de antibiótico... eu to saindo de um/ de uma coisa que foi quase pneumonia... foi horrível... então ainda tem um pigarrinho... e::: então ela me deu esse () grave primeiro... e aí quando ela viu

que a pontuação tava boa ela falou “não... eu vou te passar agora um soprano” eu falei “hã”... vamos ver se é bom... então as coisas que começavam de repente no exercício começavam em “lá” grave começavam em “dó”... central... eu falava “uau”... mas vinha... vinha super bem ela falou “não agora a gente precisa desenvolver esse () agudo”... aí eu acabei ficando com essa textura de soprano... inclusive tinha “dó” de passagem “dó” agudo... era uma maravilha... ((cantarola)) aí ela falou “não... você tem agilidade...”

L1: ah:::...

L2: depois de Carmen... aí peguei e realmente foi em frente... foi beleza encaixou mega bem

L1: cê acha assim que ela tinha assim um conhecimento de repertório?

L2: tinha... o repertório dela/ a escola dela é italiana... essencialmente italiana

L1: [é isso que eu ia te perguntar...

L2: porque ela aprendeu... é ela começou aqui - - não lembro com quem- - mas ela foi pra Itália ela estudou... passou o que... também não sei... ó essas coisas o Márcio pode te falar tudo assim... com requinte de detalhes

L1: ahã...

L2: mas ela foi... ela chegou a fazer teste musical lá... eles chamaram ela lá pra fazer uma Norma pra fazer a Adalgisa... mas era muito agudo pra ela falou “não mas eu...” e ela sofreu e não conseguiu... e falou não... não dá... diz que o maestro falava “não... você têm que fazer” que ela era muito boNITA... ela era muito grandONA... assim aquela cara de né? de árabe... assim... forte...né? até de espanhola por que não? e cabelo preto... eu falei que EU vou ficar uma dona Leila () se Deus quiser... cabelo preto... () coque... com brinco...

L1: ((risadas))

L2: e... ela não conseguiu a Adalgisa realmente... era muito agudo pra ela... ela acabou não fazendo... também ela tinha um filho doente... acabou tendo que voltar pro Brasil... e lá ela estudou com Giuseppinna... acho que é Strepponi o nome dela... anota esse nome mas depois eu vejo com o Márcio que sabe tudo com () Giuseppina Strepponi se eu não me engano... tá?

L1: tá...

L2: pelo amor de deus deixa assim entre/ isso... mas Giuseppina eu lembro L1: [depois eu tiro as dúvidas com o Márcio

L2: () com ela que eles... que eles/ que ela estudou lá ela que ajudou e deu essa

L1: depois cê me passa o contato dele?

L2: tá... ele já tá esperando

L1: uhum

L2: éh::: ela que passou essa base toda dela... é que ela já tinha/ ela já cantava muito

naturalmente () ela podia falar “minha filha... eu abria a boca e cantava”... vinha mas pra voz isso não é bom... é bom por um lado... a facilidade... mas você tem que ter consciência da técnica...

L1: sim

L2: senão um dia vem outro dia não vem... o dia que cê tá doente não vem?

L1: éh

L2: tem que vir de algum jeito... só se você tiver () e muita dor... aí tem outras situações... mas se um dia eu tô meio mal... tô meio triste... tô um pouco entupida... to com um pouco de tosse... tô com dor de cabeça... sei lá... TEM que vir a voz mesmo assim... então é a técnica de trabalho... então ela deu a base técnica (porque) foi com essa postura que ela aprendeu...

L1: ô Luciana... deixa eu te perguntar uma coisa... essa pergunta minha é muito (cara)

L2: tá

L1: porque eu acho que marca o lugar Único da escola... a gente tem tratado de canto... cê me falou da filiação dela italiANA como ela trabalha o repertório... éh:::

L2: escola italiana... sim... não tem nada a ver com a alemã... a () alemã era dura mandava tudo pra frente

L2: é... não... é escola italiana e o forte dela era repertório italiano

L1: você falou do trabalho dela... como ela trabalha o repertório... um pouquinho como ela pensava a técnica

L2: sim

L1: né? eu queria agora saber... éh::: alguns aspectos assim éh::: subjetivos da história dela

L2: tá

L1: o que que fazia a Dona Leila... por exemplo... claro que ela foi uma cantora

L2: aham...

L1: né... mas pra além da cantora... da professora... o que fez essa mulher formar tanta gente boa... que que é que você fala “não... isso é da escola da Dona Leila” ... um aspecto subjetivo que não tá em tratado de canto... que não tá em tratado de fonoaudiologia... que que fez essa mulher tocar a pessoas... que que ela tinha?

L2: é...bom... além de ela ser uma mãezona pra gente...

L1: uhum

L2: não tem nem o que falar... ela era uma mãezona rigoROsa quando precisava...

MUI:::TO... MUI:::TO carinhosa... MUI:::TO amorosa

L1: uhum

L2: Isso é uma coisa que... ela te acolhia como filho mesmo os alunos dela eram filhos pra

ela... mas::: esse conhecimento total do que você tá fazendo... você SABE o que você tem que fazer na música... você não tem dúvida que a sua voz... não tem isso “ah será que vem... será que não vem”

L1: uhum

L2: você sabe tecnicamente... perfeitamente... você domina a sua voz... agora eu tenho que fazer assim pra vir assim... fazer assado pra () então isso que diferenciava ela de todos os professores eu acredito

L1: mas no sentido técnico ou de passar confiança?

L2: técnico e confiança você... acreditava nela... exatamente por ser uma mãezona a gente se entregava... se jogava totalmente pra ela... e realmente a gente via que dava certo na... na prática... na aula... no desafio de uma audição que é uma coisa terrível que a gente passa né? TRISTE fazer uma audição... ô meu deus do céu... um momento de tensão de “tô sendo julgado” o/ ou num concurso... então você via que ali a técnica fazia a diferença... realmente você ia com segurança... a segurança emocional pra te dar/ e ficava torcendo e rezando em casa

L1: ((risos))

L2: aquela coisa toda... igual mãe

L1: aham

L2: () Filhos Filhos () realmente a gente era filho dela... eu me sinto filha e ela minha mãe musical... minha mãe do canto... até hoje rezo pra ela muitas vezes “Dona Leila venha comigo”... às vezes tem momento que cê tá precisando né? falo “vem comigo pelo amor de deus que hoje eu to assim... to assado... ai eu tenho a estreia... ai vem comigo”... e ela vem... a gente sente o amor dela... eu sinto... é muito emocionante... dá arrepio até de falar

L1: é

L2: então era esse amor esse carinho essa certeza de que tinha alguém cuidando de você... - - olha... tô até emocionada... quase que eu choro também senhor- - e a certeza técnica você sabe como vai vir... você não tinha dúvida nenhuma... ai. tô emocionada (deixa eu parar por aqui)

L1: éh::: vocês... vocês falam dela de um jeito

L2: [ai:::... gente:::... é muito lindo né?

L1: [que eu não conheço mas eu/

L2: [mas é verdade que a gente tava

L1: [com muito amor

L2: é que ela falava assim: “CANTE PRA MIM... CANTE PRA MIM”. ai (emocionante)

((gritinho)) (coisa linda) canta pra eles não... não é pro público... não é... pense em mim...
canta pra mim como você canta aqui na aula. canta PRA MIM

L1: que lin:::da

L2: faz de conta que eu tô na tua frente.....“canta pra mim”... dava um nervoso... “tô cantando pra Dona Leila” () e pronto...

L1: que bonito né?

L2: muito emocionante... essa era a diferença... é muito lindo... e a gente cantava...
ela falava isso “cante pra mim”.... Olha eu tô lembrando de coisas que eu nem lem/ sabia que eu lembrava... tá vindo assim...

L1: éh:::?

L2: tá vindo... aí que emocioNANte... Wilson que bom.Deus te abençoe que você tá fazendo esse trabalho viu?

L1: a todos nós

L2: [Deus te abençoe... porque ela merece e você vai ter grande sucesso com isso... Tenho certeza absoluta... porque lá em cima ela vai te ajudar...

L1: amém

L2: pode ficar tranquilo... ela era muito mística.....não sei se você acredita nessas coisas

L1: oh:::~

L2: ELA ERA uma cigaNona então eu tenho certeza que ela de cima ela está () eu pedi orientação pra ela “Dona Leila eu não quero falar bobagem (pra eu não atrapalhar) tudo”
porque ela merece

L1: deixa eu te perguntar uma coisa...

L2: [essa é a diferença...tá?

L1: a gente tá indo pro f/ pro final... tem umas perguntas no final... já deu quarenta minutos...
(eu não quero)

L2: olha... não tem problema de tempo... eu só vou.. éh::: quer dar uma pausa? Eu vou falar pro meu marido ir buscar a minha filha... que eu já deixei ele...

L1: claro...

L1: Você me falou que ela era uma ciganonona ((risadas))

L2: total

L1: que ela... né... a filiação... o repertório... eu queria saber da Dona Leila... o que você acha de modo geral da escola dela

L2: hum

L1: e pra todos os alunos dela tenor... soprano... se tinha um termo central que aparecia...

assim fala um termo central que me lembra a Dona Leila... quando falo em Dona Leila...

L2: hum... não sei... um termo de técnica... um termo... professor sempre tem um termo marcante que ele repete muito... ou termos

L2: “ABRA ESTA BOCA” ((risos) nunca esqueço

L1: ((risos))

L2: “as pessoas não abrem a boca () ABRA ESTA BOCA”

L1: ahã

L2: eu lembro muito disso... MUITO MUITO... “a pessoa quer fazer o agudo e não abre” ... não tem como vir gente... nem o piAno... o pianíssimo às vezes sai mais aberto

L1: ahã

L2: isso eu lembro muito dela... e vamos fazer o caminho a pontuação... o caminho né?

L1: entendi

L2: que mais...? mas o você abra esta boca ((risos))

L1: não... tudo bem

L2: é pra mim () “abra esta boca”

L1: éh::: agora acho que é a última pergunta que me vem agora que eu separei... a gente tá falando né de uma escola que não é institucional...

L2: sim

L1: é uma mulher que movimentou artistas... movimentou cantores em uma cena não institucional e::: montou uma escola...

L2: montou uma escola

L1: eu costumo dizer que ela montou uma plataforma... técnica

L2: sim

L1: uma plataforma discursiva em que hoje outros professores caminham em cima da plataforma... ela é a matriz

L2: ela é a matriz

L1: tem professores filiais () né?

L2: exatamente! Que é o que ela queria

L1: e::: é...eu vejo

L2: que se espalhasse

L1: vários professores mas essa/ ela era... a matriz... e::: mas a gente sabe que o meio... o meio musical ele é... ele é/não é só música

L2: hã

L1: ele também é contato... é política... (é ligação) e eu queria saber se a Dona Leila/ ela

tinha... ela tinha além do impacto técnico... emocional... se ela tinha esse impacto na cena musical... ela interfere nele?

L2: NO:::ssa com certeza

L1: como que ela tinha essa figura social dela

L2: ela falava tinha... tinha... tinha... tinha... primeiro que ela era absurdamente respeitada... quando Dona LEIla entrava... quando ela ia num/ assistir uma ópera ela entrava ... ela parava o teatro municipal... todo mundo falava “Dona Leila chegou, Dona Leila chegou...” e ela sempre ficava na frisa

L1: uhum

L2: ela gostava de ficar na frisa... ela não ficava na plateia... MUIto raro ela ficava na plateia... ela já pedia os ingressos quando ela ganhava e ela ficava na frisa... ali de ladinho né? no nível da plateia... mas de lado... isso no Municipal né? porque o Theatro São Pedro naquela época ainda não... tava parado então todas as óperas aconteciam no Municipal... na década de noventa... né? então ela/ quando ela entrava parava o teatro... todo mundo se virava... era uma celebridade chegando

L1: aham

L2: era DE-MAIS era de-MAIS.... então ela tinha um respeito... ela era assim... deusa do () realmente celebridade... os maestros tinham respeito absoluto por ela... e uma coisa muito legal... quando falavam que era aluno da Dona Leila pro maestro... cê já tinha assim... nota dez com o maestro

L1: o nome dela tinha ess...

L2: CLA-ro te levava já... ele já confiava... ele sabia... “nessa aí eu confio” quem gostava deMAIS dela...até hoje gosta demais e tem o maior respeito e carinho por ela é o Jamil Maluf

L1: ahã

L2: então mesmo o Jamil/ o Malheiro também... porque o Malheiro chegou a cant/ a fazer aula de canto com ela...

L1: ahã

L2: ele cantava no começo... ele fazia aula... então eles tinham assim um conceito altíssimo da Dona Leila... então quando era aluno da Dona Leila ele já topava ouvir...

L1: entendi

L2: se ela mandava alguém pra audição... ela fez isso comigo... fez isso com outros... sem... sem... é... comprometimento de papel... era pra ouvir... ela falava assim “gostaria que ouvisse minha aluna fulana de tal... voz tal é um bom material pro senhor conhecer” pois eles abriam - hora na agenda e te escutavam... aconteceu comigo com o Malheiro... depois com o Jamil...

com o Jamil na verdade ela éh:: ia/ já foi em audição ela já ligou... já fez uma recomendação... então ela tinha influência MUI-to grande com os maestros

L1: influência política também né?

L2: política... e ela falava “tem que ter a política minha filha... tem que ter...” tem que ter em tudo né? infelizmente é assim né?

L1: sim sim

L2: mas assim... ela só falava... ela não falava “põe meu aluno pra cantar” “ouça... quero que o senhor dê uma opinião de como está indo o nosso trabalho... ela começou há tanto tempo... que que tá faltando... que o senhor me dê um retorno” e eles liGAvam de volta e falavam “gostei disso... gostei daquilo...” davam um retorno pra ela e era incrível, in-crí-vel.

L1: esperta ela... inteligente

L2: hiper esperta... ela era mafiosíssima ((risos)) né?

L1: éh::: éh:::

L2: mas assim... sempre muito... éh... correta... dentro disso muito correta sabe?

L1: uhum

L2: não fazia... sabe...

L1: sim sim

L2: maracutaia com nada... não ficava devendo nada pra ninguém... isso ela não fazia... ela não queria saber disso... “se eu estou falando que é bom é bom... só quero saber se o senhor gosta... se o senhor concorda... vê se tá faltando alguma coisa...” e nisso as pessoas iam conhecendo os alunos né? e eu consegui o meu primeiro papel assim né?... na verdade o Malheiro era diretor na época... eu fiz esse/ essa audição com ele...ele gostou muito e falou “eu quero muito que você faça éh::: um teste num coral...que seja ele lírico... o paulistano... e eu vou poder te ajudar () te ajudar mais eu gostei muito do seu material”

L1: uhum

L2: e eu sempre lembro que ele falou assim “você é mezzo MESMO... não precisa () você canta com a sua voz” isso é uma coisa que eu levei assim... até hoje eu levo...

L1: sim

L2: porque eu considero ele o meu padrinho musical... então eu não explico a minha voz porque ao contrário... eu não tenho nem preocupação quando tiver que deixar aberta claro eu já sei que vem com timbre de mezzo... não tenho que inventar timbre nenhum entendeu? então... e aí dali eu fiz o teste... que ele indicou e aí um ano e pouco depois ele já me chamou pra fazer o barbeiro... graças a Dona Leila... que tinha essa influência realmente... mas abriu as portas... “é aluno da Dona Leila eu confio... vai cantar bem... não vai ter aquele “ai não

alcançou o agudo... ai não chegou não sei aonde... ai quebrou...” não tinha isso com aluno de Dona Leila... não tinha... que é justamente o diferencial que você perguntou... a confiança técnica... você SABE o que você tá fazendo... você MANda na sua voz... eu canto sempre pensando... ela falava isso também... () cê tem que pensar sempre... não vem por acaso... sempre penso... agora assim... você vai se preparar um pouquinho antes... agora cê faz assim... agora cê faz assim... agora abre mais...

L1: uhum

L2: agora mais pro centro... agora mais pra trás... né... agora mais baixo... volta pra trás... () que faz peito... quer dizer... você vai o tempo inteiro pensando... quantas milhões de vezes eu já cantei Carmen... fiz dez produções no Brasil...

L1: (é mesmo?)

L2: todas as vezes eu mando na minha voz... eu penso no que eu vou fazer... agora assim/ eu penso o tempo todo... CLARO tudo vem muito como eu falo... tem que vir natural... tem que vir rápido... tem que vir gostoso...

L1: uhum

L2: né? mas você tem que mandar na sua voz... você PENSA... você fala assim “agora é assim... agora é assado...”

L1: aham

L2: então essa certeza os maestros sentiam... quem era aluno da Dona Leila... eles sabiam que não ia dar problema... passavam confiança já de cara...

L1: entendi

L2: né? então ela tinha si::m... falou em Dona Leila os maestros abriam as portas pra gente... e pra ela sempre atendendo “não... Dona Leila ligou eu atendo AGORA...”

L1: uhum

L2: “no meio da reunião atendo... se não puder atender ligo de volta” era assim

L1: uhum

L2: com... tinha também ela tinha também na época ... bastante influência... assim... com Vicente Amato... que foi diretor do teatro depois é... por muito tempo... ele também teve muita influência... conheceu muita gente do mundo inteiro de canto e ela/ e ele tinha ela também LÁ em cima... era Dona Leila... tava de portas abertas o tempo todo... era assim::

AUTORIDADE ABSOLUTA em escola de canto pra ele... então assim... estendia o tapete () “se Dona Leila indicou... eu vou ouvir isso ()” às vezes eles tinham até assim... “Dona Leila... eu tô precisando de uma pessoa assim... assado - - aconteceu muitas vezes - - pra cantar tal papel... a senhora me indica quem... fulano? Ok... vai ser fulano...” às vezes até ouvia mas

eles já tinham/ se ela falou que f/ a pessoa fazia aquele papel podia fazer... eles não duvidavam

L1: nossa

L2: é uma segurança ABSOLUTA... hoje não existe mais isso... não funciona... não existe mais... mas ela tinha essa autoridade absoluta... então a influência dela com os maestros e alguns diretores de teatro era assim... total... total

L1: e pra terminar eu queria fazer a última pergunta... vai ser muito rápida éh:: ((pigarreou)) se você pudesse definir Dona Leila (seria com qual palavra)?

L2: agora você me pegou... .. eu amo Dona Leila... ((chorando)) não... ela... realizou meu sonho... eu tinha o sonho de cantar e ela realizou... todo dia ela realiza... em cada aluno que eu ensino... em cada papel que eu consigo... em cada música que eu canto... cant/ cantarolando dentro de casa... cantarolando no chuveiro... ela tá comigo né? ela que realizou esse sonho... ela que possibilitou pra mim saber se eu podia... se eu tinha condições... se eu tinha voz... se eu tinha talento... nada... mas ela trouxe tudo... ela trouxe tudo isso pra mim... ela realizou meu sonho... e realiza todos os dias...

L1: (me dê um abraço).

3.2 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM GABRIELLA PACE

14p. 34min 4s

L1: hoje é dia cinco de maio... e eu vou começar uma entrevista com a cantora lírica Gabriella Pace...

L2: uhum

L1: Gabriella eu gostaria que você dissesse livremente como que começa a tua:: tua jornada musical quando você disse “eu gosto disso, eu quero isso”.

L2: bom, essa é uma pergunta::: que pode não... pode não ser muito assim glamorosa pra muita gente mas pra mim... foi meio óbvio o caminho da música porque os meus pais são músicos...minha mãe na época:: desde sempre tocava na/no Teatro Municipal ela foi a primeira viola do Theatro Municipal de São Paulo meu pai era da OSESP e meu pai era cantor também aliás meu pai é cantor... estão todos vivos (risos)

L1: Que bom (risos)

L2: é::: meu pai:: especialmente na década de oitenta ele teve uma::... ele cantou muito, principalmente aqui em São Paulo ele era tenor ligeiro e ele fazia:: toda a parte de oratório e óperas que eram para o repertório dele que eventualmente fizessem, como por exemplo, o

Matrimônio Secreto ahm:: Don Giovanni, todas essas óperas. Num belo dia quando eu tinha mais ou menos uns sete anos... eu já estudava violino... ele me levou pra fazer parte de um coro que fica na ópera Wozzeck no Teatro Municipal de São Paulo. Foi a primeira e única vez eu acho que fizeram Wozzeck aqui no Brasil...

L1: estreou (risos)

L2: isso e eu fui uma das crianças daquele coro infantil do Wozzeck ahm:: meu/meu pai cantava o capitão, ele cantava o Andres em elencos diferentes. Naquela oportunidade eu tive até a grande honra de cantar ao lado do Carmo Barbosa de grandes nomes do canto lírico

L1: aham

L2: a:: eu continuei no violino, eu não achava que o canto seria um caminho pra mim... estudei violino até os dezesseis anos depois eu parei por... uma série de questões da adolescência mesmo...e::: mais ou menos quando eu estava fazendo o:::... quando eu tinha dezoito dezoito anos e tava fazendo o Teatro Escola Célia Helena e eu não sei como as coisas aconte/aconteceram naquela época que eu comecei a cantar no curso e eles acharam que eu tinha voz e eu resolvi começar a estudar canto e:::

L1: quantos anos?

L2: eu tinha dezoito anos... e naquela época:: eu ia assistir todos os espetáculos de ópera porque eu era muito apaixonada por ópera e então desde a minha infância eu ia em todos os ensaios todas as apresentações e havia cantoras

L1: (hum)

L2: que me emocionavam de forma particular como por exemplo Celine Imbert, Cláudia Riccitelli, Rosana Lamosa... e todas elas tinham em comum uma mesma professora que se chamava Leila Farah...então quando eu decidi cantar eu queria cantar como elas e queria:/ e tinha essa pessoa em comum que era a Dona Leila e um dia eu liguei. Tive coragem pedi o telefone liguei para Dona Leila e perguntei se ela num:: não me ouviria. Ela me ouviu, ela acabou concordando e ela falou “ah:: eu não dou aula pra todo mundo mas pode vir, a gente faz uma avaliação com você” e assim eu comecei a estudar com a dona Leila

L1: aos dezoito anos

L2: aos dezoito anos

L2: bom então com dezoito anos ah:: eu fui/comecei a estudar com a Dona

Leila e::: aconteceu quase uma simbiose entre mim e a Dona Leila:: ih::: vou ter que botar uma pausa

L3: olá bom dia desculpe interromper

L2: pra te apresentar minha mãe

L1: bom dia:: imagina

L1: (risos)

L2: então como eu tava te falando aconteceu como se fosse uma simbiose, porque eu acho que tem muito isso... o aluno de canto com o professor... ele cria como se fosse uma:: uma profunda intimidade...porque o professor de canto passa a ser como se fosse um::... é uma das pessoas mais importantes da vida do cantor principalmente na fase de desenvolvimento da voz

L1: Ha-ham

L2: esse primeiro desenvolvimento que é tão difícil... e desde o início eu e a dona Leila a gente:: teve essa grande... ah:: empatia uma pela outra e:: a dona Leila era uma professora muito rígida se/você não podia chegar na aula seguinte sem ter amadurecido pelo MEnos uns trinta por cento do que ela havia falado na aula passada cê não podia chegar sem estudar a canção que ela tinha te passado naquela semana entende?

L1: sim

L2: tinha uma cobrança muito grande eu vi muitas vezes ela mandar a gente embora da classe “ah não meu filho você não estudou você volta na próxima aula e:: e traga isso::... isso feito” ela era uma grande mulher também era uma grande professora e uma grande mulher e tinha uma maneira de passar a didática dela que era até pra mim pelo menos muito, muito óbvia, muito fácil e::... aí entra numa parte mais técnica mais por exemplo a gente começou a fazer muito exercício de respiração que:: muita gente fala “ah porque no Brasil as pessoas não trabalham a respiração” dona Leila trabalhava a respiração SI::M e MU:::ito, chegava a ficar zozinho na aula

L1: (risos)

L2: é verdade é verdade... e ela tinha uma parte de aquecimento vocal que era:: muito técnico ela gostava muito de::: de por exemplo livros de técnica vocal como (Panofka) que tem esses vocais que são quase como canções mas que aquecem toda a voz por igual fora alguns exercícios de quintas, oitavas, saltos de oitava... era uma aula muito dinâmica e cantava-se muito e cantava-se óperas inteiras porque ela não aceitava que o aluno só aprendesse a ária. Tinha que ter a ópera inteira

L1: ah é?

L2: é... porque uma bela hora ele ia ter que aprender uma ópera inteira

L1: sim

L2: então esse/essa parte ela também fazia “não você vai estudar essa ópera inteira tem que estudar por exemplo as Bodas de Fígaro vai estudar não só a ária mas vai estudar os (recitativos) os duetos os trios, tudo

L1: verdade... é:: deixa eu perguntar uma coisa agora que... o bom da entrevista é isso... a gente programa uma coisa e ela graças a Deus sai de controle. Você falou que ela era... tocar aqui na personalidade... ela era uma grande mulher. Assim, onde você enxergava essa::: como você denomina isso

L2: ela era uma mulher que era só doação ela::: isso provavelmente o Chico vai te contar mas ela teve o grande infortúnio né na vida que ela teve um filho que era deficiente mental...

L1: uhum

L2: e ela parou:: de cantar por causa desse filho ela:: tinha contratos até já com o Theatro Scalla de Milão e tudo mais que na época... até hoje mas na época principalmente era o grande Theatro que todas as pessoas queriam cantar e ela:: tinha já contratos com esse Theatro e tudo mais e quando viu que esse filho era muito doente ela abandonou tudo para se doar para esse filho

L1: u-hum

L2: e passou a vida inteira assim. Assim como ela era assim com o César ela era com todos os alunos dela...

L1: nossa

L2: é... era/ela chegava a ser emocionante... eu fico emocionada de falar dela

L1: que coisa né...

L2: é você vai ter muito momento de emoção falando da dona Leila porque a dona Leila realmente era uma pessoa especial.

L1: as pessoas falam dela de maneira apaixonada

L2: éh, não tinha como não ser apaixonado por ela

L1: é:: e eu queria ainda continuar

L2: aham

L1: tem gente que é difí::cil de entrevistar, mas você fala bem... é:: vou perguntar um pouquinho da estrutura da aula dela

L2: uhum

L1: você falou que vocês começavam com a respiração, repertório, tinha mais ou menos na escola dela, vamos dizer assim, pelo menos na sua experiência, mais ou

menos uma sequência

L2: tinha

L1: uma

L2: a sequência era mais ou menos a mesma mas dependendo do nível que cada aluno
tava é:: ou ela ficava mais no exercício de respiração mas era coisa assim pouca... uns
cinco minutos a mais aqui... uns cinco minutos a menos ali... mas no geral a gente
começava vocalizando

L1: uhum

L2: aí você fazia vocalises progressivos pra voz aquecer por inteira depois ela via
como que andava a respiração a gente fazia muito exercício de respiração a gente
levantava e fazia a respiração... ela falav/ela mostrava e depois a gente partia pra
parte cantada da aula. Aí daria mais como se fosse uns quarenta minutos, sempre
com alguns intervalos para corrigir umas coisas técnicas aqui e ali... tô falando muito
rápido?

L1: tô adorando

L2: (risos) tá

L1: e::: você falou da estrutura da aula...tá eu queria perguntar agora algo mais aberto,
umas coisinhas mais técnicas né e::: como que era essa coisa da respiração era:: tem
nisso no canto lírico né porque:: a gente sabe o tanto que é fundamental respirar e:: há
grandes debates sobre a respiração e grandes performances e maneiras diferentes da
respiração.

L1: se você puder me narrar como que ela explicava... como era essa respiração da
dona Leila

L2: olha ela:: ela

L1: (tosse)

L2: engraçado... tinha um desenhinho que ela fazia todo mundo fazer cópia...

L1: aham

L2: do aparelho fonador...

L1: uhum

L2: a partir desse aparelho fonador ela explicava mais ou menos como que isso
deveria funcionar junto com a respiração

L1: hum:::

L2: a gente fazia alguns exercícios... por exemplo... que eu acho que quase todos os
professores fazem do controle do ar então de você/você fazer respirações mais

curtas e depois fazer coisas mais longas é:... eu faço até hoje esses exercícios

L1: você usa

L2: uso muito os vocalises dela até hoje... eu tive tantas aulas de canto depois da dona Leila, mas mesmo assim eu fiquei muito::: a gente/eu acho que a gente tende a ficar muito preso ao primeiro professor de canto

L1: com certeza

L2: que é o mais importante

L1: o bê-a-ba né?

L2: porque desse professor você pode sair cantor ou pode também desistir

L1: ah::: a professora (Martha Herr) e o Chico também me deram uma imagem da pasta de dente

L2: humm

L1: ela falava dessa imagem disso de encher como a pasta de dente e ir soltando o ar?

L2: é... em outras palavras ela falava isso... ela acreditava também numa respiração mais baixa... Hoje em dia para algumas coisas eu uso a respiração mais baixa... mas muitas vezes eu uso mais () altura algo assim aí eu uso mais a respiração mais alta, mas isso é uma coisa de adaptação

L1: mais baixa que você diz é o ventre pra frente

L2: é o ventre mais/é exatamente as intercostais totalmente abertas e isso vai fluindo o fluxo de ar vai fluindo dentro dessa caixa que tá aberta entende

L1: sim... é/ só mais uma pergunta

L2: uhum

L1: à medida que você vai fazendo a frase a barriga... ela continua pra fora ou ela adentra?

L2: depende... depende muito da frase porque claro cê tem que fazer a (coloratura) ela tem que vir pra dentro um pouco entende?

L1: mas (...)

L2: mas/mas varia bastante varia de pessoa pra pessoa isso é uma coisa que a dona Leila falava muito porque a técnica ok a técnica é uma...mas ela tem que se adaptar ao tipo físico da pessoa porque eu por exemplo eu tenho um lábio diferente do seu... uma abertura de boca diferente da sua... então o que parece fácil pra uma pessoa não é pra outra e as vezes por condições físicas não por que “ah aquela pessoa” não... você tem que achar como fazer pra’quele, por exemplo é/eu tenho ossatura grande no rosto aqui

L1: aham

L2: mas tem gente que não tem então como é que você/tudo é adaptação mandíbula entende e mesmo o corpo como que eu respiro “ah eu tenho o corpo assim e assado” você tem que achar isso e a dona Leila era muito boa em achar isso... em encontrar dentro da técnica dela como você pode entender melhor essa técnica por causa das suas características físicas... entende? tem gente que tem uma boca minúscula tem gente que tem uma boca () é diferente... porém a técnica pode ser adaptada a todos né?

L1: você sabe que você me falou uma coisa que eu lembrei da Martha Herr. Ela falou “dona Leila tinha uma coisa...impressionante... ela tinha um poder de diagnóstico como ninguém”, ela olhava a pessoa

L2: assim como ela sabia também se aquela pessoa provavelmente teria um futuro ou não... não sei se te respondi a pergunta

L1: si::m... tranquilo

L2: qualquer coisa também se você perceber depois que “ah ficou faltando” me fala que eu te gravo

L1: tudo bem... é::: você falou disso né... dessa respiração como ela olhava.. isso é incrível como ela não botava um tratado igual pra todo mundo

L2: não/é porque ao longo de tantos anos de canto eu vejo que algumas pessoas querem “ah você tem que abrir a boca assim a sua língua tem que estar assim” e é que nem a dona Leila falava o () colocar a língua num lugar quando ele canta que ninguém mais coloca mas pra ele funciona você pode dizer que ele não tem técnica... ele TEM... talvez a maneira como ele utiliza a língua não seja a mesma que seja pra você ou pra mim entende?

L1: sim

L2: talvez tem gente com a língua mais relaxada mas isso não quer dizer que você canta melhor ou pior ela dizia... é uma questão de adaptar

L1: A Freni e o Pavarotti foram alunos do mesmo professor e eles:: quer dizer, a base é parecida

L2: é exatamente

L1: tá... a estrutura da aula...deixa eu te perguntar mais uma coisa... como que a::: você via que a Dona Leila era (é uma pergunta muito clara assim pra mim) como ela via/ela trabalhava sozinha com o repertório? Ela te ouvia ela precisava de um pianista?

L2: ela sempre tinha um pianista e teve até um pianista que talvez você queira entrar em contato com ele que é o Márcio Gomes.

L1: ah::: verdade

L2: o Márcio ele foi um filho pra dona Leila e ele acompanhou todas as aulas de canto

dela nos últimos talvez dez anos da vida dela... e foi extremamente importante sabe? ele talvez/ ele talvez concordasse ou discordasse dela em alguns pontos mas a dona Leila tinha muita personalidade... ela sabia o que era bom pra você. Era como se eu chegasse “dona Leila eu vou cantar Tosca”... “não minha filha... vai cantar outra ópera, a Tosca você não vai cantar” era:: era assim... ela não era um/ela:: eu não sei... ela tinha uma capacidade incrível de saber exatamente o que era bom para cada pessoa “ah:: essa daqui pode fazer otimamente música de câmara... ópera não”

L1: essa eleição ela fazia/era ela né que tinha esse repertório operístico a fundo né?

L2: ela conhecia mais o repertório italiano... muito... porque ela fez parte eu acho de um período musical no Brasil que se conhecia mais a ópera italiana, não só pelas companhias italianas que vinham pra cá e a dona Leila acabava fazendo parte dessas companhias. Ela sempre entrava pra fazer alguma participação, havia aquela coisa, havia a rádio:: qual era a rádio que:: que ela falava tanto () eu acho que foi a Record que tinha um programa de rádio com auditório e tudo que elas íam lá e cantavam todas as óperas... o Chico pode te confirmar isso e elas eram RAI::NHAS das rádios

L1: verdade

L2: RAINHAS e o repertório italiano era muito comum... o repertório alemão e o francês eles eram também cantados na maior parte das vezes em italiano em traduções para o italiano mai::s... havia um enfoque maior no repertório italiano então se você fosse falar de repertório italiano com a dona Leila ela poderia passar HO:::ras com você debatendo todos os grandes compositores italianos. Eu acho que havia uma/um menor conhecimento talvez nos alemães, nos franceses que esses eu vim conhecer mais/nem quando eu estudei na Itália quando eu estudei na Itália eu foquei mais no repertório italiano, depois que eu comecei a viajar pra Alemanha e tudo mais aí meio que o repertório se abriu de uma forma bem mais expandida digamos.

L1: deixa eu te perguntar uma coisa Gabriella é:: você viajou, conheceu vários lugares, é:: sobre... hoje não se usa mais isso mas no passado () se usava muito o termo, tinha muitos estudos calcados nas tradicionais escolas nacionais de canto, italiana, escola alemã né? Russa, inglesa... você acha que a escola que ensinava a dona Leila ela tinha mais proximidade com alguma dessas vertentes?

L2: ah a escola italiana

L1: é?

L2: escola italiana de canto

L1: em que sentido você acha assim?

L2: ah:: eu acho que se a gente for falar em termos de respiração em vibrato em reprodução de som emissão de som ah:: é um som mais italiano até hoje se fala isso... é engraçado... tava até agora fazendo () na Dinamarca e:: e o maestro era italiano ele falou pra mim “você faz parte da tradicional escola de canto italiana” quer dizer existe ainda uma inserção do cantor nessas escolas... eu acho que realmente eu faço parte da escola italiana de canto porque continuo estudando na Itália eu vou regularmente na Itália fazer aulas e tudo mais e:: eu acho que ainda há um enfoque... acho que até pelo estilo latino acho que a gente acaba se aproximando mais da escola italiana...entende? porque eu convivo muito com os escandinavos, eles tendem a ter uma escola mais alemã de canto que não é desmerecendo em nada mas

L1: (claro)

L2: é muito boa, é excelente, mas você nota no canto... na emissão do som que a maneira de começar uma frase é mais alemã... entende? não sei se::

L1: mas você chama isso... sonoramente falando assim...

L2: eu acho que sonoramente falando há coisas que me agradam mais e/mas depende muito do cantor. Você pode dizer que o Jonas Kaufmann não canta bem porque ele não é italiano? não...

L1: é bem alemão

L2: ele é super alemão e tudo que ele faz eu adoro é...

L1: uhum...

L2: sabe... então:: não:: é eu acho que as/existe uma inserção da gente nas escolas mas eu acho que é nominal... digamos a gente se adapta melhor a uma escola que a outra... talvez eu não me desse com a emissão mais...rígida talvez do alemão

L1: aham

L2: entende... eu sempre serei uma italiana cantando ah:: Strauss por exemplo

L1: (risos)

L2: nesse sentido assim... mas não é ruim é::

L1: claro... deixa eu perguntar uma coisa não tá aqui mas é () já sai do pesquisador e começa a entrar no curioso é... você... eu passei por alguns professores que devem ter conhecido a dona Leila e:: uma admiração pela narrativa das pessoas... todo mundo () mas...fala-se muito/muita gente fala de que ela... tem uma parte que ela dizia pra voz caminhar pra trás...ela falava isso pra você? como você sentia?

L2: você tinha que sentir como se abrisse né como se abrisse aqui pra trás... hoje em dia eu misturo um pouco do que ela falava com o pouco que eu tenho de experiência

em palco eu acho que a gente tem que trazer um pouco pra frente

L1: aham

L2: mas ela falava dessa coisa do bocejo né?... e cantar em cima desse ar que se forma na hora do bocejo mas tudo mu::ito ah:: ((boceja)) sabe? até aqui até aqui ó uma voz toda muito emitida muito:: e realmente pra você fazer algumas notas se você não abre você não tem essa abertura/que talvez isso que ela quisesse dizer... essa abertura aqui atrás se você ficar muito na frente aí você não tem espaço para a emissão de som... o som precisa vir mais cheio e ele precisa vir de trás então tinha isso de trazer mesmo A:: ((boceja cantando)) a gente fazia muito exercício assim no bocejo sabe? Ela dizia que tinha que sentir essa coisa no palato mole sabe? subir assim A:: ((cantando)) e a voz vai girando aqui atrás...

L1: aham

L2: a dona Leila dizia... eu tô até lembrando que eu tenho um desenho que ela fez e me deu não sei se está aqui depois eu vou dar uma olhada

L1: se tiver... eu fotografo

L2: aham

L1: AGORA... você já tocou nessa questão, mas na medida que eu fui entrevistando algumas pessoas que () e:: eu percebi que tem um campo entre professor e aluno né? um campo subjetivo assim dessa relação que não entra:/ que não é só técnica que não é tratado que é muito subjetivo

L2: uhum

L1: e:: eu não sei se você sentia isso... por exemplo algumas pessoas falavam “olha:: tal... o Benito tinha a questão da pausa da piada que ele contava, que ele fazia”... tudo isso tinha... tinha alguma coisa para além da da/ que ele ensinava tecnicamente que ele ensinava além da respiração... repertório eleição de repertório... alguma coisa que você acha... pra você E... da dona Leila né? por exemplo... que fizesse... que talvez ela tinha para além de pedagogia? O que essa mulher fez para que tanta gente cantasse? ... para além da técnica... você acha que tem alguma coisa::

L2: bem para além da técnica

L1: como uma escola né

L2: é... além dela ter uma...EXÍMIA... você sabe como eu cantei pela primeira vez?...

L1: (...) não

L2: é... ela fez eu ligar pro Theatro Municipal e fazer o maestro Fernando Malheiro ir até a casa dela ir lá me escutar

L1: deve ter sido muito importante

L2: e ela era a única pessoa que nenhum maestro tinha a coragem de dizer não... ela/eu lembro dela ligando pra ele falando assim “Malheiro você esqueceu que você tem que vir na minha casa, tem uma aluna minha que tá aqui te esperando, ela é talentosíssima você tem que ouvi-la e eu não quero saber se você tem compromisso eu quero que você venha aqui agora” ... ele foi

L1: no::ssa

L2: ele foi

L1: tava lá

L2: ele pegou um táxi do Teatro Municipal foi até a Rua Albuquerque Lins que era onde ela dava aula... eu tava nervosíssima claro... eu tinha uns vinte e um anos na época... ele se sentou no sofá ela me mandou cantar virou pra ele e falou “ela vai ser uma das melhores cantoras do Brasil”... e cabe a você dar a primeira oportunidade...

L1: no::ssa

L2: disso nasceu/nasceram as audições porque as audições até então elas eram mais fechadas não era todo mundo que podia fazer audição assim... abria audição pra fazer sei lá... abria sem produção. Hoje em dia eu não sei como que anda aqui a questão das audições, eu tô meio por fora ma::s por exemplo o Jamil mandou fazer Bohème em noventa e oito e aí a dona Leila falou assim, “você vai lá fazer o teste porque é importante só ir fazer o teste”

L1: uhum

L2: e aí ela ligou pro Jamil e falou “olha tem uma aluna e eu quero que você a ouça, sem compromisso, mas ela tem um pré-preparado da Musetta e eu acho que ela devia ir”.

L1: sim

L2: Ele já tinha alguém pra fazer pra fazer a Musetta e tudo mais. Eu fui fazer uma audição pra ele, fiz a audição e ele acreditou em mim por causa da dona Leila... aí foi eu pro Theatro Municipal, entrei no que até hoje é a sala do Neschling, era a sala que normalmente os maestros ficavam... tinha um piano eu lembro que eu entrei/magina maestro Isaac sentado, fazendo brincadeira comigo porque a última vez que ele tinha me visto cantar era com sete anos na Wozzeck “ah quantos anos você está estudando” eu fiquei até com vergonha que era só dois né “ah quatro” sei lá inventei né... menti

porque tava com vergonha “não... canta” aí eu lembro que eu cantei e isso deve ter sido no ano anterior/em noventa e sete ele fez assim “olha eu tô vendo que você tem muito talento” como todas as alunas da dona Leila Farah... eu vou te dar três meses pra você trabalhar a Micaela e aí você vem aqui e canta de novo pra mim () dona Leila () duas loucas mandou eu fazer francês com a fulana de tal que tinha não sei o que... três meses depois eu fui fazer a Micaela e ele falou assim “você sabe que você é muito jovem, mas eu vou te dar o papel você vai fazer o segundo elenco” o primeiro elenco era Rosana Lamosa, imagina eu dividir papel com a Rosana Lamosa foi assim:: a dona Leila ela lutava mesmo pelo alunos. Quando ela/quando tinha crítica ruim, porque sempre tinha, ela dizia: “esse ordinário... ele me odeia” (risos)

L1: ((risos))

L2: “é contra mim não é com você, é comigo”. Ela tomava pra si até uma crítica ruim e eu podia ter cantado mal aquele dia mas ela atribuía a ela ia lá, ligava e contestava o cara... “ele tá fazendo isso por causa disso e por causa daquilo”

L1: uma mãezona

L2: ligava pros teatros pra reclamar da crítica pra reclamar porque não chamaram os alunos dela... quem faz isso hoje em dia?

L1: u-hum

L2: então eu acho que as pessoas realmente começaram a cantar porque ela lutava pelos alunos... e ela tinha um amor/ela tinha um amor pelos alunos que era uma coisa assim fora do comum... ela falava assim da Cláudia... da Rosana... ela enchia os olhos de lágrimas...AMOR por elas... ela também era muito engraçada, as aulas dela eram extremamente divertidas

L1: uhum

L2: a gente passava () chorando de rir porque ela era realmente engraçada... ela confundia os nomes... ela era muito legal

L1: (tosse)

L2: muito legal

L1: fantástico

L2: fantástico

L1: Vejo que ela uma coisa que não se tem mais hoje, que é essa professora que adentra no cenário musical”

L2: ah e além, ia em todas as apresentações e comentava durante “ah essa não foi boa” (risos) falava do lado “ah:: não chegou nessa nota não foi bem” sempre dos alunos

dela de maneira que quando você chegava na aula seguinte “ah minha filha vamos trabalhar isso essa nota não veio bem” sabe então eu acho que era uma relação ao mesmo tempo ela era extremamente positiva mesmo quando o aluno ia mal ela dava um jeito de () era uma maneira de vencer a dificuldade sabe...era uma mãezona

L1: tô apaixonado já (risos)

L2: ah não tem como não se apaixonar por essa mulher e eu fico feliz de estar resgatando a memória dela porque eu acho que grande parte dessa juventude nunca nem ouviu falar nela e a gente tá falando de uma geração só... ela morreu em dois mil e quatro...

L1: é... eu vou pra última pergunta

L2: uhum

L1: eu passaria uma tarde mas o gravador está com uma memória bem:: se bem que com o que você falou já dá pra trabalhar com muita coisa. Eu acho que volto a te procurar com certeza e:: você... essa é uma pergunta de corte que eu faço pra todos os entrevistados. Havia um termo central... mais central e muito recorrente na aula da dona Leila que sempre/em toda aula...

L2: “cantar tem que ser como falar... se não está fácil cantar é porque falando não está bom... tem que ser uma coisa natural você tem que acordar e a voz estar lá”... eu lembro que ela falava sempre que ela acordava de manhã, ela tocava o/um acorde e fazia I: (cantando) a voz está aí... tem coisa mais italiana que isso

L1: (risos)

L2: “ok a voz está/está girando só fazendo um () “vocalise”... eu acho que a coisa mais importante que eu trago pro meu dia a dia como cantora é que cantar é como falar... isso te tira um peso de milhões de frescuras das costas que “eu não posso fazer isso eu não posso fazer aquilo eu não posso beber gelado eu não posso fazer ginástica eu não posso tomar um vinho” você pode tudo eu faço tudo isso e eu continuo falando não falo? Então cantar tem que ser como isso... se tem uma coisa que me atrapalha a fala hum::: então eu não posso GRITAR eu não posso sair gritando pela rua que nem uma louca entende?

L1: entendi

L2: ou por exemplo eu me lembro na época eu pulava carnaval eu fazia parte de uma escola de samba e eu ia lá sambar e aí “minha filha não cante... duble”

L1: (risos)

L2: porque você tem que cantar o samba enredo né

L1: sim

L2: porque no dia seguinte você está completamente sem voz então coisas assim tudo que te tira a fala te tira o canto e o canto tem que ser natural... uma vez que você tem técnica ele tá ali... e outra coisa que ela dizia “aulas de canto são muito importantes porque a saúde vocal dura até os trinta e cinco depois dos trinta e cinco é só técnica” e ela estava coberta de razão

L1: eu ia perguntar mais coisa mas acho que você fechou com chave de ouro (risos)

L2: vou procurar esse desenho porque eu tenho certeza que eu tenho.

3.3 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM EDUARDO ABUMRAD

20p. 43min 20s

L1: Bom... hoje é dia:... dezesseis de fevereiro de 2017 ... eu tô aqui com o ... o baixo... Eduardo Abumrad... falando um pouco sobre a professora Hermínia Russo e eu gostaria de começar nossa conversa... né... pedindo pra que o Eduardo contasse um pouco pra gente como começa a história dele com a música. Como se inicia sua história com a música? Assim... sua primeira::... sua primeira ascensão nesse mundo

L2: a minha história? ... bom eu... começou através da ópera mas eu nem sabia o que era ópera por que começou assim eu era ... eu devia ter uns ... 8 anos de idade, 8 ou 9 ... e eu via pela rádio cultura::... Eldorado né...

L1: aham

L2: a Eldorado transmitia óperas... e eu não sabia o que era ...

L1: uhum

L2: eu era muito pequeno e ficava procurando (esse) eu quero achar aQUILO

L1: aham

L2: aí começava (eu) eu ficava encantado né ... então começou aí ... já antes disso eu ficava imitando ... Ave Maria... por exemplo

L1: aham...

L2: pra mim o máximo do canto lírico era a Ave Maria

L1: ((A-han))

L2: então eu ficava no quintal de casa... subia em cima de um caixão e ficava cantando Ave Maria em vários tons SÓ essa SÓ A-ve Maria ((risos))

L1: aham

L2: quer dizer... eu sempre gostei né sem saber o que era

L1: sim

L2: aí depois fui mais tarde:::... eu morava em Jundiaí, eu sou daqui de São Paulo mas morava em Jundiaí, mas meus pais eram:::... tinham comércio lá... teve uma reprise de operetas

L1: aham

L2: Festival de operetas no cinema

L1: sim

L2: com Nelson Ned:::

L1: quantos anos mais ou menos?

L2: ah... isso faz muito tempo... faz muito tempo... isso e::: deixa eu ver se:/ SE-SSEN:::ta e oito eu acho...sessenta e nove por aí... E aí eu tinha uma amiga que tinha estudado canto com dona Tiana... dona Tiana Amarante que era de Campinas... que é de uma escola italiana do maestro Pasquale Gambardella que dava aula no Rio...

L1: Tiana...

L2: Amarante

L1: uhum

L2: e ela estudou com... com vários professores mas depois o grande professor dela que foi .. o Pasquale Gambardella que era do Rio... que é também professor/ foi professor do pai do Fernando Portari... que eles têm toda uma::: uma veneração pelo Gambardella que vem toda essa escola ... é e aí o pai do Fernando depois foi estudar com dona Tiana também.

L1: olha só

L2: foi transferido pra Campinas o Gambardella ... é::: ... indicou pra estudar com ela enfim... cê vê que as coisas vão se ... né?

L1: SIM

L2: E::: aí essa amiga me indicou dona Tiana... eu tinha::: catorze anos... aí fui... fiz um teste ... minha voz era esquisitíssima... eu só tinha cinco seis notas MU:::ito graves e só

L1: aham

L2: articulação... NE:::nhuma ... né... nem pra falar... eu falava ninguém entendia porque eu era muito tímido e enrolava tudo ... tudo muito ((barulho de enrolar a língua)) que eu acho que é um problema do brasileiro

L1: (Hum)

L2: que as escolas têm que... primeira coisa de tudo é tirar essa meiguice que a gente,

entre aspas, que o brasileiro tem que eu acho que é um complexo de base... então todo brasileiro quer agradar... quer ser simpático

L1: Hum

L2: ((usa outro tom para fazer referência a tal voz) então fala assim pra num/ pra num agredir né? ((retoma a voz original) e isso você tira a voz pra fora... é complicado... porque ((imita uma voz interiorizada)) / é tudo pra dentro né?

L1: aham

L2: enfim... e com dona Tiana então comecei a estudar... parei por um período porque::: você tem alergia... eu também tenho

L1: aham

L2: então tomava muito gelado coisa e tal então peguei gran(de)... ((estala os lábios)) precisei parar ... até que descobriram... Até que os médicos descobriram depois que era alergia

L1: uhum

L2: Aí voltei estudar com 17 anos ... tinha 14 pra 15... com 17 eu voltei... e aí::: estudei muitos anos... com 18 eu já comecei a cantar tava num coral lá em Jundiá aí:: fiz meu primeiro solo em ópera... e foi a cena do templo da Aída né? eu já comecei modestamente né? já mandando o verbo

L1: MU:::::ITO ((risos))

L2: e daí que começou a minha paixão por Verdi que é meu::: autor né... Verdi e Carlos Gomes eu adoro... então... é::: começou aí... aí eu não parei mais

L1: uhum

L2: não parei mais... e continuo... comecei a dar aula também e continuo cantando né

L1: e::: ... depois disso Eduardo ... qual que foi::: o seu contato com a dona Hermínia... você falou que começou a dar aulas

L2: É quando.... depois que a dona Tiana faleceu::: que foi em oitenta e três::: eu ainda em 84 ...fui::: PRA::: pra Itália fazer um curso::: com a senhora Iris Adamo Corodetti

L1: nessa época em 83 você vai pra Itália

L2: 84... 83 dona Tiana faleceu e eu fiquei perdido né::: depois de tantos anos dezessete anos seguidos estudando com ela

L1: uhum

L2: aí FUI pra itália fazer esse curso com a Iris Adamo Corodetti... para ver alguma coisa () NÉ::: ver como é que eu ia continuar

L1: uhum

L2: então ali::... já eu tive uma grande satisfação porque o brasileiro tem essa coisa do complexo que eu te falei tem esse complexo tanto de achar que SÓ:: fora... NÉ?...

L2: que só fora do país que vão ensinar alguma coisa pra você

L2: então eu na audição pra ela, que foi uma cantora::... muito conceituada de:: ()

mas que quando eu fui estudar com ela já tinha... oitenta e tantos anos e:: () tipo dona Hermínia também.. pianis::ta:: maravilhosa e bom... e tinha uma voz incrível...

mesmo com oitenta e tantos anos ela cantava e você ficava assim... de boca aberta

L1: que é isso::...

L2: e::... bom fui lá... na audição pra ela eu cantei Vecchia Zimarra da Bohème... E::

tive o grande prazer de ela e o diretor de cena... porque era um curso de voz e cena...

que era o Flavio Trevisan, que tá até hoje dirigindo ópera na Europa e tudo assim né...

BEM mais moço que ela..

L2: e::... os dois viraram e “ah... onde você aprendeu a cantar desse jeito?... quem ensinou esse fraseio?”... no Brasil.. né... então quer dizer:: é::

L1: complexo

L2: aqui no Brasil tem gente muito boa e que ensina muito bem

L1: aham

L2: cê pode se complementar claro..

L1: claro...

L2: sempre... a vida toda:: não é dizer que só foi aprender lá fora e que aqui não tem::

é bobagem... aqui tem muita gente ainda hoje que só vai estudar fora que não tem aula aqui porque aqui não tem ninguém que ensine

L1: e tem gente que vai pra fora e se perde

L2: e se perde completamente porque também tem muita gente ruim lá fora... é

L1: com certeza

L2: então:: foi isso... E quando eu voltei eu fui fazer.. uma::... eu acho que já tinha feito um trabalho/ uma ópera amadora com piano, que a dona Hermínia era pianista

L1: uhum

L2: então já tinha visto mais ou menos como ela trabalhava e tudo isso... e voltei... fui fazer uma outra coisa que eu não lembro que era com ela tocando também acho que foi

Il filosofo di Campagna... e ela que tocava, fomos até pro Rio::... tudo... fizemos aqui fizemos no Rio::... E AÍ eu ia um pouco antes na casa dela... dizia “ah dona Hermínia eu preciso aquecer... preciso/ a senhora faz um vocalise comigo? deixa eu cantar

uma área de ()” e aí ela começou a me orientar... aí eu gostei... fiquei né? Estudei vários anos com ela

L1: aham

L2: e tinha a Adélia como referência...

L1: uhum

L2: sempre fui amigo da Adélia e desde sempre admirei né... a Adélia sempre cantou muito bem

L1: uhum

L2: e era cria dela... da dona Hermínia..

L1: entendi

L2: eu me dava muito bem... uma pessoa pessoa muito exigente... a Adélia vai confirmar isso pra você

L1: uhum

L2: muito exigente... muito exigente com repertório... né

L1: uhum

L2: se você levasse uma coisa que ela achasse que não era pra você::: ela::: já fez isso com vários alunos... ela::: abria a porta da rua e dizia “pode ir embora”

L1: (risos)

L2: né... porque era assim... era uma religião ... entendeu... é uma profanação você dizer que vai cantar uma coisa que não é pra sua voz

L1: uhum

L2: não é uma coisa assim “não isso aqui não é pra você:::...”... nã:::o... ela se ofendia... a dona Tiana era a mesma coisa ficava ofendida/ “pera aí! cê tá profanan:::do uma coisa sagrada!”

L1: aham

L2: então... levavam como...

L1: por isso que cantavam até oitenta anos:::... ((risos))

L2: CLARO, CLARO, CLARO ... E eu acho que tem que ser essa paixão... e esse respeito tem que existir

L1: (Hum)

L2: se não existir aí é:::.... só tem uma aluna que disse a mesma coisa assim “você fala muito de fraseio, tive com outros professores que só falavam de técnica, só técnica, técnica” eu disse escuta, “você vai subir no palco só pra mostrar que sabe técnica você faz um vocalise... você não dá um recital de uma hora se pessoa fica ouvindo técnica

só

L1: sim...

L2: isso é muito chato...

L1: a Cotrubas fala isso né... tem um vídeo dela com o Kraus

L2: AH eu já vi algumas coisas deles

L1: e ele fica muito na técnica... ela fala “não mas:::você tá respirando:: pensa nessa linha:: até o fim da frase:: tem que chegar em algum lugar né:::” fazia analogia

L2: AH é::: cla:::ro.....e cantava né? é uma que cantava lindamente... lindamente

L1: deixe eu te perguntar uma coisa... só um parênteses... tirar uma curiosidade

porque::: eu preciso aproveitar também né? ((risos)) ... para além da tese ((risos)) é:::

o que é::: basicamente:: Assim... palavras que você lembra de ter aprendido com dona Tiana e depois na Itália em termos técnicos?

L2: com a dona Tiana eu aprendi muito apoio porque ela... era yogi... tinha morado em mosteiro yogi... inclusive era uma praticante de yoga e me ensinou toda respiração com base de yoga que depois eu fui fazer também

L1: uhum

L2: então isso ajudou muito

L1: sim

L2: essa foi a grande base dela, toda em cima da respiração

L1: sim...só pra gente ter isso do/documentado depois escrito, você pode descrever pra gente mais ou menos... como é essa respiração?

L2: É::: essa respiração intercostal... e de apoio do diafragma baixo. Deixar o diafragma reto sem deixar o diafragma subir... pra não deixar ((faz barulho de soco com as mãos) mas não deixar rígido.

L1: uhum

L2: ela dizia _ _ porque é:: escritora né::: fazia muitas crônicas::: então falava um português maravilhoso

L1: aham:::

L2: então ela dizia: “o seu diafragma meu filho é/ não é TENso:: é Teso:::...”

L1: uhum

L2: e isso faz uma grande diferença ... né

L1: sim:::

L2: não é tenso... que se não ... não funciona mais

L1: sim:::.....

L2: né:.....é::: tem tudo isso

L1: é::.....tenor faz muito isso

L2: tem que ter TÔnus mas não ... e isso eu aprendi muito com ela né::: e o repertório também...olha que eu trabalhei com MUIta gente...de repertório...mas que entendia de recitativo e bel canto como dona Hermínia e dona Tiana... eu nunca vi ... tanto que dona Hermínia uma época/ um dia me disse “por que você me chama sempre de dona Tiana? porque no começo CLARO... depois de 17 anos né... e:::.... mas também pela...maneira delas pedirem as coisas, delas tirarem de você o melhor que você tinha.

L1: E você achava que era parecido?

L2: é:::.... e de recitativo então::: era uma coisa ... porque elas deixavam o seu recitativo de uma fluência e de uma:::/ de um colorido impressionante ... impressionante... impressionante...

L1: esse apoio que você fala você sente nessa/ nessa região aqui:::.... do epigástrio

L2: para a região média

L1: uhum:::

L2: pra região aguda ... mais embaixo

L1: entendi... é bem flexível

L2: bem flexível... e a dona Tiana também dizia né “em cima ... AQUI ... em cima de seus órgãos” ainda ela dizia isso quer dizer você vai acionar o seu assoalho pélvico... pros agudos:::

L1: sim

L2: E::: isso eu/ foi uma descoberta minha, porque isso nenhuma das duas dizia ... MAS::: ... eu fui descobrir que para os extremos porque pros graves também...se você A-POI:::a...mais embaixo e deixa o assoalho pélvico ... claro que não tanto quanto o agudo mas ...também ... acionado você segura mais inclusive a afinação do grave, que é fácilimo você ... cair no grave né::: no extremo grave

L1: sim

L2: é::: cê VAI::: ((cantarola em grave)) cê DES:::ce

L1: ((risos)) ... ladeira abaixo ((risos))

L2: ladeira abaixo ... então se você vai e sustenta embaixo e você sustenta muito mais inclusive o vibrato da nota né?

L1: interessante

L2: é::: o vibrato é todo sustentado com apoio diafragmático

L1: Eduardo... agora então você falou que foi da/ da professora Tiana pra dona Hermínia. EU queria ... perguntar algumas coisas assim... um jogo:::

O que foi que a dona Hermínia acrescentou?

L1: É .. um jogo rápido assim... primeiro entender... quando você chegou lá ... se você podia contar pra gente né::: ... como era mais ou menos... se havia uma estrutura de aula ... começava com isso... é::: vocalise... depois repertório... se ela tinha uma

L2: vocalise sempre... as duas né? vocalise primeiro. Aqueles 20 minutos, meia hora de vocalise e depois repertório. E::: com a dona Hermínia eu já cantava... então eu tinha que levar muita coisa que tinha que preparar né? Então era muito em cima do que eu estava fazendo ... () indicação dela porque no começo num::: não cantava ainda

L1: uhum

L2: Mas o que a dona Hermínia trabalhou MUI:::TO foi ... que::: nesse período eu cantava mesmo um pouco largo... o foco da voz era um pouco... blasé né:::

L1: aham

L2: porque eu fiquei muitos anos só estudando ... sem estrear

L1: uhum

L2: sem estrear profissionalmente num grande teatro né? Eu vim cantar a primeira vez no Municipal em setenta e seis

L1: uhum...

L2: até lá eu cantava em teatros menores, aí ficava estudando numa sala

L1: uhum

L2: Então isso foi criando aquele som que... você vai criando um som bonito... pensando na beleza do som... mas não projeção do som:::

L1: sim:::

L2: né:::.. eu ainda brinco com o primeiro violino que tocou mais forte e me cobriu::: porque não tinha/ não tinha::: exatamente metal

L1: sim

L2: né::: projeção ... e aí com dona Hermínia trabalhei muito máscara.

L1: você disse que ela tinha uma respiração:::...

L2: ela comigo não mexeu muito com respiração

L1: entendi:::

L2: ela observava sim se estava certo... se não ela não mexia

L1: mas você:::...

L2: ela usava sim ... ela usava diafragmática ... claro... mostrava ... eu via ela mostrando pros outros alunos mas se estava certo ela não mexia.

L2: o que ela trabalhou muito foi máscara.

L1: então, frontal?

L2: frontal ...

L1: emissão frontal ...

L2: E::: eu sempre fiz a passagem com abertura... porque dona Tina não dizia exatamente desse recuar que algumas escolas falam de recuo

L1: aham

L2: mas ela dizia de na passagem... levantar o palato mole “Levante a campainha” levantou a campainha passava por trás né::: ... ela usava uma outra maneira de dizer mas:::... era essa escola de/ da passagem.... girar por trás ... mas sempre girando ... sempre girando....

L1: tá... continuando... então você falou algumas características da escola da dona Hermínia, técnicas... tem outras coisas...

L2: bom::: pergunte o que você quiser... e era muito exigente musicalmente porque como ela era muito boa musicista ... ELA::: tem um:::... __ esse vai como curiosidade mas exemplifica pra você como ela trabalhava ... nós íamos cantar... Adélia e eu ... um Stabat de Dvorak ... que é MUIto difícil.

L1: uhum

L2: e que eu acabei fazendo só o ensaio e::/e::: que foi quando eu fui pra Europa

L1: uhum

L2: os () não me liberaram e eu tive/ e eu dei pro Carlos Eduardo fazer ... e/ e::: eu só fiz o ensaio geral ... que eu tive que ir embora e não pude fazer mas cheguei até ali né::: preparei toda a peça ... então eu ia passar ... disse à dona Hermínia “mas isso aqui é difícil” a Adélia ia “AH isso aqui é difícil!” mas se vem vocês dois ... vão passar juntos então ela colocou a partitura e começou a tocar tudo::: ...CANTANdo a parte do contralto... lendo a linha do contralto, do tenor ((cantarola)), ela ia mudando e nós dois cantando

L1: ((risos))

L2: numa certa altura ela virou assim “que que CÊS falaram que isso é difícil?” ... nossa cara caiu:::

L1: ((risos))...

L2: entendeu? Ela era assim.. era um preparo absurdo... então ela exigia isso de você também

L1: com certeza:::

L2: E::: ela teve GRANdes alunos que eram... que cantavam... no Theatro ... no

Municipal... era um elenco permanente quase né:: Sergio Albertini:::... foi muita gente boa que ela criou ali

L1: O Eduardo... deixa eu te perguntar uma coisa: a filiação então da escola dela a gente poderia dizer que tava dentro ... Apesar das múltiplas/ múltiplas formas de cantar _ _ uma filiação...

L2: Italiana

L1: Tá, não tem nem o que dizer né?

L2: Italianíssima... mas é o que eu te digo ... não era só da professora:::... ela tinha essa formação de base:::... Mas ela era curiosíssima.

L1: sim

L2: então ela ia perguntar _ _ por exemplo quando cantou a Valentina Terrari que cantou no mesmo ano que eu ... estreei, que foram/ foram três óperas só ... Traviata... Cenerentola ... e:::.... e Macbeth ... que eu cantei numa Traviata... E a Cenerentola era a Valentina Terrari ... que era uma técnica AB::SUR::DA de vocalises e:: coisas::: aquelas coloraturas maravilhosas numa voz DENsa ... grande ... dona Hermínia foi lá:::

L1: “quero saber:::”

L2: é:::.... “como é que você faz tudo isso?” E::: Valentina disse “eu canto muita Câmera... minha base é música de câmara... Então ela ia com todo mundo... cantores famosos... quer dizer ... ela passou por todo mundo e todos os regentes também... então ela citava coisas

L1: Deixa eu perguntar mais uma coisa::: .. é::: ... essas são considerações gerais... depois eu vou somando mais informações ... pra eu ter um ponto de partida

L2: CLARO... uma unidade né

L1: E depois vira artigo e outras pessoas desdobram esses estudos né? na aula da dona Hermínia tinha um termo... você lembra de um termo CENTRAL na aula dela? que sempre ela dizia? termos centrais assim... que era sempre recorrente?

L2: ela dizia ... desse sorriso interno, que ela não usava esse termo ... ela dizia “de orelha a orelha” ... que é pra você TER essa linha reta aqui né? e isto que dava esse metal.

L1: SIM:::

L2: e trabalhar com a articulação com a parte de baixo ... mas manter sempre o sorriso interno... que ela dizia esse ... “de orelha à orelha” ... e isso era sempre ... né:: e os alunos dela tinham muito:: esse brilho né?

L2: E::: esse engoia ... que agora não subia a laringe né? que dona Tiana também falava da

escola do Gambardelli né? que ela dizia que os alunos do Gambardelli quando cantavam, ela usava imagens sempre muito bonitas né:: __ parecia que estavam mastigando pedras preciosas né::: que saia aquele ((barulho com a boca)) né::: e eu ouvi uma cantora/ a única cantora que eu ouvi assim na televisão... mas eu não dormi à noite::: que era _ era a:: Luisi de mouro

L1: aham

L2: cantando a valsa da Musetta no programa de televisão que era::... imagina que programa de televisão que tinha naquela época?

L1: como que chama essa cantora? essa eu não conheço

L2: é::: ... acho que e::ra:: Lui::si de Mou::ro ou Luisi de Mouro .. ou li::si ... acho que uma coisa assim ... Cantou no programa da Bibi Ferreira. Bibi Ferreira tinha um programa de televisão::: ... e::: ... era:: um programa de nível né::: e chamou essa essa cantora que fazia muita Musetta no municipal do Rio... quando eu ouvi essa mulher cantar eu realmente não/ não conseguia pregar o olho ... porque a ideia que dava era essa mesmo:::... você via/via faíscas brilhantes saindo da boca dela.

L1: que maravilha

L2: é::: isso que eu quero pra mim:::

L1: e palavra-chave:::.. ela tinha: preferência, assim, pra começar o repertório? o que você já tinha de repertório? você falou né?

L2: bom, ela gostava muito de Verdi, que tinha em piano como eu tenho né? E gostava muito de Puccini.

L1: aham

L2: né::: ... mas não impunha .. mas ela era mais o repertório que tá ali:::

L1: sim sim:::

L2: dona Tiana já também fazia muita câmara e muito repertório francês também, ou seja, tinha também esse refinamento do repertório francês ... e::: dona Hermínia também entendia ... como eu disse aqui eu também entrei de Ravel

L1: não vou me estender muito porque eu também não quero tomar muito seu tempo...

L2: agora só uma coisa que eu acho interessante que você coloque... veja a bagagem que dona Hermínia tinha... tinha sido aluna de declamação do Mário de Andrade

L1: no:::ssa

L2: e inclusive ela dizia que ela / ela era vizinha ... a casa dela dava de fundos .. pra casa do Mário de Andrade ...

L1: nossa

L2: e ele às vezes chamava “Hermínia vem estudar no meu piano que é melhor que o seu... vou sair você vem aqui estudar” então era esse tipo de... e ser ALUna de MÁ-rio de Andrade ... de declamação ... quer dizer... o que que essa mulher::

L1: o que ela presenciou ali né?

L2: e o que:: ... imagina o que ela trabalhou de dicção com esse homem e:: .. o que ela sabia passar

L1: porque ele era um estudioso profundo da língua né?

L2: então por isso que eu digo que elas tinham muito em comum ... tanto uma como outra exigiam muita articulação

L1: aham

L2: “eu não entendi nada” dona Hermínia dizia.... então pronto... aí::: era um absurdo ... tanto que pra mim até hoje a::/a::: o que eu fico mais satisfeito é quando vêm me dizer “você canta e eu entendo tudo” pra mim::: é o máximo eu ODEIO por mais bonito que seja o cantor cantando, não entender nada. Não me TOCA::

L1: aham

L2: porque né::: você tem que entender o texto::: ...

L1:até::: porque o AR::: preci:::sa::: dessa:::

L2: não::: ... depois o legatto sem articulação é muito fácil né? é uma vocalização ... o ar precisa dessa articulação .. quero ver fazer legatto como fazia Leyla Gencer, Tebaldi, Callas articulando TUDO e legatto perfeito

L1: é um fio né?

L2: um fio:::

L1: é um fio

L2: é um fio::: .. e você entende::: palavra::: .. você pode tomar nota né::: ENTÃO AÍ::: é um legatto né::: que tem um::: _ _ eu fui colega de um músico de Tatuí .. de um violinista muito bom e ele dizia que ele dava aula de legatto para os violinistas, colocando Tebaldi e Callas ...dizia “isso é legatto ... assim vocês aprendem legatto aqui” ... uma maravilha né::

L2: Mas é assim::: é::: uma vez uma cantora amiga é::: ... foi cantar uma coisa do Otello ... e pediu pra eu fazer gravações... eu fiz várias gravações desse mesmo trecho com a Tebaldi ao vivo ... porque foi a grande Desdemona ... é considerada até hoje ... E essa amiga disse ... “mas ela faz o que quer né::: com a partitura”... não entendeu nada ... porque ela faz rubato ... com certeza ... mas ela faz o rubato perfeito ... ela faz o rubato sem sair do tempo ... ela::: ... ela faz o rubato aqui::: compensa ali.

L1: A ópera não é estática também

L2: Não é estática, mas eu sempre digo ... pra gerar um cantor assim, além da técnica ... você tinha que ter os regentes que eles tiveram

L1: SI::::::M

L2: que hoje/ hoje é muito difícil um regente que entende de ópera::: ... que entende de voz... né::: que respeita a voz::: ... e quando o regente respeita::: ... o diretor de cena ... desrespeita... então é complicado né?

L1: o Muti é um desses... que eu gosto muito e::: entende de voz:::

L2: ADORO... ADORO... mas o Muti além de entender ele ... __ eu tenho foto da Tebaldi com ele __ ela::: ela senhora assistindo na plateia do Scala ... e ela disse “eu tive a honra” e ele diz “eu tive a honra” mas os dois::: se::: né::: se respeitando muito::: ...que ela ia assistir ensaio e ele vinha “o que a senhora achou?” ... aí::: tem declaração dele de quando ela morreu ele diz “ela era muito severa mas justa” então ele ia pedir conselho pra ela

L1: uhum

L2: quer dizer... que regente faz isso hoje?

L1: maravilha:::

L2: não faz... não faz ... uma coisa hoje é::: do Sabata GRANde regente do Scala ...você já ouviu coisas dele?

L1: bravíssimo

L2: era da Época do Toscanini, mas o Toscanini não estava muito na Itália era ele o GRANde ... depois teve problema de nervos e::: ficou entredado... tadinho... já estava tava muito mal __ MAS UM REGENTE __ ...

L1: poxa

L2: E::::: a Tebaldi disse que quando foi estreiar com ele o Otello... logo no começo de carreira de Scala disse “não” eu não podia assistir o ensaio de orquestra::: ... então eu me escondi no camarote pra ouvir o ensaio da orquestra pra ver o que a orquestra estava fazendo

L1: aham:::...

L2: pra eu estudar::: ... mas veja também ... o preparo ... o preparo e o interesse ... em::: .. e aí eu tive uma GRANDE emoção ... porque::: preparando o final de Otello ... ele dizia “senhoras e senhores peguem um lápis porque vocês vão anotar a respiração da Tebaldi ... pra vocês fazerem juntos:::” ou seja não era o regente guiar, era o REGENTE entender o que ela fazia... é ótimo, então, vamos fazer igual:::

L1: e ele também já tinha estudado.

L2: Vamos seguir a cantora ... vamos respirar junto com ela ... imagina:::...

L1: isso é fazer MÚSICA

L2: isso é fazer música

L2: e ela::: tem uma coisa que você aprende muito também ouvindo::... os grandes né:::... quando ela estreou no Scala:: ela estreou fazendo uma frasezinha do Verdi ... que foi a volta do Toscanini ... pra/pa:: lá::: então ela foi escolhida ... Então ela ficou pensando::: __ e eu tenho isso escrito textualmente dela __ que ela ficou::: ... pesquisando que timbre ela ia usar::: ... pra combinar porque tem o clarinete que entra antes/ acho que é o clarinete ... que faz ((barulho sonoro com a boca)) e ela entra na mesma frase ... que timbre ela ia usar pra combinar::: ... como ela ia timbrar e::/ e::: colorir o timbre ... cê vê que tipo de vibrato, etc, pra timbrar com esse instrumento... e aí daí ... nasceu toda essa coisa de o Toscanini chamar ela de voz de anjo e ficou ... A voz de anjo ... porque o Tocanini chamou assim ... mandou construir um patamar enorme::: ... né::: uma escada:: e queria que ela ficasse em cima ... “quero que essa voz de anjo venha de cima” ... Mas a voz de anjo não foi à toa .. ela estudou como::: ... e ai uma amiga que ia cantar::: eu comentei com ela::: “olha escuta fulano porque olha veja bem:::” “a::: não::: é::: uma fra:::se:::” aí você vê a diferença

L1: exato, exato

L2: a outra virou um mito por causa dessa frase::: ... mas estudou essa frase ... então tem essas coisas né ... como você:::... essa religião do canto:::... que se perdeu... você:::... e eu fico muito emocionado quando vejo algum jovem que vem ... estudar isso ainda, que tem isso... ainda tem

L1: sim, sim

L2: têm alguns que têm::: ... são poucos:::... mas tem ... ainda tem::: ainda tem salvação:::

L1: O Achille dizia uma coisa que o Pavarotti falava::: o Pavarotti dizia “o cantor de hoje é preparadíssimo ... ele até tem formação, mais preparado que o cantor de antigamente ... Mas exatamente pelo/ pelo::: cantor antigo::: ... ele ter uma/uma::: vida na música::: mas não ter acesso a tantas tecnologias ... ele passava a ter uma característica personal ... cada um que você ouvia era um universo muito complexo

L2: você vai confundir a voz do Pavarotti com a minha? confunde a voz da Tebaldi com a minha? confunde da Callas... nããã... da Leyla Gencer? a Gencer foi professora

L1: sim:::

L2: e ela disse o seguinte::: “eles vêm” ... muito desbocada .. muito senhora já né::: ... diz:::

L1: engraçada

L2: “aí eles vêm todos preparados estudo não sei das quantas e às vezes não sabem nada, não sabe nem música direito... mas... têm todos os diplomas e... nós:.....” na nossa época... CANTAR... tínhamos defeitos... todos nós tínhamos defeitos:..... mas a gente cantava apesar dos defeitos... então cantava, se doava:.....Essa é uma grande diferença. Né? Você ouve e vai dizer “não tem defeito”? Claro que tem defeito

L1: sim

L2: mas uma pessoa que se doa dessa maneira ... toca o seu coração e tem:: defeito:..... porque pra você ser uma maquininha perfeita você precisa ser mais frio, calculista::

L1: exato:: exatamente:: é tudo certinho, mas

L2: eu tive um analista que:: era autor inclusive de livros de teatro ... tudo... ele dizia ... Mauro Meiches ... não sei se você já ouviu alguma coisa ... você que faz teatro não sei se tem alguma coisa dele nos livros de teatro ... ele disse “perfeição é chata em arte” perfeição é chata ... não que você tenha que buscar o defeito... não é isso... mas você não tem que ficar... cê estuda pra ter um:: mais possível certo perfeito, etc e tal ... mas se você ... na hora de fazer ... na hora do palco pensar só nisso ... sua arte não acontece

L1: tem algo que eu chamo de caracteres subjetivos... havia uma característica subjetiva... a partir do momento que você entrava na casa de Dona Hermínia que fazia, acho que você já me respondeu mas:: ... que fazia:: que botasse tanta gente pra cantar:: ... o que fazia dona Hermínia realizar algo que não se encontra em nenhum tratado de canto?

L2: bom:: ... que ela punha tanta gente pra cantar ... primeiro ela era uma pessoa muito:: boazinha nunca porque ela era muito enérgica né:: ... mas era boa ... boa pessoa e queria sempre, sempre que ela achava que o aluno tinha condições:: ...de ... e:: era competente ela queria ajudar

L1: uhum

L2: e enquanto ela esteve no Theatro ela facilitou:..... não facilitou:: gente que não tinha talento ... não é isso ... mas ela:: para audicionar, para fazer, ela não impunha nada e empurrava gente ruim

L1: uhum::

L2: tanto que:: ... tinha um aluno que disse que “AI EU VOU viajar ... vou fazer uma audição fora” ela tinha um jeito muito franco de:..... “não gas::ta o seu dinhei::ro ... vai

viajar com a sua família” ... né:::... ela não era de / de::: fazer elogio barato::

L1: aham

L2: nunca foi ... MAS::: aqueles que ela achava ela indicava::: ... ela fazia ... ajudava:::... agora ... tecnicamente ... é a seriedade dela::: ... é o trabalho sério ... consistente ...

L2: consistência do trabalho ... ela num ... num::: e a interpretação né::: ela não emitia... dizia::: ... é que teve uma diferença muito grande né::: ... dona Tiana era uma intelectual né::: ... então na maneira de dizer::: ... e coisa e tal ... e ela escrevia::: conviveu com grandes literatos ... e tudo ... Dona Hermínia era mais despachadona ... mas as duas ... então ela dizia “i::: ... isso tá chato::: ... cê tá cantando muito chato” “você vai cantar e não diz nada”...

L1: aham

L2: então... você se impunha né::: ...

L1: CLARO:::

L2: ela falava isso.

L2: e você ia:::

L1: e::: a última pergunta que eu te faço é::: ... como que você definiria a Dona Hermínia?

L2: a::: é difícil... eu adorava a dona Hermínia::: .. muito difícil definir... definir ... eu? ... um DOCE ...UM DOCE... uma grande pessoa ... uma GRAnde mulher ... apesar da altura física né ... foi uma grande pessoa ... um grande exemplo de::: ... de::: como pessoa também ... que foi .. que eu acho que não é desvinculado ... entendeu?

L1: sim... com certeza:::...

L2: é uma grande pessoa como caráter ... como ... dona Tiana também ... dois exemplos ... assim ... maneira de agir... força pessoal... ela contava coisas pessoais:: de como se divorciou, na maneira que ela agiu com isto, uma grande mulher ... pra época dela:::... se divorciou não quis NADA ... não quis pensão, não quis coisa nenhuma... marido traía... “tra:::ndo quero ver”... foi lá e viu ... A::: realmente tem ... foi em casa pegou tudo ... tá::: ... imagine pra época isso

L1: que todo mundo se calava

L2: ela dizia “meu filho sabe aquelas casas com ... com... escada de mármore que gira... era a minha ... era assim ... eu saí com a minha malinha de roupa... e nunca mais falei com ele”

L1: nossa

L2: quer dizer ... isso tudo:::... tanto uma como a outra ... iam passando ... dona Tiana eu

comecei os estudos com 18 anos então ela me indicava livros:::... ela me indicava ... ou seja... toda a formação como pessoa... também como caráter

L1: eu acho que isso impregnou um tempo musical

L2: ah, com certeza:::...

L2: Era realmente uma religião ... e eu, que não tenho medo nenhum de ser tachado de antigo... de ultrapassado::: eu vejo assim, eu / pra mim o canto ... é uma coisa séria... é uma coisa::: ... SAGRADA

L1: BOM:::... se você é antigo então eu também sou:::

L2: ((risos))... tudo bem?:::

L1: tudo

3.4 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM ADÉLIA ISSA

19p. 37min 26s

L1: bom... hoje é dia 16 né de fevereiro de 2017... estou tendo o prazer de estar com a cantora lírica Adélia Issa pra falar um pouquinho pra gente né do trabalho dela... da formação dela e da professora Herminia Russo que ela conheceu tão bem... então Adélia, boa tarde primeiramente

L2: oi, boa tarde

L1: ((risos)) ... eu gostaria que você começasse falando seu nome inteiro e depois como se inicia sua inserção na música, assim, que você contasse um pouquinho da sua trajetória na música... como você descobre isso?

L2: bom... eu comecei a estudar piano quando eu tinha... praticamente fui alfabetizada junto com a música... eu tinha uma tia que era professora de piano

L1: uhum

L2: e aí eu comecei a estudar com ela... e praticamente ao mesmo tempo, eu tinha seis anos, né... quando eu estava entrando na escola e tal... eu sempre adorei música... minha mãe dizia que eu, com um ano e meio, já cantava... minha mãe era muito religiosa

L1: uhum

L2: ela ia muito à igreja e me levava quando eu era pequena, e ela dizia que eu cantava junto com um ano e meio... eu cantava aqueles hinos da igreja ((risadas))

L1: não tinha jeito né...

L2: e que eu... eu aprendia logo né... então comecei a estudar piano e depois, na escola, com quinze / dezesseis anos, eu comecei a aprender violão popular... e cantava em showzinho da

escola

L1: aham

L2: até que... quando... aí... eu entrei na USP, na FAU

L1: aham

L2: eu não fui fazer música...

L1: na FAU?

L2: eu fui fazer arquitetura... fiz cursinho no Anglo Latino

L1: aham

L2: entrei na FAU e fiz dois anos e meio mais ou menos, quase três anos... aí eu conheci o Arrigo Barnabé na FAU... tinha um piano lá e eu e o Arrigo ficávamos o dia inteirinho cantando e tocando... tanto é que ele deixou a FAU e eu deixei logo em seguida

L1: aham

L2: mas até aí já tinha entrado no Coral da USP... também viajei, fiz algumas das viagens pro exterior com o Coral... já tava estudando música com eles mas... quer dizer... já tinha uma formação, mas aí comecei a estudar canto lá

L1: na USP?

L2: no (Coral) da USP, técnica vocal com Baldur Liesenberg ... aí não teve jeito, larguei mesmo a FAU e fui trabalhar... fui trabalhar como secretária... eu já falava inglês bem e tudo... e fui trabalhar pra poder pagar os meus estudos, e... e... em mil novecentos e seTENTa e cinco eu comecei a estudar com a Dona Hermínia. Ela era o ponto (nas óperas do Theatro Municipal), e hoje acho que... não sei se ainda existe... em inglês é "prompter" né?

L1: aham

L2: "prompter"... na televisão tem o "teleprompter"... eles chamam "teleprompter" quando o repórter tá lendo (um telão) no jornal

L1: sim

L2: o "prompter" seria aquele que fica com a partitura num "buraquinho"... hoje acho que até já fecharam ((risos)) e ela ficava dando (orientações aos cantores), aliás, você sabe que eu tenho uma gravação onde a gente ouve a voz dela falando pros cantores... depois eu preciso achar e vou te mostrar

L1: mostre sim

L2: uma gravação com cantores maravilhosos... era a Ida Miccolis... aqueles cantores antigos

L1: nossa

L2: fazendo acho que Fosca

L1: aham

L2: E ela tá ((risos)) dando (o texto)... e a gente ouve... é um LP, e a gente ouve a voz dela! Eu conheci a Dona Hermínia através de cantores que eu já tinha contato assim né, e comecei a estudar com ela em mil novecentos e setenta e cinco... bem novinha... vinte anos / vinte e poucos anos, e como todo cantor jovem que adora música, eu ouvia muita gravação... eu comprava... eu... eu gastava assim o dinheiro que eu tinha. Logo depois, em mil novecentos e setenta e sete, eu entrei no Coral Lírico... eu fiquei por nove anos lá... mas sempre estudando com a Dona Herminia. E eu gastava meu dinheiro com LPs... eu ia com o Caio Ferraz, com a Regina Helena Mesquita... ((pigarreou)), com o Mário Zaccaro... nós íamos nas lojas de discos que tinha na época

L1: delícia! ((risos))

L2: ali na Vinte e Quatro de Maio, logo que a gente recebia o salário do...

L1: [queimava tudo...]

L2: Theatro Municipal... metade do salário ficava nas lojas, lá na Bruno Blois... éh:::... como é que chamava a outra... Brun... não... Breno Rossi... né?

L2: comprava muito e eu... a gente combinava “olha, você compra esse e eu compro esse”... depois a gente

L1: [trocava]

L2: ouve né.... então eu sempre fui curiosa... eu ouvia de tudo

L1: aham

L2: eu pesquisava... sempre tive... tinha e tive contato com outros músicos, não só com cantores

L1: uhum

L2: né... tanto é que casei com um violonista... depois que eu casei com o Edelton então... aí... Edelton é a pessoa que ouve tudo... tudo tudo... ouve sinfonias, ouve tudo né... muito violão e muito piano... ele ouve até muito mais cantor do que eu... mas eu... eu sempre tive isso e depois que eu casei...

L1: aham

L2: e a gente teve esse contato com TODO tipo de música... não só com o canto... e eu tinha esse... já tinha essa curiosidade desde muito jovem, já cantava música contemporânea né... porque eu já tinha formação musical e eu lia bem partitura... então eu podia fazer isso... agora, com a Dona Hermínia, realmente foi um estudo bem no sentido assim da... da... escola italiana da ópera, né?

L2: então, quer dizer, essa formação que eu... que eu tinha, esse estudo com ela né... desde mil novecentos e setenta e cinco...

L1: aham

L2: até três meses antes dela morrer, em dois mil e dois... e ela, três meses antes, ainda tava dando aula e ouvindo TU-DO... ainda ouvindo... corrigindo né... mas pra tocar piano já tava um pouco mais difícil

L1: aham

L2: né...claro... por conta de mais idade

L1: sim

L2: mas eu saí pra estudar... fui pros Estudos Unidos... ganhei uma bolsa e fiquei dois anos em Nova Iorque

L1: essa bolsa que ano foi?

L2: foi... eu fiquei (mil novecentos e) setenta e oito, mil novecentos e setenta e nove... mas quer dizer... eu vinha e voltava... não fiquei muito direto não

L1: e era uma bolsa de estudos de qual universidade?

L2: [era do Governo do Estado de São Paulo... da Secretária de Cultura do Estado... eu consegui através do Eleazar de Carvalho... foi ele que me ajudou a ter a bolsa... porque eu fui pra um dos festivais em Campos do Jordão e tinha... ahm:::... enfim... eu conheci o Eleazar... cantei com ele né... e tinha um Secretário (de Cultura) na época que adorava música tal e eu cantei, ele gostou muito e a gente pediu bolsa pra ele ((risos)) e ele deu né...

L1: sim

L2: mas aí mudou o governo e eu tive que voltar

L1: e lá você ficou em qual cidade... Adelia?

L2: eu fiquei em Nova Iorque... eu estudei na Manhattan School of Music

L1: gostou?

L2: ah sim... eu gostEI... tinha muitas coisas incríveis... eu fiz um workshop de ópera MA-RA-VI-LHO-SO... era um diretor estupendo

L1: aham

L2: pra construção de personagem... pra gestual... sabe... interpretação da ópera... não técnica...

L1: sim

L2: a professora mesmo de canto era mui:::to, muito fraquinha...

L1: é?

L2: eu não peguei uma professora boa não... e isso, de certa forma me ajudou assim... “eu preciso voltar logo pra Dona Hermínia não dá pra ficar com essa”... porque eu também era muito nova...

L1: uhum

L2: e eu tinha noção disso... eu tinha que estudar mesmo... tinha que aprender... tinha que ter cuidado com o reper... aliás...isso eu já tinha aprendido com a Dona Hermínia, a ter cuidado com o repertório né... e agora eu vou contar uma historinha ((risos)) cê tem quanto tempo pra gravar?

L1: você é quem manda eu costumo fazer uma media

L2: [quanto tempo ()?]

L1: assim de quarenta a uma hora...

L2: tá

L1: mas fique à vontade

L2: tá... então, porque a Dona Herminia ela era muito rigorosa com re...

L1: [eu fico só olhando aqui pra ver se tá tudo bem ((risos))]

L2: tá... com relação a repertório... principalmente eu, muito jovem né... e eu tava até começando a contar isso antes, que a gente tem... o cantor jovem em geral tem aquela vontade... ouve as gravações e quer cantar de tudo

L1: aham

L2: eu ouvia, aliás, eu comprei... me lembro que fui com a Regina Helena Mesquita... eu era muito amiga dela... nós cantamos juntas no Coral da USP e depois entramos juntas também no Coral Lírico... até hoje a gente tem uma amizade muito forte e... éh:::... a gente ia muito na Casa Bevilacqua, que acho que ainda existe ali na Rua Direita... onde eu ia também comprar partitura né?

L1: aham

L2: tá com calor... quer um...?

L1: [não não]

L2: quer um leque? tenho um leque ((risos))

L1: não não... tá tudo bem

L2: então éh::: a gente comprou... eles vendiam aquelas árias soltas de ópera, em liquidação... e eu fui com a Regina... "vamos comprar... vamos comprar" ... comPRamos... comPRamos aquelas árias então... tava xeretando né... e vi umas árias que tinha uns agudos e aí falei: "ah, vou querer cantar essa ária, ela parece linda..." imagina... era uma ária da Turandot!

L1: NOSSA

L2: eu com vinte e poucos anos levei essa partitura pra Dona Hermínia... "Dona Herminia... eu quero cantar isso aqui ó, é bem agudo..." ela não falou NA-DA... ela levantou do piano, abriu a porta e falou "vai embora daqui..." eu falei "mas Dona Hermínia..." "VAI

EMBORA..." ela não tinha muita paciência ((risos))... depois com mais idade eu comecei a cantar mais e tudo... lógico... ficou muito dif... ficou (depois) uma relação praticamente de mãe e filha

L1: aham

L2: né... porque a minha mãe faleceu também... eu muito jovem... até ela (Dona Hermínia) nossa... ela foi ótima na época e ficamos muito próximas né? e... ah... isso aconteceu umas três vezes... aí eu comprei uma outra partitura "Dona Hermínia quero cantar isso aqui olha... tem um monte de agudo..." porque eu era um soprano mui... era... naquela época eu era jovem... um soprano muito aguda... com coloratura... então eu fazia esse repertório levinho de coloratura... aí eu levei a partitura da ária do Ernani

L1: nossa...

L2: que aliás depois eu cantei, em dois mil e sete... eu cantei ((risos)) e lembrei dela... bem, ela levantou do piano e "vai embora..." aí eu já sabia o que era né? quer dizer... a primeira... da primeira

L1: [e ela não falava nada?

L2: ela não falava NAda... ela não tinha... ela não ia explicar pra mim porque... não... na primeira da Turandot ela mandou embora e eu fui embora... "pô... mas o que aconteceu?" e eu fui e comentei com amigos... e alguns amigos me falaram "escuta... isso aí é soprano dramático... não é pra você cantar isso... você tem que ver que não é só porque tem agudo... né..." daí eu esperei um pouquinho até o... eu na época fui na casa do Marcel Klass... na época ele fazia muitas audições com os alunos né?

L1: uhum

L2: falei "acho que eu vou pedir pro Marcel Klass pra ter aula com ele..." mas não pedi não... voltei lá pra Dona Hermínia... "Dona Hermínia tal..." ((risos)) e aconteceu de novo também... uma outra vez que eu levei uma partitura

L1: cê lembra qual que era?

L2: [ela foi lá e... ah era... foi tudo perto, né? porque eu era muito novinha... depois eu comecei a aprender sobre o repertório... aí eu sabia mais ou menos o que podia fazer... eu comprei também, nessas compras de partituras aí que a gente ia e faziam liquidações, *Mon coeur s'ouvre à ta voix*, do Sansão e Dalila, um tom acima... um tom acima... e eu achava linda a ária e tal e eu comprei e levei pra Dona Hermínia... "Dona Hermínia eu posso cantar... olha..." "isso é pra meio-soprano..." "mas Dona Herminia... tá um tom acima..." aí ela levantou... abriu a porta e "vai embora" aí já sei... tá bom ((risos)) né... então isso foi muito bom pra mim porque ela sempre foi muito rigorosa com o repertório, tanto que, com a

minha idade, eu acabei de gravar um CD né... não sei se

L1: é... eu tava conversando com o Edelton agora

L2: acabamos de gravar um CD e, modéstia à parte, saiu bem legal... depois se você quiser eu posso colocar uns trechinhos pra você ouvir

L1: aham

L2: e eu acho que poucas cantoras tão cantando né... assim com mais idade, justamente porque não cuidaram do repertório... começaram a cantar coisas pesadas antes da hora

L1: aham

L2: porque eu comecei a estudar, eu era tão...envolvida... eu trabalhava né como eu te disse... eu trabalhava pra pagar minhas aulas... eu trabalhei durante um bom tempo, mesmo na época do Coral Lírico... eu ia pro coral mas eu também dava... eu comecei a dar aula naquela época... eu comecei a dar aula jovem, mais assim pra iniciantes né

L1: uhum

L2: então quando eu tava de férias assim não tirava muitas férias... mas nessa época... janeiro, fevereiro... eu combinava com a Dona Hermínia... ela era uma pessoa totalmente desprendida de dinheiro... tanto é que no final da vida todos nós nos reunimos e nós bancamos muita coisa... eu ia atrás do pessoal e "escuta aqui... vamos lá... vamos pagar..." pagar médico pagar... bom... médico tinha um dos alunos né... mas comprar as coisas, porque quando ela parou de dar aula, nos últimos meses, a gente não saía de lá... levava a comida... levava tudo porque ela era desprendida de dinheiro mesmo e então ela não ligava se o aluno pagava ou não... mas eu... eu tava lá... eu era chata nisso... eu vou pagar... mas eu pedia por exemplo um desconto pra ela nas férias... e eu tinha aula TO-DO-DIA durante um mês, todo dia eu ia lá né... mas dava um salto enorme... lógico... imagina, passar o repertório... repertório legal e pra minha voz né...

L1: cê cê... falou que ela tinha um cuidado especial com o repertório?

L2: muito... ela era muito exigente... tanto é que nós tivemos também uma pausa no nosso trabalho - eu fiquei muito mal, ela brigou muito feio comigo porque justamente eu cantei uma coisa que ela não queria... e isso jamais... eu já tava cantando né, já tava com quarenta e tantos anos e me convidaram pra cantar uma ária, só UMA ária, num concerto assim, mas uma ária do Lo Schiavo, era Los...? Era Lo Schiavo... e eu já tinha feito outro papel do Lo Schiavo, da Condessa, que é agudo né, aquele lá eu já tinha cantado até mesmo encenado, e me convidaram "olha, cê tem que cantar uns trechos do Guarani, a ária do Lo Schiavo e depois o concertato do Colombo..." aí era tudo voz aguda, Guarani, Colombo... mas essa ária do Lo Schiavo era pra um soprano dramático e ela não queria que eu fizesse

L1: uhum

L2: e eu até falei pro maestro... e ele falou "olha eu quero uma cantora só pra tudo... não posso convidar mais... a mesma cantora vai ter que fazer tudo..." eu falei "tá bom..." era trabalho né... ia ganhar e tudo... aí eu cheguei pra ela e disse "então não vou fazer mais a ária, mas eu vou fazer o Colombo e o Guarani" e passei com ela tal... só que esse concerto foi televisionado...

L1: no:::ssa

L2: ela não viu, mas alguns alunos viram... ela tinha uns alunos, eram uns senhores sabe, eram senhores que eram amigos tal ((pigarreu)) eles não eram exatamente profissionais... eles tinham outras profissões assim... mas gostavam de cantar e cantavam algumas vezes amadoristicamente... às vezes faziam papéis pequenos no Municipal né... mas eles nunca chegaram a ser... digamos profissionais mesmo

L1: sim

L2: eram bem mais assim... tinham mais idade que eu e tudo e eles eram um pouquinho fofoqueiros... eles se reuniam inclusive na casa dela... ela fazia reuniões acho que todo sábado (uma coisa assim) mas só pra eles... não ia mais ninguém... aí ela fazia comida tal, eles ficavam lá... e eles eram muito fofoqueiros, e vários deles italianos mesmo né

L1: aham

L2: e um deles falou pra ela "olha aquela sua aluna cantou e não tava bom não... e não saiu TÃO bem..." e ela tava... e na TV Cultura até hoje o som não é bom, a imagem não é muito boa... tinha um maquiador lá que me fez um caBElo e uma maquiagem que eu fiquei horrorosa... e aí o cara, a pessoa quis acabar comigo "não... ela tava horrorosa o cabelo esquisito... cantou mal..." a pessoa queria acabar comigo e até hoje eu não descobri quem era... "cantou mal e não sei o que" e acabou comigo... e quando eu cheguei lá na próxima aula ela ficou lou:::ca mas ela... sabe... xingou tanto... xingou não ela... disse que eu tinha cantado a ária afinal e que eu desobedeci e tal e falou coisas esquisitíssimas... aí eu fiquei muito mal sabe... e fiquei um tempão sem falar com ela... isso já era década de noventa e eu tava já cantando em todo lugar... e com cuidado porque... lógico eu sabia que não era pra mim a ária... mas era (cantar) uma vez essa ária... eu não ia cantar esse repertório sempre né

L1: aham

L2: então pra você ter uma ideia como ela era rígida

L1: sim

L2: né... com relação a isso

L1: ô Adélia, e deixa eu te perguntar você consegue falar pra gente assim de um modo

geral... como que era tecnicamente assim o que que ela pedia tecnicamente em termos de respiração em termos de ()?

L2: [olha, com relação a isso, ela teve também um estudo muito empírico e eu tive esse estudo com ela e com outros professores também né? De uma forma muito empírica mesmo... eu costumava dizer “condicionamento físico” né... de pessoas que tinham já uma experiência muito grande, com ouvido muito bom e:::.... então era bastante empírico no sentido de exercícios, muitos exercícios

L1: uhum

L2: e na hora de cantar assim era um contato muito... muito... físico mesmo né.

L1: uhum

L2: respiração ela costumava dizer, no meu caso - pois eu fiz na maior parte do tempo com ela um repertório de soprano muito agudo, com coloratura, e ela pedia pra eu respirar um pouco mais alto... ela falava que essas respirações mais profundas eram para as vozes graves...

L1: ahã:::

L2: e, principalmente, ela citava as cantoras... ela sugeria, se eu precisasse fazer coloraturas assim muito extensas, que eu respirasse mais alto pra ter o ar mais disponível... quer dizer, o ar vem mais rápido né, não é aquela respiração mais... profunda, como eu uso hoje porque eu também tô fazendo um repertório de câmara...

L2: era... era... diafragma, costela, extensão de costelas... ela mandava colocar a mão "olha como estende..." ela era bem pequenininha mas... tinha assim um... um tronco grande... eu também tenho isso ((risos)) e o resto é pequeno e aqui é grande né... é... é...era intercostal ... era tudo ao mesmo tempo... né?

L1: entendi

L2: agora... de qualquer maneira eu sinceramente nunca cheguei a fazer, aliás é uma coisa que eu preciso porque eu trabalhei muito com meus alunos da mesma forma que eu trabalhei com ela... muito empírico né... ouvindo "olha sua boca não tá legal aí..." e funciona... porque eu tive muitos alunos que estão... que foram depois pra outros professores e tal mas estão cantando por aí né... e e::: ou nos coros né? nos coros e tudo... seria basicamente você analisar o som que tá vindo... a gente vai aprendendo isso com o tempo... conforme vem vindo o som você sabe o que tá acontecendo - "não mas, peraí, você tá tenso... tá vindo um som assim... relaxa"

L1: você acha assim que ela tinha esse ensino sensorial?

L2: muito sensorial e eu aprendi a trabalhar dessa forma também né... e inclusive com

alunos... depois eu aprendi um pouco de fisiologia mas eu nem sei o suficiente... eu acho que nem sei o suficiente... e nem sei se isso resolve porque eu nunca aprendi com ela e eu canto... quer dizer... eu vejo às vezes professores falarem de fisiologia com alunos iniciantes e eu fico pensando "mas pra quê isso vai adiantar?" não porque esse MÚSculo... aí dá o nome do músculo... e não sei o que... e não adianta NADA... a pessoa não vai é... por isso que eu chamo de "condicionamento físico"

L1: sim

L2: é o trabalho do atleta... não adianta você chegar e falar pro atleta "você pega seu músculo tal tal

L1: Sim

L2: e faça ISSO com teu músculo" não... você tem que treinar ele

L1: sim

L2: você treina... e ele vai aprender treinando

L1: com certeza ()

L2: porque é um trabalho muscular... agora, é claro que o trabalho intelectual também é importante... eu aprendi várias línguas, eu fui estudar... estudei alemão... legal... estudei italiano no *Istituto Italiano*... depois fui pros Estados Unidos claro falando o inglês lá... francês já tinha estudado... então essa parte dos idiomas, a história né... os estilos e principalmente eu, que gostava de cantar um pouco de tudo, tinha que ter uma noção de estilo FORte né

L1: claro

L2: e be:::m mais tarde eu resolvi terminar, porque eu não tinha terminado graduação nenhuma - eu larguei a FAU, não fiz mais nenhum curso - o curso nos Estados Unidos eu larguei também porque a bolsa eles cortaram né... e aí fiz uma faculdade que na época era a Carlos Gomes... consegui fazer em um ano e meio, eles facilitavam bem... os professores eram meus amigos... e depois eu resolvi fazer mestrado quando o Balletero se inscreveu na pós e eu brinquei com ele "ah eu tô com vontade de fazer um mestrado!" "Vamos lá!" Aí eu fiz né ((risos))

L1: cê lembra qual foi o tema de mestrado?

L2: eu peguei seis canções do Nepomuceno: duas em português, duas em francês e duas em alemão... e fiz uma análise da relação texto/música... e deixei claro que aquilo era pra intérprete, era um trabalho pra cantor ler... até tá lá na internet e...

L1: trabalhadeira mestrado

L2: ah eu sofri muito... tanto é que às vezes eu falo pro Edelson brincando "não sei se faço

um doutorado, e ele "NÃO ME FALA NISSO!" ((risos))

L1: ((risos))

L2: mas isso foi muito recente, eu defendi o mestrado em dois mil e doze

L1: é... eu sei que foi recente porque eu tive logo depois eu fui ser aluno dele no/ em dois mil e treze

L2: foi meio... foi mais pra trabalhar mesmo porque eu não tinha intenção de entrar na academia né... eu não tinha... a essa altura... enfim... é... é... enfim... agora, a Dona Herminia tinha isso, o italiano dela era perfeito e ela trabalhava bastante né a parte de dicção, ela era muito rigorosa

L1: era isso que ia perguntar... aproveitando já como que ela estruturava a aula dela assim se ela começava com respiração, vocalise?

L2: ela nunca dava aula de respiração... os exercícios de respiração que eu fazia vinham da experiência corporal né... e também eu fui xeretar livros, alguns livros de técnica e peguei algumas coisas dos livros... e::: mas ela nunca dava exercícios de respiração, ela dava exercícios de... ((pigarreou)) ela já começava com vocalises... porque tem professores que fazem né exercícios com bocca chiusa ((demonstração)) e não é uma coisa... eu odeio... eu não gosto ((risos)) aliás, às vezes, quando eu fazia assim algum curso com alguém... mas com ela já começava os vocalizes e fazia bastante exercício de aquecimento da voz e depois já trabalhava o repertório

L1: ela seguia assim um exercício de voz em tons maiores ou era bem dividido?

L2: não... era mais extensão, quer dizer... ela começava com exercícios que não iam tão... que não tinham uma extensão muito grande né e iam até... digamos... um médio agudo e ia estendendo, estendendo até fazer... aí depois que a voz já tava um pouco mais aquecida fazia a parte da agilidade né? Da coloratura

L1: gradual

L2: gradual é... comigo né... eu não sei... às vezes com outros alunos imagino que pudesse ser diferente

L1: e::: deixa eu te perguntar uma coisa... se a gente pudesse pensar em filiação da... da escola dela assim de um país... alemã... francesa... italiana... qual filiação que você acha que tava mais...?

L2: Ela estudou na Itália né... ela estudou lá então... e ela era filha de italianos... ela era de família italiana e toda relação dela era com a Itália

L1: não tem como escapar...

L2: não não... apesar de que eu passava também ópera francesa - ela falava francês bem...

mas aí eu acho que ela tinha estudado por causa da música né?

L1: e tinha alguma assim pergunta interessante agora geralmente professor tem uma palavra que repete muito uma palavra-chave: apoio, articulação, etc, etc... ela tinha uma palavra-chave assim que aparecia muito?

L2: ela tinha algumas... que eu me lembre... éh:::... apoio não porque ela... ela usava as expressões em italiano né... por exemplo, eu tava cantando... eu até ouvi umas gravações minhas aí... puts... ela insistia nisso, no "raccolto" - depois acho que eu consegui BEM, acho que consegui corrigir meus agudos que eram um pouco abertos, estridentes... então ela falava "raccolto"... que quer dizer "coberto" né... aquele som coberto pros agudos - raccolto acho que é com dois "c" se não me engano - ou então "sul fiato"... ah bom, sul fiato seria mais ou menos... seria usar o ar né... faça sul fiato... ahn...

L1: o Eduardo/ o Abumrad falou de orelha a orelha ela falava

L2: ah não, comigo não

L1: é?

L2: não lembro disso...

L1: ou alguma coisa que sugeria engolir...eu não me lembro mais

L2: isso é o "giro"...

L1: sim

L2: é porque também cada pessoa tinha que trabalhar de um jeito diferente né... eu acho que ela trabalhava diferente com cada um... com cada voz né

L1: com certeza...

L2: "raccolto" "sul fiato", "giro" éh:::... agora ela era MUITO irônica... era MUITO

irônica... às vezes a gente falava alguma coisa, uma bobagem, ela virava e falava

"formidável!" ((risos)) - esse termo a gente não usa mais né... "ela é formidável..." eu já

sabia que ela tava sendo irônica...ela tava dizendo "mas quê que é isso... que bobagem...que

besteira!..." de canto mesmo o que eu me lembro mais era "sul fiato" "raccolto" ahm... ela

fazia muitos gestos que eu acho engraçado... de vez em quando o Ballestero faz igualzinho e

eu falo "não acredito, baixou a Dona Hermínia..." porque ele tá tocando e de repente, pra

gente cortar no tempo, pra não estender a nota... ele faz assim (sinal) - ela fazia isso

((demonstra)) e ele faz igualzinho ((risos))

L1: ((risos))

L2: então, é esse gesto de cortar o som éh:::... ela falava às vezes alguma coisa, punha a mão

assim mas não falava nada, ou então ela falava sul fiato e fazia isso... mas era um gestual que era muito expressivo né ela comunicava muito com gestos

L1: entendi

L2: né

L1: e::: tem uma última pergunta aqui () ... tenho umas curiosidades pra perguntar, tem que aproveitar ((risos)) e... quando eu penso nessa aula de canto, fica muito na ideia de tratado, técnica, respiração e existe uma coisa que só acontece entre cada relação ou professor, que eu chamo de caracteres subjetivos... então eu queria te perguntar algo mais descompromissado... o quê que tinha na Dona Herminia que::: fazia com que essa mulher ensinasse tão bem ou botasse tanta gente pra cantar assim... alguma coisa pra além da técnica, do conhecimento técnico... alguma coisa...?

L2: eu acho que era a sabedoria dela...a sabedoria e a sensibilidade né? era uma mulher sábia... ela falava também coisas muito incríveis sobre a vida, sobre as pessoas... ela tinha uma percepção muito aguçada das pessoas porque o professor de canto precisa ter

L1: sim

L2: por isso que eu não acredito... quer dizer, não é que eu não acredite, eu acho que você trabalhar com a ideia só de uma escola... de uma instituição, é legal, mas eu acho que é necessário ter uma percepção muito grande do ser humano... você precisa ser um psicólogo... ela falava coisas pra mim que, mais tarde, quando eu fui fazer terapia, os terapeutas falavam o que ela já tinha me dito muito tempo antes né... então tem que ter essa sensibilidade em relação ao outro e principalmente sentir a energia... eu acho que nós estamos trabalhando com uma energia fortíssima que é a música, é uma energia poderosíssima, e eu acho que ela talvez não fosse consciente, mas ela tinha noção disso... que ela tava mexendo com essa energia

L1: sim

L2: mesmo quando ela abria a porta e mandava embora... quando ela tinha os peripaqes... tinha horas que ela se irritava... ai tinha isso às vezes... eu, muito nova, às vezes não acertava uma coisa... repetia, repetia, repetia, ela parava e falava "não vai...não vai" e eu ficava louca da vida ((risos))

L1: ((risos))

L2: mas enfim era... então essa sabedoria não é só da pessoa idosa mas eu acho que é da pessoa curiosa... da pessoa que quis aprender né? Teve muiTA experiência... experiência ruim, inclusive de vida né... ela casou com um homem que foi muito ruim pra ela, maltratou mesmo e depois largou por outra pessoa e ela nunca mais... nunca mais casou, nada... que eu saiba não teve mais nada... passou a vida sozinha... então ah::: agora ela era muito divertida... ela falava coisas engraçadíssimas assim de repente, ela soltava uma coisa assim

que você morria de rir né? E então eu acho que basicamente... eu acho que, mais do que qualquer professor de música, eu vejo, eu observo é claro o Edelton... eu observo os professores que a gente tem contato... os instrumentistas e tudo... o mais próximo é o professor de canto, porque ele tá lidando com uma coisa tão orgânica

L1: sim

L2: tão de dentro... e depende muito da tua parte emocional... eu acho que o cantor é possivelmente o (músico) mais ligado à emoção né... mais do que qualquer... eu vejo que às vezes o instrumentista tá nervoso e isso interfere na performance dele mas o cantor é muito... éh::: a emoção vocal depende de uma série de situações emocionais, de hormônios, de... então eu acho que o professor de canto, o BOM professor... eu acho que os bons professores que eu conheci tinham e têm... os de agora... alguns... eles têm isso, essa sensibilidade né... independentemente do conhecimento técnico e do conhecimento teórico vocal que, como eu te falei, nem eu me aprofundei neste último... mas eu acho que a teoria pode ajudar em algum momento assim como ilustração sabe? Você mostrar "olha aqui... tal...assim" mas você tem que fazer com que a pessoa fique realmente exercitando aquilo pra incorporar né... porque eu acho que o ato de cantar, quer dizer, a emissão vocal em si é um ato "animal", não é um ato intelectual

L1: sim

L2: Daí, você colocar as palavras, o fraseado, a intenção... bom isso já é emocional e racional ... na verdade o cantor usa uma série de...

L1: sim

L2: né? mas a emissão vocal é "animal" ... então não adianta eu querer teorizar demais para o animal que ele não vai aceitar ((risos))

L1: é ((risos)) tem razão e::: e::: eu aprendo muito entrevistando...

L2: a gente ouvia bastante essa expressão no Coral Lírico, "testa de tenore" ... quer dizer, o tenor canta bem porque ele tem a cabeça vazia ((risos))

L1: ((risos))

L2: mas os tenores do Coral Lírico, na época em que eu entrei eram maraviLHOSOS, vozes incríveis... aliás, são maravilhosos até hoje...

L1: mais uma pergunta... a última. Se você pudesse definir a Dona Herminia... você definiria como?

L2: definir?

L1: é

L2: uma mestra... ... mestra de tudo... mestra de vida... de música... de canto de tudo...

uma Mestra.

L1: obrigado.

3.5 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM ANA LÚCIA BENEDETTI

VOZ 076 - 2'44

L1: bom... hoje é dia... seis do quatro né?... de dois mil e dezessete... eu estou aqui com a cantora lírica... a mezzo-soprano Ana Lúcia Benedetti... ela:::... vai... falar um pouco com a GENTE... e eu gostaria de saber Ana Lúcia... como começa tua trajetória musical... tua trajetória na música

L2: tá... comecei a estudar... o:... -- sempre estudei piano né? desde pequenininha... -- O CANto... comecei em dois mil e sete... ah:::... estudei com o Marcos Tadeu na:

L1: [aham

L2: que era a antiga ULM agora é o Centro Tom Jobim

L1: aham

L2: então lá foi a minha base

L1: aham

L2: aí::: depois em dois mil e nove... eu prestei o concurso Maria Callas

L1: aham

L2: e ganhei o::: o primeiro lugar né

L1: aham

L2: hã... em decorrência do concurso tinha um diretor que ia fazer a Cavalleria Rusticana

L1: aham

L2: ele gostou me chamou pra fazer Lola então daí foi meu début profissional né?

L1: aham

L2: foi Cavalleria

L1: [aham

L2: e o papel da Lola

L1: aham

L2: depois em dois mil e DEZ:::... é:... no finalzinho de dois mil e nove já tive que ficar um pouquinho paradinha... por causa da gravidez

L1: [aham

L2: eu tive um pouquinho de complicação no começo... ((inspiração longa)) e aí dois mil e dez eu tava grávida então assim... TRABALHo mesmo não teve...

L1: aham

L2: e foi interessante porque daí::... em dois mil e dez... ()

L1: [aham

L2: foi quando eu comecei... eu depois... quando eu voltei da... a cantar...

L1: ham

L2: depois que tive o Mateus eu já comecei com a Isabel...

L1: aham

L2: então realmente foi como se tivesse começando do Zero... porque

L1 [entendi

L2: o corpo fica totalmente diferente... a voz:...

L1: [imagino

L2: mudou bastante... então aí eu comecei a:::... a ter aulas com a:::... Isabel Maresca...

L1: aham

L2: e eu Assim... já no... no ano seguinte... já fiz o concurso Bidu Sayão

L1: uhum

L2: ganhei terceiro lugar... fiz o:: concurso do:::... Carlos Gomes... ganhei melhor voz feminina

L1: aham

L2: e aí já tudo já com a Isabel

L1: aham

L2: e aí já começou... daí tive um trabalho na... Sala São Paulo... fiz o::... (Camille Saint-Saëns) o oratório de (natal).

L1: tem um trabalho que lhe foi mais marcante nesse período?

L2: () a experiência mais marcante que eu tive foi do papel mais assim importante que eu tive foi a Santuzza

L1: uhum

L2: primeiro que foi um SUPER desafio

L1: uhum

L2: não só pelo papel mas também por ser fora do Brasil ((risos))

L1: uhum

L2: né... a gente sempre pensa que normalmente esses papéis principais primeiro vão surgir na tua CASA pra dePOIS aparecer fora... e:::... foi um papel assim que:::... a questão da personagem

L1: uhum

L2: foi sempre muito forte

L1: uhum

L2: então assim... teve horas... que acabava o ensaio e:... eu não conseguia separar um pouco... no começo foi meio difícil... cê ficava/com aquela sensação () dentro de você

L1: [nossa... que angústia

L2: e:::... e Lógico isso vai interferindo no canto

L1: aham

L2: seu rendimento no canto acaba caindo

L1: aham... aham...

L2: -- aí.. () alguma coisa que eu escrevi pra Isabel, né (dizendo) eu to sentindo mais dificuldade porque agora que eu tô fazendo... aí que ela me falou “separa uma coisa da outra” né? --

L1: uhum

L2: “faça o teatro... faça a Santuzza, vivencie ela... mas nunca esqueça a técnica... nunca esqueça o canto...” então acho que assim... esse foi o papel mais marcante...

L1: aham

L2: porque foi assim o... o maior obstáculo que eu consegui/que eu tive né.... por ser um papel grande porque os outros papéis eram... sempre foram papéis menores.. () dizer assim né

L1: esse foi onde?

L2: Santiago ((risos))

L1: AH... aliás... muito bom ()

((risos e vozes sobrepostas))

L2: então e:... realmente... era uma coisa assim de:... ela até chegou e falou assim “nessa PARte não se entrega tanto”

L1: uhum

L2: então ela até falava até onde que eu tinha que poupar ... até como personagem pra não deixar a minha emoção misturar

L1: [ah que interessante

L2: porque era uma parte também forte no canto

L1: uhum

L2: então ela me deu assim muitas dicas... ela e o meu pianista também né? não... não posso deixar de citar ele também (Rafael Andrade) também me deu muitas dicas nesse sentido

L1: aham

L2: então assim... e... ela sempre quis já me trabalhar a personagem porque ela já é esperta ela

já SABIA que... ia chegar

((risos))

L2: na hora da cena

L1: aham

L2: ia acabar se empolgando

L1: você pode falar que cena que é?

L2: olha, sim... foram duas cenas marcantes... a cena quando ela/ encontra com o Turiddu e ele se esquivava dela

L1: aham

L2: ((suspiro)) naquela parte que ela tipo joga uma PRAga nele... nossa aquela parte eu ficava aRREpiada ()

L2: NOSSA NÃO... me arrepiava toda ó... me arrepiei aqui ((risos))

L2: depois no dueto com o *Alfio* porque... é o arrependimento dela... ela vê “nossa agora já era... o que eu fiz né?”

((risos))

L2: então... e é bem seguido uma coisa da outra

L1: é

L2: aliás a Santuzza entra e num sai né

L1: ((risos)) é

L2: e é emoção que vai... só/ somatizando, somatizando

L1: sim

L2: então realmente... mas é uma maravilha... é muito bom

L1: ((risos)) lindo, lindo, é isso

L1: aham

L1: tá... eu vou::... continuar aqui Ana Lúcia... eh:... uma pergunta... eh:... sobre a professora... é se... você acha que há um... uma extensão... do trabalho... né da professora PRA aLÉM da sala de aula assim... se esse trabalho se dá pra além da formação do cantor, se essa experiência e essa vivência eCOA... né? se ela tem uma recepção na cena lírica paulistana... pra além da formação de (performance)

L2: sim... eu diria que a opinião de Isabel Maresca é muito importante pra muitas pessoas

L1: uhum

L2: A:... sei de muitas pessoas que às vezes ligam pra ela...

L1: uhum

L2: peDINdo se ela poderia::... indicar... cantores

L1: uhum

L2: pra determinados papéis... porque o conhecimento dela é assim:... gigantesco... né?

L1: uhum

L2: além de... dela ter o contato direto com os cantores

L1: uhum

L2: ela:::... ela tem o conhecimento da/ópera em questão... das peças...

L1: uhum

L2: então... além dela falar... “ó, tal pessoa faria isso muito bem:... ISSO é pra tal pessoa”

L1: uhum

L2: isso ela fala com/alguns maestros e:... alguns diretores né?

L1: uhum

L2: cênicos até inclusive... e também... ela:::... sempre quando eu:... (desde que) eu entrei com ela... ela adotou a seguinte postura comigo... de... tudo o que fosse pedido para eu fazer eu a consultar...

L1: aham

L2: (...) para ELA dizer se eu estaria pronta ou não para fazer

L1: aham

L2: então assim... meio que... criou um... um hábito já...

L1: entendi...

L2: (cê) é convidada pra um papel...-- IsaBEL:::... posso fazer esse tal papel? -- ((voz de riso))
(aí) ela consente ou não

L1: legal... isso pra... pra... você acha que... essa/esse eco... né? da opiniÃO:... (vale) pros repertórios também né? (que) isso tem uma importância muito GRANde na...

L2: é... porque como ela tem MUITOS alunos...

L1: uhum

L2: e fora isso... ela não é só questão da sala de aula dela...

L1: uhum

L2: ela também vai MUITO às apresentações então ela também sabe de de... todos os cantores que estão né... em cena... e quando ela:: sabe... de uma obra específica e ela acha que tal pessoa se/faria muito bem...

L1: aham

L2: ela manifesta a opinião dela...

L1: e:::... legal... e deixa:::... agora eu perguntar um pouquinho de você... ((risos))

L2: hum

L1: como hoje é tua forma de estudo? disso tudo que você:... viveu com a professora da tua carreira da tua vida:... né? a Ana Lúcia vai pra CAsa e como é que você estuda canto...

L2 como eu estudo canto... (ah) normalmente... vamos dizer vai... peguei uma peça... nova

L1: [uhum

L2: vamos partir do zero nessa peça... primeiro:... procuro:... ver o libreto né?

L1: [uhum

L2: pra saber mais ou menos a história... ..

L1: uhum

L2: aí... vou partir pra parte mais musical... vê como... que... as FRAses estão escritas... como que o meu papel... né? tá escrito pra... o que eu tenho que estudar né...

L1: uhum

L2: estudar as NOTas mesmo em questão

L1: aham

L2: depois que já to mais com a melodia... começo por... anh:... ah sempre estudo muito

bocca chiusa

L1: aham

L2: num sei... (não) eu bocca chiusa porque já vou sentINDo a FRAsE... NO LOCAL que tem que ressoar...né?

L1: uhum ((pigarro))

L2: quando são coisas muito agudas... estudo () oitava baixo

L1: uhum

L2: né?... eh :::... eu normalmente não gosto de estudar em casa... então assim... aqui eu não estudo alto... vamos supor assim

L1: uhum

L2: não canto... por isso que eu sempre adotei o boca chiusa...

L1: [(olha)

L2: e:::... como funcionou... não tirei isso de mim... então eu faço o bocca chiusa... ou pego uma daquelas sílabas dela

L1: uhum

L2: trabalho um pouquinho uhum

L2: alguma frase que assim... sinto mais dificuldade... aí depois... parto pro texto...

L1: [uhum

L2: sempre na minha zona de conforto vocal eu estudo

L1: uhum

L2: se tá nos extremos agudos eu estudo na oitava abaixo

L1: entendi

L2: só deixo pra:... fazer... a primeira vez o agudo... com a Isabel ((risos))

L1: sério?

L2: sério

L1: então nem você sabe como vai sair?

L2: não não eu estudo (na) oitava abaixo

L1: olha só :... e cê/tem

L2: [porque eu sei que assim ... se eu estudar bocca chiusa...

L1: [uhum

L2: assim na minha cabeça...

L1: uhum

L2: se eu estudar bocca chiusa... no no lugarzinho certo mesmo (na) oitava abaixo ... depois com ela

L1: uhum

L2: se não for certo ela vai me corrigir

L1: entendi

L2: se eu ver que eu não vou... /não tô subindo... por exemplo uma frase que eu tenha que ... que fazer um () pra ir pro agudo

L1: aham

L2: se JÁ na ba-se-Zinha eu fizer errado ela já vai me alertar

L1: [uhum

L2: então eu já (não chego) a:... a quebrar agudo

[L1: aham

L2: (...) isso

L1: entendi

[L2: então eu gosto de fazer os agudos com ela

L2: tanto é que eu falo pra ela ... (falo assim olha) nunca tô no agudo

L1: aham

L2: (ela) “não tudo bem ... tudo bem”

L1: (vou refletir) ((riu))

L1: (...) e... é curioso porque a

L2: [então

L1: a (Niza) tinha uma coisa que ... que ela dizia que era assim... na casa dela só... mentalmente

L2: [sim

L1: ela não cantava

L2: estudo muito mentalmente

L1: você não tem então uma ... uma rotina de/diária de (vocalise)... assim

L2: você sabe onde que eu gosto de vocalisar?

L1: hum?

L2: no carro

L1: sério?

((ruídos))

L2: sabe por quê? eu me sinto à vontade

L1: aham

L2: então por exemplo antes de ir pra aula da Isabel eu gosto de fazer um pouquinho de vocalise

L1: aham

L2: só pra::... já pra sentir sabe?

L1: uhum

L2: porque ::... eu gosto muito de fazer:: labial e com língua

L1: aham

L2: sabe? ((fez a demonstração do exercício com lábio e língua))

[L1: sim

L2: gosto de fazer isso

L1: aham

L2: isso daí foi um exercício de fono que me DEram e:... pra/ajudar com a circulação sanguínea né?

L1: [uhum

L2: pra deixar mais preparado pro canto

[L1: uhum

L2: não sei... adotei

[L1: uhum

L2: então eu sempre começo com esses ... faço bocca chiusa ... e os vocalises da Isabel

L1: uhum

L2: então aí depois que eu... -- a gente parou NO:... do bocca chiusa né? --

L1: [sim

L2: que eu faço bocca chiusa... aí eu começo a ouvir

L1: uhum

L2: e começo a/ ver como que... eles dão... diferentes propostas para algumas coisas né? de:... de resultado mesmo às vezes tem uma respiração num tal lugar que (às vezes) se você fizer pode te ajudar ou não... mas o esTUdo mental é fantástico

L1: uhum

L2: então assim eu só imagino como que eu estaria cantando... eu já fiz a bocca chiusa

L1: uhum

L2: então eu saio cantando a música

L1: fantástico ... não machuca a voz?

L2: não não

L1: [((riu)) bom

L2: não porque assim você pode estudar:: quantas horas você quiser

L1: sim

L2: seguidas

L1: sim... sim

L2: e::... o estudo mental tem pessoas que acham que/não surte efeito mas SURte

L1: uhum

L2: porque na hora que você for cantar... aquilo não é novidade pra você... você já fez ... cê já realizou

L1: (por isso que é bom entrevistar) ((risos))

L1: não só como (pesquisador), como aluno

L2: não mas é... e você não se cansou

L1: sim

L2: LÓgico que tem coisas que por exemplo ::...hãã :... vamos dizer.... no meu caso notas agudas... é difícil

L1: uhum

L2: agora se eu já sei que é difícil eu não vou ficar martelando lá

L1: uhum

L2: eu primeiro tenho que ter a consciência ... da ONde eu tenho que por o som

L1: uhum

L2: e depois ... aí eu vou pra uma sala... me tranco... e fico fazendo... aí sim

L1: [entendi

L2: aí cê tem que cantar... eu faço isso normalmente depois (de eu) já ter passado com a Isabel

[L1: entendi

L2: de::: de ter sentido como que FOI... né tudo e... TODos os mecanismos ... tanto de

respiração como que eu utilizei naquele momento o aPOio... né? -- (na hora que) ela falou “isso tá bom” então vamos fazer de novo... -- (eu) normalmente peço pra ela deixar eu fazer de novo pra ver se eu consigo fazer mesmo... se não foi sorte

L1: entendi

L2: e daí ... essa sensação ... aí dePOIS que eu já fiz com ela eu procuro fazer em casa e repetir... pra até se tornar meio que auto-MÁ-tico né?

L1: sim... sim

L2: (porque) eu digo que cantar é como aprender a dirigir né?

L1: ((risos))

L2: é... no COMEço você fica () -- ai eu tenho que respirar assim... tenho que apoiar tenho que ((inspiração pela boca))... -- é muita coisa pra pensar

L1: [sim

L2: mas vai chegando uma determinada época que algumas coisas vão se tornando autoMÁticas... e lógico... outras você nunca vai parar de pensar ((risos))

L1: é

L2: mas algumas coisas se tornam meio que automáticas -- como dirigir --

L1: [sim

L1: e::... outra pergunta/ () não vou me alongar muito MAIS... você fica nervosa ainda antes de cantar?

L2: AH..... Lógico ((voz exagerada de empolgação))

L1: ((voz de riso)) é?

L2: uh...

L1: e como que você faz assim pra

L2: [olha

L1: enfim... pra entrar

L2: (...) eu fico muito nervosa... mas sempre no pré

L1: uhum

L2: o antes sabe?

L1: uhum

L2: em casa eu não gosto de ficar muito tempo... prefiro chegar cedo no Theatro

L1: uhum

L2: porque eu não sei... chegando lá parece que já dá uma... suavizada

L1: (incorpora)

L2: é não... não sei... mas eu gosto... ((suspiro)) então chego tomo um BANHO... e vou pro

teatro... chegando lá né eu gosto de fazer os (vocalises) lá mesmo

L1: uhum

L2: e no (vocalise) já to com a minha barriga já mexendo

((risos))

L2: coração palpita de monte... mas tem uma coisa que é engraçada... quando entra no palco

L1: aham

L2: () na hora do vamo vê

L1: aham

L2: dá uma suavizada

L1: aham

L2: não diria total

L1: aham

L2: mas assim... eu tenho confiança do que eu estou fazendo

L1: entendi

L2: assim... eu sei que eu estou preparada para tal coisa então... essa/ coisa de... me sentir preparada... para... isso... por mais que eu saiba que são coisas difíceis que eu vou fazer... me dá um pouquinho mais de ar ((risos))

L1: [com certeza

L2: mas que... olha que isso é uma coisa que eu pergunto pra todo mundo...

L1: [((pigarro))

L2: até pros VETÉranos... -- (mas) você ainda fica nervosa?... -- todo mundo fica nervoso

L1: [(fica... Benito fala)

L2: e aí foi uma coisa engraçada que uma vez uma pessoa chegou pra mim e falou assim “mas por que você não quer sentir esse nervoso?”... falei ah não sei, porque acho que seria normal não sentir... “você acha que seria normal?... não... o normal é você sentir o nervoso...”

L1: [sim

L2: isso quer dizer que você tá se imporTANdo com a coisa... ((risos)) com o que você vai fazer

L1: sim

L2: se você não ficar nervosa é porque cê não tá nem AÍ:... aí eu comecei a/

L1: [ver de outra forma

L2: [a ver de outra forma o meu nervoso

L1: sim

L2: mas eu passava assim mal às vezes... no comecinho... ah:::...

L1: [era mais difícil]

L2: ((sussurrando a primeira frase)) NOSSA era... então assim... você vai meio que conseguindo... ((suspiro)) ahn... eu não diria controlar... mas se familiarizar com essa situação

L1: [entendi

L1: Você fez alguma coisa além... pra palco assim para além da música, teatro, alguma coisa?

L2: como?

L1: alguma coisa além... pra palco assim além da música

L2: Fiz (ópera estúdio)

L1: entendi:... e:...

L2: [e que eu assim... parte de cênica nunca fiz teatro né?

L1: [uhum

L2: mas a parte cênica o que me ajudou muito foi o Mauro Wrona

L1: uhum

L2: a Ópera de Studio dele () sensacional... é

L1: [(então) e... pra terminar... então... éh::... cê consegue definir a professora Isabel em uma palavra?

L2: em UMA PALAVRA?

L1: [se precisar de mais não tem problema

L2: acho que uma palavra seria... é complicado.... mas eu diria::... perfeccionismo

L1: uhum

L2: -- mas um perfeccionismo positivo tá --

L1: uhum

L2: -- porque às vezes veem o perfeccionismo como algo negativo não... -- éh::... isso que eu acho fantástico... nela... hã:: porque::... isso que me deixa/ mais assim querendo quando ela vá assistir ou querendo que ela ouça as gravações... porque ela é tão perfeccionista

L1: aham

L2: busca tanto o fazer bem

L1: aham

L2: que ela sempre vai procurar analisar direitinho o que cê faz

L1: uhum

L2: eu acho que o perfeccionismo seria uma palavra pra ela

L1: tá certo ((riu))

L2: e uma mãezona

L1: é ((risos))

L2: é uma mãezona

L1: tá bom

3.6 TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM SÁVIO SPERANDIO

23p. 40min 14s

L1: Hoje é dia vinte de outubro, estou aqui com o baixo Sávio né e::: bom acho que você pode se apresentar melhor do que eu

L2: ah eu me chamo Sávio Sperandio sou baixo... aluno da Isabel Maresca

L1: Sávio... deixa eu perguntar pra você... como começa a sua história... a sua inserção na música?

L2: na música começou muito cedo quando eu ainda::: fazia o primário o antigo primário... mas pra fazer a segunda série no primeiro grau éh::: numa banda que tinha na minha escola

L1: uhum

L2: começou ali... dois anos depois eu entrei nessa banda da escola éh::: dois anos depois pelo maEstro que dava aula nessa banda de música na escola

L1: ahã

L2: ele::: indicou pra minha mãe... conversou com a minha mãe para que eu me matriculasse no conservatório de música que tinha em Goiânia

L1: ahã

L2: o conservatório dava toda essa parte básica de música... éh::: musicalização... leitura e desenvolvimento auditivo

L1: ahã

L2: canto coral... e instrumento...

L1: ahã

L2: ali eu comecei estudando violino... porque sempre gostei de violino e tinha as outras matérias... canto coral, tinha matéria de... de... musicalização então né.... foram três anos de de... QUATRO anos de conservatório e ainda depois mais quatro anos de/ no conservatório de um curso técnico

L1: [quatro depois mais quatro?

L2: depois mais quatro

L1: entendi

L2: num curso técnico de música e aí sim depois desse curso técnico é que eu tava apto pra fazer o curso superior de música... tudo isso como violinista

L1: você fez o curso superior de música ou não?

L2: fiz o curso superior de violino e canto

L1: ah... você fez violino e canto aonde?

L2: na Universidade Federal de Goiás, UFG, Instituto de Artes antes... agora tem outra nomenclatura

L1: entendi... bom então você começa como violinista... quantos anos você tinha?

L2: olha... eu acho que eu comecei a estudar violino eu tinha oito anos, oito ou nove anos

L1: e aí de lá você termina o curso de bacharelado ou licenciatura?

L2: [bacharel em canto e licenciatura em violino

L1: e a hora que você termina... quando começa essa divisão poxa não é violino que eu quero... quando começa o teu flerte com o canto?

L2: na verdade o meu foco para o canto começou dois anos antes de entrar na faculdade pra fazer canto

L1: ahã

L2: que eu cantava num coro ...eu já tocava na orquestra de Goiânia... e eu tinha que dar aula de violino nessa é como era um... um... um... éh::: o spalla da orquestra eu tinha que dar aula nessa escola de música onde a orquestra ensaiava e tinha um coral comunitário e eu comecei a cantar nesse coral comunitário

L1: ahã

L2: e nesse primeiro ano eu já tinha terminado a minha muda vocal né... então já tava baixo entre aspas ((risos)) baixo jovem e hum e que aí eu tive umas orientações de canto bem básicas de respirar... nesse coro

L1: ahã

L2: e eu fiz no final do ano eles montaram uma ópera foi é de ((inaudível)) e eles me convidaram pra fazer um papel

L1: ahã

L2: na época que eu tava fazendo o curso técnico eu fiz um... um ano de um de uma matéria que era matéria de teatro, eu gostava de teatro então ai juntou isso na ópera que é teatro e é cantada

L1: SIM:::

L2: eu tava começando a gostar, redescobrimo a minha voz que era totalmente diferente antes da muda vocal

L1: ahã

L2: era sopranino e agora baixo

L1: ah-é? ((risos))

L2: Num primeiro instante eu não sabia onde eu tava pisando né

L1: ahã

L2: fui fazer essa ópera e gostei né? a experiência fantástica cantando ainda com a minha voz interpretando ainda colocando em prática o... a... o pouco que eu aprendi de teatro e em canto também aquilo lá eu já gostei...por isso foi um dos motivos de dois anos depois eu ter ido fazer um... o... curso de canto também

L1: ahã

L2: a faculdade de canto... aí eu entrei na faculdade de canto e no primeiro ano eu tive aula com a com a uma professora ela se aposentou logo no final desse primeiro ano e depois no segundo terceiro e quarto anos eu tive aula com outra professora que é a que dá aula agora também

L1: professoras... sempre mulheres?

L2: mulheres... sempre mulheres... nesses ínterins fiz alguns desses cursos de verão que tem em Brasília em Curitiba aí sim ali eu tive experiências de canto... com vozes graves um foi o Amin Feres que era baixo que é de Minas pra me dar uma noção diferente de como como fazer né... mas fora isso lá era muito voltado pra música antiga pra fazer é música de câmara não pra ópera e eu fiquei fã de ópera ((risos))... fiz aquela primeira e já fiquei fã...então aí foi... mas o que aconteceu foi que no último ano de faculdade eu é fui fazer um curso na Alemanha que eu tinha feito um em janeiro eu tinha feito um em janeiro do CIVEBRA que é o curso de verão lá em... em... Brasília e tinha vindo um professor alemão pra dar o curso lá

L1: Uhum

L2: Ele iria dar um curso de música de câmara na Alemanha no::: em julho em Bayreuth... a casa do Wagner né... ((risos))... mas é um curso paralelo que tem ao festival de Bayreuth, um festival de música pra jovens::: bom e::: ele tinha me oferecido uma bolsa onde eu tinha que arcar lógico com a passagem mas lá a alimentação ... hospedagem... tudo era bancado pelo curso pra eu fazer esse curso... eu fui e aproveitei então pra fazer uma audição... eu tinha um amigo que morava em Hamburgo pra fazer uma audição em Hamburgo... e conversei com ele e ele conseguiu uma audição pra mim lá na Hochschule que era o Tom Krause

L1: nossa

L2: um barítono um grande barítono então era ele quem dava o curso na *Hochschule* na época... hoje em dia não mais... mas ele dava e ele conseguiu onde eu fui... viajei pra lá uma semana e meia antes pra fazer essa audição lá em *Bayreuth* ... fui fiz a audição e o Tom Krause me aceitou... mas lá começa em agosto e::: também aceitaram no Opera Studio mas no Opera Studio eles queriam que eu chegasse lá em janeiro e não em agosto isso era julho no

outro ano e aí era o último ano de faculdade não pude sair daqui e ir pra lá... o que aconteceu “é que você precisa de uma bolsa pra viver aqui, nós não damos bolsa aqui é tudo de graça, você tem que... o governo alemão exige que você tenha um modo de subsistir aqui”

L1: uhum

L2: então na época tinha Vitae e tinha Capes e esse Vitae era na época... pelo que eles me explicaram...era o único que dava pra eu fazer a inscrição tanto é que quem fez foi minha professora eu não tava aqui... eu tava lá aconteceu isso... então tem que ver qual que tá e ela me falou o único que tem agora é da Vitae e eles dão oito bolsas pra Artes e bom é::: você pode tentar essa... não é garantido

L1: uhum

L2: pra não alongar a história foi que fiz a inscrição... fiz a audição... fiz a entrevista em Brasília e ganhei a bolsa. Só que davam oito bolsas pra Artes mas só essas oito bolsas eram vinculadas a alguns senadores. Se chegassem... a Vitae era mais do lado de exatas não de humanas... engenheiro, arquiteto, ou médico que quisesse fazer um curso tinha mais prioridade... aí aconteceu que nesse ínterim pra que nenhum parlamentar exigisse, tinha que ficar lá porque se alguém exigisse não ganhava a bolsa e foi o que aconteceu: eu não ganhei... não era pra eu cantar não... trabalhando como violinista e tal, terminou o curso de canto e não cantei nada profissionalmente.

L1: você voltou...?

L2: é voltei depois do curso lá

L1: foi legal?

L2: o quê? o curso lá? foi ótimo!

L1: com o barítono... eu vi alguns vídeos dele...

L2: não não... foi o Tom Krause que deu

L1: ah tá seria pro próximo ano

L2: seria pro outro com o Tom Krause... não deu certo... não pude mais ter aula com ele e::: voltei pro Brasil e o lance da bolsa era até novembro...aí não rolou e tive que mandar carta pra ele pedindo desculpa, porque eu não consegui a bolsa aí não ia dar e ele me respondeu falando que se eu quisesse tinha que ir lá fazer audição de novo e tal... aquilo me deu um balde de água fria ah::: que não é pra eu ser cantor nada, ser cantor porcaria nenhuma ((risos)).

L1: trabalhadeira

L2: bom... voltei e terminei minha faculdade de canto e violino... não já tava trabalhando como violinista não trabalhei com canto... aí em noventa e sete teve uma audição pro::: coro aqui do Municipal

L1: uhum

L2: aí eu vim fazer com alguns cantores é::: fizemos a audição eu fui um dos primeiros a passar um dos primeiros da lista né

L1: coral lírico?

L2: No coral lírico como baixo eu fui primeiro... a Elaine como soprano e vieram alguns cantores de Goiânia porque a gente pegou um dos primeiros lugares mas só que a gente... não me contrataram... não nos contrataram de cara

L1: uhum

L2: ficou a audição mas só que eles não contrataram... muita gente aposentando então e eles recontrataram algumas pessoas que já moravam aqui em São Paulo e deixaram a gente como...

L1: suplente

L2: ...suplente... daí mais um balde de água fria

L1: orra

L2: aí em dois mil e oito em vim eu já tava fazendo cachê com a Osesp... fiz cachê com a Osesp ainda quando era o Eleazar

L1: de noventa e sete pra dois mil e oito cê...

L2: não não... noventa e oito perdão... perdão em noventa e oito eu já tava fazendo cachê com a Osesp né e::: como violinista em noventa e sete ainda com o Eleazar... aí depois mudou

L1: você já tinha vindo pra São Paulo?

L2: como músico convidado... eu vinha ficava um mês e ia embora... como violinista

L1: como violinista?

L2: como violinista... em noventa e oito fiquei o segundo semestre praticamente todinho... aí em noventa e nove queria é::: a Osesp ia abrir a audição dela de novo pra ser CLTizado né pra cargo CLTizado e eu ia fazer o teste em noventa e nove em abril... aí o quê que aconteceu.. em janeiro eu já me mudei pra cá entrei no coro no antigo coro sinfônico né pra me manter

L1: e quando você veio... o ano que você veio pra São Paulo?

L2: noventa e nove

L1: por conta dessas experiências com violino...?

L2: com violino é::: a Naomi já tinha me ouvido nessa época... então cheguei em noventa e nove... tinha aberta a vaga ali no coro era coro do Estado... era o coro sinfônico não era o coro da Osesp ainda... ela me aceitou entrei em fevereiro e ia fazer o teste na Osesp em abril, mas só que em março eu recebi um telefonema do Theatro que tinha surgido as vagas se eu queria assumir

L1: orra... que história... ((risos))

L2: aí pesei os prós e contras do::: salário, aí nesse caso valeria mais a pena eu cantar no coro do Theatro do que ser um músico de fila da Osesp... na época recebia menos do que um coralista

L1: uhum

L2: aí eu entrei no coro do Municipal em noventa e nove::: eu conheci a Isabel aí foi que...

L1: noventa e nove?

L2: noventa e nove::: eu conheci a Isabel num curso que teve... eu não lembro como chamava essa escola e::: conheci ela e ela me aceitou como aluno aí eu comecei a trabalhar com ela... aí foi mudar totalmente o meu estilo de cantar... mudou muita coisa o meu estilo de cantar como eu cantava antes como eu cantava agora

L1: aham

L2: ter consciência de respiração e cantar sobre a pressão do ar empurrado::: é de emissão mais italiana dentro da boca é emissão alta dentro da boca emissão pra fora sem manipulação de palato mole sem manipulação de fundo de garganta sem manipulação de laringe sem nada disso e::: comecei a partir daí então os dois, três primeiros anos foram muito difíceis porque eu tinha uma memória muscular de um jeito de cantar e eu tava aprendendo outra coisa, então teria sido muito mais fácil se eu nunca tivesse cantado na vida e começado do começo ali.

Mas aí tive que fazer o trabalho, tava cantando tive que fazer... e foi, entrei no Theatro, comecei é::: já dois anos depois tava fazendo papel pequeno em ópera como... e fazendo papel coprimário é::: fazendo éh::: cover de papel um pouco mais importante e foi indo assim...

fiquei lá até dois mil e cinco::: eu saí porque fui fazer um concurso em... um concurso...

Valsas del Teatro Colón... na Argentina... onde eles escolhiam os dez cantores que cantariam na temporada do outro ano né? eu fui um dos músicos escolhidos... saí do Theatro e fui pra vida... éh:::

L1: carreira

L2: pra uma carreira mais como solista do que como cantor de coro

L1: antes de eu voltar na Isabel e na tua carreira... eu quero aproveitar também e fazer umas perguntas de curioso é::: você::: nesse processo de aprendizado, você viu diferença... havia diferença pra você entre fazer aula com homem ou mulher... vocalmente falando... referência?

L2: eu particularmente não... não via diferença

L1: uhum

L2: porque::: eu sempre foquei mais no lado técnico da coisa...

L1: uhum

L2: no lado né... de... movimento de respiração... de entender como é o movimento da respiração... quais os músculos que estão envolvidos... a fisiologia da coisa... tive aula de

fisiologia na faculdade... isso me ajudou MUITO... né... então... o controle do que tem que ter de controle... então eu acho que é um apren/ você aprender assim na teoria uma coisa e na prática é diferente...

L1: sim

L2: porque na prática você conhece o seu corpo... então você vai aplicar aquela teoria que tá ali... dentro do seu corpo... né?

L1: uhum

L2: você vai entender primeiro como é que funciona... como é que são as sensações musculares que você tem pra movimentar determinados músculos ou não

L1: sim

L2: talvez é um aprendizado... você tem que aprender... você vai aprendendo no dia a dia

L1: ahã

L2: com a PRÁTICA diária mesmo né?

L1: sim sim

L2: com a prática de “ah não... aí você puxou o ar alto” “ah é... eu puxei o ar foi?” cê vai ver a gravação que você ()... é... você tinha puxado o ar alto... na filmagem que você viu lá da da sua aula... eu filmava a aula tudo... entendeu?

L1: aham

L2: aí eu via “é... realmente eu puxei o ar alto...então... respiração mais baixa... ah...” endurecia a barriga... não pode endurecer a barriga... entendeu? e isso tudo foi paulatinamente

L1: entendi

L2: dia-dia

L1: e::: você vai pra... Isabel... você conhece a Isabel em noventa e nove e... quando você conhece ela até você é... iniciar carreira assim como solista, quantos anos foram? Cê sabe mais ou menos?

L2: hum::: acho que foram uns cinco anos né? cinco anos... que eu saí em dois mil e cinco... vai fazer cinco anos

L1: e::: deixa eu fazer uma pergunta... então aqui já de pronto invertendo um pouco a regra... sobre a filiação da escola da professora Isabel... () vinculação ao tipo de escola... alemã... francesa... ()

L2: italiana

L1: italiana?

L2: escola italiana

L1: você pode dizer de novo pra gente Sávio... você disse mais ou menos por cima o tipo de

respiração que ela usa... qual é a sensação mais ou menos?

L2: a respiração que ela pede é que você cante com o ar sob pressão... respiração baixa... ()
encher os pulmões desde a base do pulmão e::: não encher a ponto de se afogar... mas encher
o pulmão pra que ele fique legal... pra que ele mantenha uma/ pra que a pressão de ar dentro
dos pulmões... dentro da traqueia e dentro da boca seja a mesma e esse ar que vai sair pra
fora... que está sob pressão... seja constante...

L1: uhum

L2: essa é a respiração... emissão é que você é::: que a vibração o ar que passa pela prega que
vem com a vibração... que essa vibração ressoe nessa parte alta do rosto... aqui... ou seja...
éh::: acima da mandíbula superior, acima da... da... MÁScara... atrás dos olhos... atrás do do
nariz ali assim...

L1: uhum

L2: né? pra vibração.... a pronúncia assim... dentro da boca... o entender por boca é aqui atrás
dos dentes assim... aqui dos dentes superiores... é onde faz a curvinha ali do do do do

L1: [hum:::

L2: é ali

L1: fala mais disso porque isso é uma dúvida até

L2: essa é a boca... a boca é aí... boca se entende do meio do palato duro pra frente

L1: ah::: olha que interessante

L2: ou seja... é o palato duro só

L1: o palato duro...

L2: o palato mole... éh::: hum::: é::: laringe... né? prega... a prega eles... como o ar tá vindo
com toda pressão... eles ficam livres para escamotearem para onde quiserem em agudo, médio
e grave...

L1: uhum... isso que você me falou aqui éh::: muito interessante... por que tem uma confusão
muito grande nisso

L2: é

L1: falar boca

L2: boca... não... a boca

L1: (tem) muito espaço

L2: [é... a boca compreende só essa

L1: ahã

L2: de onde começa o palato duro pra frente... só

L1: legal... mais uma coisa ainda antes de falarmos mais de sua carreira... é::: você falou da

filiação... né... o::: como que funciona mais ou menos a metodologia dela de aula... ela chega... ela vocalisa... como é que trabalha repertório... como é que mais ou menos

L2: hum::: primeiro

L1: [método... né?

L2: [principalmente nas primeiras aulas que eu tive com ela... que é pra fundamentar a técnica...

L1: ahã

L2: foi puramente técnica

L1: ahã

L2: foi puramente aprender a respirar... puramente aprender a emitir a ter consciência da emissão dentro da boca...

L1: uhum

L2: desse ar... desse fluxo de ar constante... SOB::: pressão e não empurrado pra fora

L1: uhum

L2: isso... isso foi praticamente o primeiro ano inteiro foi isso

L1: ahã

L2: né? então a aula é uma hora... cinquenta minutos de aula eram em cima disso... até que eu f/ até que eu fui conseguindo entender... até o aluno começar a entender... se o aluno entende mais rápido como é... por exemplo... a diferença entre EU que já comecei e cantava de um jeito... dos alunos dela que começam do zero... com os alunos dela que começam do zero é muito mais rápido

L1: uhum

L2: eles estão aprendendo tudo do zero ali... é facinho... “ah é assim? tá” e vai embora...

L1: uhum

L2: eu tinha ainda/ tinha ranço de querer abrir fundo de boca... de querer manipular palato mole...

L1: uhum

L2: às vezes meu “a” era muito (incrustrado) atrás... na garganta

L1: uhum

L2: né... o “o” também era incrustrado na garganta... meu “i” era totalmente na garganta

L1: uhum

L2: então até eu entender que era/ que é diferente o enfoque dela, eu demorei um ano...

L2: mas isso não depende de fisiologia... é de cabeça pra cabeça

L1: sim

L2: ((risos))

L2: é... é de pessoa pra pessoa...

L1: sim

L2: então foi isso... foi técnica... é::: lógico que eu já tava cantando no Theatro, então apareciam coisas pra cantar... as coisas novas que eu fui aprendendo... engraçado é que eu já aprendia do jeito da técnica nova... do jeito certo de cantar...

L1: aham

L2: e não do jeito que eu cantava antes...

L1: aham

L2: as coisas que eu tinha aprendido a cantar... eu tive que reaprender a cantar tudo de novo

L1: entendi

L2: entendeu? mas foi assim... foi mais ou menos isso..

L1: e hoje?

L2: hoje são vinte minutos de aquecimento e o resto é o repertório que eu faço... no caso ()

L1: [() da técnica NO repertório

L2: [não até... DESDE lá a técnica é trabalhada no repertório também

L1: ahã

L2: acontece é que... primeiro eu tinha que entender a minha própria fisiologia...

L1: entendi

L2: e aí... dentro daquilo que eu fosse cantar ali na hor/ na au/ já trabalhava desse jeito... do jeito novo de cantar.

L1: uhum

L2: e::: e::: agora... a técnica ela serve pra qualquer repertório...

L1: uhum

L2: ela serv/ ela te dá essa tranquilidade de você cantar desde música antiga...

L1: uhum

L2: até música contemporânea... música atual...

L1: uhum

L2: de diversas... entendeu?

L1: uhum

L2: não depende do que você vai cantar

L1: e::: sobre a TÉCNICA da professora... como que ela... ela tem algum esquema disso? ela usa vocalise? ela trabalha com/ se apoia em livro?

L2: não não... ela... primeira técnica de... respiração além do que ela tinha aprendido na Itália na época que ela morou lá com o Benito... com os professores que/ que ela... que ela

acompanhava o Benito em todas as aulas né?

L1: uhum

L2: então ela praticamente teve AUla junto... mas ela tem uma base também éh::: acadêmica...

L1: uhum

L2: pelo tanto de livro que ela tem lá... que é o tanto de livro que ela... o tanto de, de... de livros que ela passou pra gente... pra gente ler sobre fisiologia... coisas que algumas coisas eu já tinha lido na época de faculdade

L1: [uhum

L2: mas sobre movimento muscular... tudo isso ela... ela fala sobre/ em cima disso

L1: uhum

L2: né...

L1: ela usa com você/ você chegou a fazer... tem a tabela... ela usa éh::: Concone... Vaccaj

L2: sim sim... eu eu fiz um ano de de... na verdade eu fiz o que? foram SEIS aulas de (Vaccaj)

L1: ahã

L2: né? mas antes... porque antes disso eu tava fazendo éh::: vocalises

L1: uhum

L2: e técnica... mas aí como eu já tava começando a cantar... então o (Vaccaj) foi rápido

L1: uhum

L2: foram seis aulas praticamente... porque aí eu devorei o (Vaccaj) ((risos))

L1: ((risos))

L2: chegava e falava () eu cheguei na aula e cantei o que ela queria... e tá tá bom... passou, passou ... acabou... não precisa mais...

L1: ahã

L2: né... então... aí::: já foi direto pro repertório

L1: entendi

L2: não fiquei muito nem no Concone, nem no (Vaccaj).

L1: entendi

L2: né... éh... foi em cima daquilo que EU precisava mesmo pra pra... pra poder cantar

L1: entendi... e::: se você hoje pensasse na/ no que você conhece da escola da professora Isabel assim... se você tivesse que pensar numa palavra-chave, uma palavra-chave não... um termo central... tem um termo central... um termo que é muito forte... que perpassa todas as aulas dela... um termo que sempre volta... que se repete?

L2: éh::: “ar sob pressão e dentro da boca...”

L1: aham

L2: ((risos)) a boca igual eu te falei ali...

L1: aham

L2: ((risos))

L1: eu vou pensar na minha aula agora ((risos))

L2: ((risos))

L1: tá... você Sávio... pelo que você tá me contando... ela tem um trânsito entre essa coisa não institucional e a experiência institucional... depois vem pra esse ambiente muito rico também que a gente tem no Brasil né?

L2: [mas não é só aqui no Brasil não

L1: é

L2: pra todo lugar tem isso... na Itália tem muito isso

L1: relação professor-aluno?

L2: É... a relação professor e aluno tem pra todo lado... mas.. éh::: tem também éh::: a maioria dos colegas assim com que eu fiz... no meio... eles tinham aula particular... quer dizer... eles fizeram o::: o conservatório lá em/ onde eles tiveram da cidade deles, mas depois continuaram com aula particular

L1: [é... é muito forte isso

L2: com um professor que ele tinha lá ou então foi com outro

L1: aham

L2: um que serviu pra um já não serviu pro outro... que foi pra outro... que era o que não tinha servido pra aquele... entendeu?

L1: ahã

L2: assim... então... é... e as técnicas são... você olhando no caso - - tô focando na técnica italiana - - e no caso dos colegas com que eu conversei foi justamente isso... é praticamente a mesma coisa... éh::: a linGUAgem que o professor usa é que é diferente

L1: hum... entendi

L2: né... o jeito que faz pensar e que/ de fazer pensar é que é diferente

L1: entendi

L2: né... como é que fala? é... a linguagem de cada um...

L1: [linguagem

L2: [que ele utiliza pra que você entenda a técnica... que é diferente só

L1: e::: dentro assim né... a gente pensa hoje... tantas... tem lá tantas instituições né... e a gente ainda vê a força desses professores particulares em todo lugar do mundo

L2: uhum... é

L1: () o que que pra além né - - claro que ela... ela se apoia na escola italiana... ela se apoia em vários métodos - - mas eu queria perguntar algo que é muito caro para nossa pesquisa porque é uma pergunta que não está... num tá prevista assim em tratado de CANto

L2: hum

L1: em livro... né? que é uma... uma característica personal no método ou no professor né? o que que... o que você acha que seria uma característica personal na escola da Isabel que faz com que ela forme tantos cantores...né? ela... o piano dela na casa dela... uma característica personal assim que é... que acontece na ali... com ela... na aula com ela

L2: sinceridade... ela é completamente sincera... e... ao mesmo tempo éh::: ela é muito sincera com aquilo que você tá f/ com o que ela tá querendo... com... com o resultado que ela tá querendo... e::: e o legal é de você sempre gravar a aula porque... quando você grava a aula você entende o que ela tá falando... às vezes na hora ali você não entende o que ela tá falando... “ah não... cê tá baixo...” () fala assim “como essa emissão tá baixa... eu tô pensando alto...” “não... a emissão tá baixa”

L1: aham

L2: quando cê tenta de novo “é assim?” “é...é assim...” “nossa... mas será que é assim mesmo? assim ficou tão...” né? aí cê vai ouvir a gravação “é”... então a sinceridade... ela é sempre sincera

L1: aham

L2: sempre::: e::: mas ela é sincera e n/mas é uma sinceridade... assim pura... sem

L1: uhum

L2: sem... melindre e sem... e sem... o ego... sabe?

L1: uhum

L2: parece que ela quando ela entra dentro da sala ela deixa o ego lá fora e entra professora com o intuito de querer te ajudar...

L1: ahã

L2: bom... isso é o que eu vejo nela

L1: ahã... e::: depois que você conheceu a Isabel você cantou... cantou em outros países né?...

L2: hum

L1: cantou no Brasil... tem... agora como curiosidade assim... éh::: tem alguma voz que te impressionou mais? algumas vozes lá que você trabalhou junto?

L2: que me impressionou mais?

L1: é

L2: vozes? olha... vozes bonitas têm pr/em muitos lugares... éh::: o que me impressionou mais é como cant/ como a a::: voz às vezes nem era bonita mas como a pessoa canta

L1: ahã

L2: o jeito que a pessoa canta... o jeito que é o resultado que a gente que ta ali na plateia ali ouve do (fulano) que tá cantando ali no palco

L1: ahã

L2: né? e::: mas o duro é que eu vou falar nomes e não é ético eu falar nomes

L1: [SIM, sim

L2: [mas teve por exemplo... teve vários cantores que... que... que eu pude trabalhar com - - que são cantores que tão até agora... que são famosos agora... que eu tive a graça de Deus de poder trabalhar né...

L1: ahã

L2: e::: e que um me impressionou muiTÍssimo e o outro que eu tinha uma impressão que eu tinha um conceito de... de perfeição... não ser aquilo que eu tinha pensado antes... por ouvir gravações no caso...

L1: entendi

L2: o que eu... o que eu ouvi... aí é que tá... os dois eu ouvia gravações dos dois cantando... vou falar desses dois porque foram os... assim é... o mais gritante que eu tive de... de que mais me impressionou

L1: ahã

L2: mas só que UM era é... n/ quando você vê ele ao vivo ele é muito mais artista do que o outro...

L1: ahã

L2: e com a mesma perfeição técnica

L1: uhum

L2: sabe? então... teve...teve sim grandes vozes que me impressionaram muito... teve outras que me/ não me impressionaram... né?

L1: e::: pra finalizar

L2: ((risos)) desculpa não falar nome... é antiético eu acho

L1: [não não... eu entendo...

L2: [e a minha opinião também () ((risos))

L1: cê quer é éh::: registrar alguma coisa? tem/ é... finalizar com alguma coisa sobre a professora?

L2: a professora Isabel éh::: no começo eu gostei quando eu comecei com ela... justamente da sinceridade dela...

L1: uhum

L2: de::: de ela... não importa quem é que seja

L1: uhum

L2: ela::: quer que a pessoa melhore...

L1: uhum

L2: né? ela acredita na pessoa...

L1: uhum

L2: e::: e::: ela quer que a pessoa tenha um bom resultado sempre

L1: uhum

L2: e::: e ela estuda... e ela pesquisa... quando ela num... agora teve uma época... teve uma certa... teve uma aula que eu cheguei lá justamente na época do começo que eu tava tendo aula com ela... assim que eu cheguei na sala dela eu só sentei assim e tal e ela tinha terminado a aula eu tava lá pensativo... sentado mas não tava deprê não... só assim... pensativo porque justamente na época em que teve um/umas três semanas em que eu não sabia nem mais como cantar que nem antes e nem sabia direito como cantar ((risos)) sabe quando dá aquela confusão na cabeça e você quer resolver a coisa mas...

L1: ahã

L2: cê tem que dar um tempo pra sua cabeça né? normal... aí ela perguntou “Sávio que que foi?” eu falei “po Isabel... agora eu não sei nem cantar como era antes e nem cantar como ()” “que que é isso... como é que você fala isso?” ((risos))

L1: ((risos))

L2: eu falei “não Isabel... a culpa não é sua... é porque eu tô... tô... ainda né... com esse tanto de informação que eu tô tendo... então teve uma aula que deu tilt aqui... então você tenha paciência” () muita paciência então...

L1: aham

L2: o humano dela também é muito... ela é... assim... eu tenho admiração dela como profissional e como ser humano...

L1: uhum

L2: né? como profissional porque dá resultado

L1: uhum

L2: não vou falar de mim... eu vou falar do resultado do/ dos alunos que ela tem... e do resultado que eu vejo dos alunos que ela tem e de como ela trata os alunos que ela tem...

L1: uhum

L2: né... como como o resultado dos alunos que ela tem... como eles cantam... como eles emitem... como eles/ como é que é a postura deles... profissional... como é a postura deles no

palco... então isso já me agrada...comigo também foi por causa disso... porque não é? ali foi... arrancou leite de pedra ali... comigo né... porque eu cantava de um jeito ATÉ transformar de outro jeito... até o jeito... até... até solidificar essa nova forma de emissÃO... de cantar... então e::: pela paciência que ela teve... tudo mais... assim... sempre buscando... aí ela ia... ligava pra mim “SÁVIO eu tô com um livro aqui que eu acabei de ver aqui que tá falando assim assim assim assado... procura aí... mas eu acho que isso aqui vai resolver se você pensar assim assim assim assado” “tá eu vou procurar...” e eu lia e ajudava realmente

L1: aham

L2: então ela sempre tá buscando...

L1: aham

L2: é... então ela compra mesmo assim né... mas ela GOSTA... ela não faz aquilo ali por dinheiro vamos falar assim...

L1: aham

L2: entendeu?

L1: uhum

L2: faz porque GOSTA mesmo... viveu isso a vida inteira sabe?

L1: sim

L2: e a gente vê isso... e é tranquilo assim... e... justamente essa duREza dela assim que... eu não acho hoje em dia eu não acho tão dureza mas que a maioria das “não ela é muito dura... ela é muito rígida” eu falei “não mas... é isso”

L1: uhum

L2: se você quiser entrar nessa profissão é isso

L1: uhum

L2: o mercado é mais duro do que ela

L1: uhum

L2: o mercado.... pra você ter um... um... bom desempenho... pra você manter uma regularidade... te exige muito

L1: uhum

L2: e é aquele lance mesmo... voz bonita... talento... é só seis por cento, o resto dos cem por cento que você tem que ter pra entrar nesse meio... se você quer entrar... abraça a causa e vai atrás... estuda...

L1: uhum

L2: faz os exercícios que ela manda em casa...

L1: uhum

L2: foi aí só aí que eu comecei realmente a desenvolver

L1: uhum

L2: éh::: tenha uma boa autocrítica...

L1: uhum

L2: no sentido de... de::: não que você tem que se martirizar... não... pelo contrário...

L1: [uhum

L2: é... deixa o ego lá fora... ou se/ isso eu aprendi - - ela não sabe disso - - mas eu aprendi isso com ela... ela não usa isso como mas eu vejo isso nela é...

L1: uhum

L2: entrou ali na sala pra estudar... deixa o ego lá fora...

L1: uhum

L2: e olhe para você mesmo com humildade e vê se as coisas BOAS que você tem... que é muito maior - - a gente tem muito mais coisas boas do que ruins - - e as suas coisas ruins você vai trabalhando aos poucos tranquilamente as coisas que você tem que trabalhar...

L1: uhum

L2: e resolve... entendeu?

L2: uhum...

L1: então isso eu aprendi com ela... isso... éh::: e o lado humano dela também que é... que é assim... o que eu admiro muito nela o jeito dela... é isso

L1: tá certo

L2: (isso aí)

4 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

O presente capítulo é de fundamental importância, posto que nele se inscreve a abordagem metodológica para a análise das entrevistas aqui colhidas, ou seja, o tipo de abordagem. Para se contornar a falta de fontes escritas sobre nosso objeto de investigação, houve a preocupação de gerar informações sobre as mesmas. O trabalho com narrativas amplia as possibilidades metódicas e investigativas na História e Musicologia, visto que essas disciplinas vêm ampliando e transformando suas abordagens ao longo do tempo.

Ressalta-se que a historiografia passou por longos debates e diferentes procedimentos metodológicos. Foi dado comum, no século XIX, a concepção da História como algo em si. O filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) entendia a História como uma marcha linear, cujos princípios sociais ali implicados, “Volkgeist”, seriam o desenvolvimento da História e o “Espírito universal” em consumação. A História era, então, vista como uma jornada sequente e lógica (CHARTIER, 1990).

O século XX alargou os debates historiográficos a partir do movimento conhecido como Escola dos Annales, conforme Burke (2000). Nele, houve a incorporação de várias disciplinas na investigação e escrita historiográfica, tais como Psicologia, Geografia, Ciências Sociais etc. Objetivava-se a superação das abordagens de conteúdos mais positivistas sobre História.

Dentre tantos outros pensamentos, a ideia de uma descontinuidade histórica ganhou força expressiva junto ao filósofo Michel Foucault. (CHARTIER, 1990, p. 73). A partir daí um novo prisma crítico tomou vulto, como uma apreensão dos processos históricos como algo fragmentado. Essa vertente descreditou o conceito de linearidade e autonomia histórica.

O processo de transformação teórica também ocorreu no campo musicológico. O campo de análise harmônica e de caráter mais técnico passou a dividir espaço com novas modalidades críticas, incorporando outras áreas do conhecimento. Pode-se citar a produção bibliográfica de autores como Edward T. Cone, Charles Rosen, Leo Treitler, Anthony Newcomb e Scott Burnham, por exemplo, já em fins da década de sessenta, conforme Azenha (2006).

Nesse sentido, os fenômenos musicais puderam ser interpretados de um modo contextualmente ampliado. Aspectos socioculturais, políticos, econômicos, de gênero, dentre outros, passaram a ser levados em conta, conforme Abbate (1993). A gramática musicológica e historiográfica expandiu-se, e, aqui, auxilia na análise das entrevistas colhidas nesta pesquisa.

Assim, o trabalho com narrativas, aqui, parte da premissa teórica de que a confecção do texto ocorre em coautoria com o leitor. Temos, desse modo, interlocutores, nesse processo como já exposto anteriormente (BAKHTIN, 2006). Essas noções teóricas tornam possível o

levantamento de novas fontes, sem que haja a pretensão, aqui, de valer-se delas como acesso a uma verdade em absoluto. Aqui, as fontes demonstram como os modelos de ensino-aprendizagem não formais foram entendidos e relatados pelos *performers* aqui entrevistados.

Partindo-se então das narrativas, pode-se posteriormente realizar o cruzamento dos dados descritos com outros documentos. Tratados de canto, pareceres de pedagogia vocal, programas de concerto, arquivos audiovisuais, dentre outros, são exemplos desse conjunto de dados. O intuito é traçar um perfil mais detalhado dos modelos de ensino-aprendizagem que serão aqui abordados.

Para tanto, utiliza-se aqui uma perspectiva da história oral, a história oral como método. Essa premissa entende as entrevistas como o ponto central para análises *a posteriori*. Feito isso, três subseqüentes procedimentos metódicos podem ser escolhidos: relatos integrados à discussão documental/históriográfica, relatos anexados ao debate e relatos em discussão paralela (MEIHY, 2005). Este trabalho adotou a terceira opção – relatos em discussão paralela –, utilizando-se de exemplos significativos para realizar o diálogo e debate com outras áreas do conhecimento.

Utilizou-se também uma pergunta principal intitulada pergunta de corte. Essa pergunta refere-se a um suposto termo central dentro da metodologia de ensino-aprendizagem das três professoras narradas pelos *performers* aqui entrevistados. Objetiva-se investigar se há terminologias fundamentais e comuns nos métodos em questão.

Dentre as narrativas, perceberam-se pontos gerais sobre as metodologias de ensino-aprendizagem investigadas. Os tópicos que se repetiram em diferentes entrevistas foram nomeados como eixos temáticos. Selecionaram-se os eixos gerais que perpassaram as entrevistas, dividindo-os em quatro pontos principais:

- a) filiação;
- b) estrutura da aula;
- c) aspectos referentes à técnica vocal e
- d) caracteres subjetivos.

No primeiro item, Filiação, estão destacados argumentos que sejam conectados, que se filiem à chamada “escola de canto italiana”, do ponto de vista da técnica vocal. Esse termo apareceu em todas as entrevistas. Devido a essa categoria, foi possível, ademais, realizar algumas observações sobre os relatos e variações que existem dentro da terminologia “escola italiana”.

O segundo tópico, Estrutura da aula, propõe-se a colher aspectos presentes na

organização das aulas. Buscam-se, aí, uma espécie de roteiro, tipos de exercícios, enfim, tentar entender como a aula era montada de modo geral. A ideia é ter um panorama geral de como essas professoras organizavam suas intervenções metodológicas.

O terceiro ponto faz alusão à técnica vocal. Estabelecem-se, nesse tópico, elementos da técnica vocal abordada por cada professora. Podem ser citados o tipo de emissão, a respiração e as propriocepções, dentre outras atividades mais dirigidas à parte mecânica do canto.

Por fim, o quarto elemento de análise foi denominado de Caracteres Subjetivos. Nele, abordaram-se percepções particulares dos colaboradores. No caso da primeira análise, envolvendo a professora Leila Farah, esses aspectos apareceram elencados do seguinte modo:

- a) dedicação e afeto;
- b) transferência maternal;
- c) força do nome;
- d) exigência musical;
- e) confiança gerada nos alunos;
- f) influência política;
- g) termo central;
- h) termo definidor.

Os elementos supracitados compõem o quadro analítico para a próxima etapa deste Trabalho. A ideia, agora, é observar como cada dupla de performers relatou um pouco do método de ensino-aprendizagem envolvendo seu respectivo professor. Tal trabalho inicia-se com as narrativas sobre a professora Leila Farah.

4.1 ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE LUCIANA BUENO E GABRIELA PACE SOBRE O MÉTODO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DA PROFESSORA LEILA FARAH

A partir de agora serão expostos alguns pontos analisados sobre as entrevistas colhidas, tópicos que estiveram presentes entrevistas de Bueno e Pace. O primeiro tópico é Filiação.

4.1.1 Filiação

Nas duas entrevistas relacionadas à professora Farah, foi empregado o termo “Escola de canto italiana”. Tanto Luciana Bueno quanto Gabriela Pace atribuíram a técnica da professora Leila a essa vertente. Pace descreve o que acredita ser a filiação da escola do seguinte modo:

"[...] ah:: eu acho que se a gente for falar em termos de respiração em vibrato em reprodução de som emissão de som ah:: é um som mais italiano até hoje se fala isso é engraçado, tava até agora fazendo () na Dinamarca e:: e o maestro era italiano ele falou pra mim “você faz parte da tradicional escola de canto italiana” quer dizer existe ainda uma inserção do cantor nessas escolas, eu acho que realmente eu faço parte da escola italiana de canto porque continuo estudando na Itália eu vou regularmente na Itália fazer aulas e tudo mais e:: eu acho que ainda há um enfoque... acho que até pelo estilo latino acho que a gente acaba se aproximando mais da escola italiana...entende?" (Entrevistada Gabriela Pace)

"[...] mas ela falava dessa coisa do bocejo né?... e cantar em cima desse ar que se forma na hora do bocejo mas tudo mu::ito ah:: ((boceja)) sabe? até aqui até aqui ó uma voz toda muito emitida muito:: e realmente pra você fazer algumas notas se você não abre você não tem essa abertura/que talvez isso que ela quisesse dizer... essa abertura aqui atrás se você ficar muito na frente aí você não tem espaço para a emissão de som... o som precisa vir mais cheio e ele precisa vir de trás então tinha isso de trazer mesmo A:: ((boceja cantando)) a gente fazia muito exercício assim no bocejo sabe?"

"[...] eu lembro que ela falava sempre que ela acordava de manhã, ela tocava o/um acorde e fazia I:: (cantando) a voz está aí... tem coisa mais italiana que isso?" (Entrevistada Gabriela Pace)

Luciana Bueno partilha da mesma opinião. A mezzo-soprano destaca que a formação de Leila, tanto técnica, quanto de repertório, leva a essa perspectiva italiana. A cantora assim argumenta:

"[...] o repertório dela/ a escola dela é italiana... essencialmente italiana porque ela aprendeu... é ela começou aqui - - não lembro com quem- - mas ela foi pra Itália ela estudou. escola italiana... sim... não tem nada a ver com a alemã... a alemã era dura mandava tudo pra frente. É... não... é escola italiana e o forte dela

era repertório italiano". (Entrevistada Luciana Bueno)

Como exposto no início desta investigação, as narrativas esboçam um entendimento sobre os métodos de ensino-aprendizagem aqui inquiridos. Desse modo, trabalha-se com a cogitação de cada colaborador, com o modo pelo qual eles entenderam e narraram os ensinamentos absorvidos e praticados em suas aulas de canto. Embora o foco das análises não seja a busca de uma verdade, seu debate com outras fontes oferece novos prismas e uma ampliação da literatura sobre o canto lírico.

Nesse sentido, inicia-se uma problematização acerca do termo "escola italiana" de canto. É certo que as duas performers aqui entrevistadas atribuem sua técnica vocal à escola italiana, contudo, todos os outros performers citados também entendem o método de suas mestras dentro da mesma escola. Como é possível então que diferentes formas de cantar, com diferentes sons e abordagens se entendam dentro de um mesmo sistema?

Como dito anteriormente, as formas de ensino do canto lírico anteriores aos tratados de canto modernos do século XVII, estavam dispostas de modo binário: a escola do Sul e a do Norte da Itália, conforme Maragliano (1970). Os centros da parte norte buscavam um timbre *chiaro*, com laringe mais alta, enquanto a parte sul objetivava um som mais *scuro*. Nesse caso, a posição laríngea encontrava-se mais baixa, promovendo um som mais potente e extenso.

Contudo, principalmente após o século XVII, houve um aumento e popularização da escrita de tratados de canto, na Itália. De acordo com Pacheco (2004), os tratados de canto posteriores ao século XVII marcam os preceitos fundantes da Moderna Escola de Canto Italiano. Os trabalhos de Pier Francesco Tosi (1653-1732), com sua obra intitulada *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato* (1723); Giambattista Mancini (1714-1800), com seu trabalho *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1774) e a obra do teórico Manuel P. R. Garcia (1805-1906), com o *Traité complet sur L'art Du Chant* (1847), são grandes expoentes desse movimento, como já exposto no início deste Trabalho.

Escritos centenários, como os acima mencionados, puderam então percorrer o mundo. Desse modo, puderam chegar em outras regiões e culturas. Conforme Miller (1997), esta dispersão possibilitou a incorporação de características peculiares e locais, principalmente de acordo com as novas línguas nativas.

Com efeito, é possível dizer que o termo "escola italiana de canto", embora respeite pressupostos básicos, é centenário e não uniforme. Tais saberes também chegaram ao Brasil. Aqui, as novas capacidades se estabeleceram.

Como apontado por Pessotti (2007) e Santos (2011), no Brasil, ao contrário de alguns

países europeus, uma escola de canto mais ou menos geral não se desenvolveu. Diferentes leituras foram absorvidas, sobretudo a italiana, em virtude da chegada de companhias de ópera europeias, bem como de um grande movimento migratório (LEEUWEEN, 2009).

Portanto, de um lado, tem-se diferentes interpretações das técnicas e formas de ensinar que permearam o país, e de outro, uma institucionalização mais tímida e tardia de seu ensino. Parte da produção escrita sobre canto lírico ganha um corpo mais sólido com a produção da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atualmente Escola de Música da UFRJ. Produziam-se teses intentando-se a obtenção da cátedra em canto, a partir de concursos para livre docência (FÉLIX, 1997).

Com isso, é reafirmada a hipótese da presente pesquisa de que há também, dentre outras, uma prática paulistana, não institucional, de ensino do canto lírico. Nesse sentido, conforme Pontes Júnior (2015), uma grande parcela de artistas que detinham os saberes sobre o canto lírico repassou tais conhecimentos a seus alunos por meio da oralidade. Tal premissa talvez auxilie na compreensão das ricas e diferentes leituras que apareceram ao longo dessa investigação.

Como já dito, a escola italiana possui séculos de existência e não é uniforme. Muitos autores como Richard Miller (1997), Juarra (2006), Maragliano (1970), dentre outros tentaram estabelecer olhares genéricos sobre esse tema. A literatura sobre o tema é vasta e seu uso muito difundido.

O parágrafo acima ajuda a pensar a dificuldade de se enquadrar o termo "escola italiana" em um tipo de leitura. É muito comum associar a técnica de canto dita italiana com um som frontal, na máscara. Em contrapartida, ouvimos dizer que a propriocepção sugerida por Leila Farah, por exemplo, é de uma voz que gradativamente caminha para trás, em busca de mais espaço.

Sabe-se que o ato de se pensar em um bocejo, como demonstrado por Pace, auxilia na descida de laringe e ascendência da ressonância, como se verá no vídeo produzido por esta tese. Luciana Bueno mostra tal movimentação da voz, de frente para trás, partindo de uma propriocepção estabelecida primeiramente nos zigomas e depois, seguindo em direção ao espaço bucofaríngeo, ou seja, não se abandona a ideia de máscara. É uma forma encontrada para ampliar os formantes e subir a ressonância, resultando em uma voz com o volume ampliado e de maior projeção¹¹.

¹¹ A relação de ensino do canto e o processo proprioceptivo é centenária. Em sua tese, Mariz (2013) fala da teoria "inarmônica", posicionamento teórico que acreditava que as pregas vocais não eram capazes de produzir som. Baseando-se nos escritos de Vennard (1967) e Vurma (2007), Mariz (2013) destaca termos proprioceptivos como

Contudo, ainda assim, parece haver uma dificuldade em se definir um conceito de escola italiana fechado. Segundo os relatos das colaboradoras deste trabalho, a técnica vocal da Professora Leila Farah estava ligada à escola de canto italiana. Apesar das várias possibilidades de leitura sobre a referida escola, o presente trabalho busca oferecer o entendimento de como os métodos de ensino-aprendizagem aqui investigados foram lidos e narrados.

Em síntese, segundo as colaboradoras, o que Leila Farah ensinava era “italiano”, em termos de escola. Por questões de emissão, repertório e reconhecimento sonoro entre musicistas italianos, as entrevistadas assim categorizaram a técnica vocal ensinada por dona Leila. Tendo então descrito esse primeiro aspecto de análise, é possível seguir para o segundo tópico.

4.1.2 Estrutura da aula

O presente tema aborda uma leitura sobre como a professora Leila estruturava suas aulas. As duas cantoras entrevistadas descreveram uma espécie de roteiro que a maestrina seguia em suas preleções, como forma didática. A primeira a relatar tal seguimento é Luciana Bueno.

Segundo Luciana Bueno, Dona Leila, como ela mesma chamava, costumava seguir uma ordem metódica. Primeiro, vocalises com vogais, em seguida, um livro de exercícios vocais e, depois, a execução do repertório, como veremos mais à frente. Contudo, nas primeiras aulas, segundo Bueno, a professora estabelecia um foco muito cuidadoso quanto ao processo de respiração, “no começo... só pra ter uma certeza né... depois ela não fez mais isso ela... aí ela... primeiro sempre a respiração”.

De início, a professora explicava sua técnica de respiração. Em seguida, realizava o processo juntamente a Bueno. Luciana assim descreve o processo:

"[...] a gente fazia um exercício de respiração... esse que eu te mostrei... lon:::go... () umas três vezes... bem lon:::go... sentindo bem o baixo ventre... mandou fazer aquele curtinho de fazer “s-s-s-s” (demonstra)... esse a gente fazia uma vez só... (ela falava assim) “este minha filha você não faça muito porque pode estressar o corpo” ((risos))... eu tenho que fazer a voz dela porque é essencial...” (Entrevistada Luciana Bueno)

"[...] não faça muito porque estressa o corpo... se você quiser fazer... faz... descansa um pouco ou faz outra hora”... ((risos)) bonitinha... LIN:::da... e até hoje eu respeito TU:::do o que ela fala...” (Entrevistada Luciana Bueno)

“voz na frente” ou “giro da voz”, criados pela cantora Lili Lehmann. A autora ainda cita outro exemplo sensorial popularizado pelo tenor Jean de Reszke como voz na máscara, termo ainda hoje muito conhecido e utilizado no ensino de canto (MARIZ, 2013, p. 65).

Após realizar o trabalho respiratório, a professora então iniciava os vocalises. Para Luciana, D. Leila se preocupava com a “pontuação” da voz, ou seja, estabelecer algumas posições vocais para então realizar uma espécie de mapeamento da emissão. A cantora descreve esse procedimento de vocalise do seguinte modo.

*"[...] harpejado (demonstra) e fazia até... e ia... e aí ia ganhando extensão nesse vocalise ela já dava a pontuação... o caminho da voz... e ela falava que servia muito mais pra isso do que pra aquecer... era só pra lembrar da pontuação da voz... onde é que eu posso mandar pra cá pra lá... enfim... a gente usava to:::do o palato... menos... nunca... botar dentro do nariz...
 [...] ... sempre usando “i” e “a” ... nenhuma outra vogal... às vezes “o” ... porque o “i” () alto a gente é fácil de sentir a pontuação... você apoia a voz no palato... pra qualquer lado pra trás pra frente pro meio quer usar tudo... a gente usa tudo."
 (Entrevistada Luciana Bueno)*

O ato de vocalisar estava atrelado à escolha de vogais como responsáveis pelos formantes. Após a realização dos vocalises, D. Leila iniciava a execução do repertório, no caso, para os alunos já iniciados na técnica, a parte mais importante da aula. Para a professora, segundo Luciana Bueno, os reais obstáculos estariam na realização do repertório, como se pode ver¹²:

*"[...] então a gente fazia então era o “A” depois ahn::: é::: o “A” o vocalise normal harpejado e um ou dois () e a gente já ia pra música porque ela sempre falava “o problema está na música”... não pode ficar vocaliSANDo vocaliSANDo vocaliSANDo... na música você já aprende ela falava... “na música é que estão os desafios do cantor... porque você tem que pôr o texto”... o texto é forma que é a dificuldade.
 [...] e vocalisar sempre como diz a palavra... é voGAL... não tem que fazer “mi-mi-mi” “ca-ca-ca” “li-li-li” ... eu vejo uns vocalise aí “mini-mini-mini” que... sei lá... umas coisa articulada... NÃO... isso não serve... isso serve de repente pra quem vai fazer um teatro falado... um teatro de prosa... pra quem vai cantar lírico... é vocalisar é VO-GAL.. pura e simplesmente vogal..." (Entrevistada Luciana Bueno).*

A ideia do uso de consoantes na aula, segundo Bueno, atrapalharia a abertura da garganta. A noção de abertura interna aparece em várias correntes de ensino, como poderá se ver mais à frente no tópico referente à técnica vocal. O procedimento descrito assim foi

¹² Formantes são as ressonâncias reforçadas (intensificadas) dentro de um tubo acústico. No caso dos sons de fala, esse tubo constitui-se dos tratos oral e nasal. Com os órgãos articuladores ativos (lábios, língua, véu do palato e laringe), modificamos esses tubos, transformando-os em filtros acústicos. Dessa maneira, reforçamos certas frequências em detrimento de outras, conforme a posição dos articuladores envolvidos na produção de sons determinados.

narrado:

"[...] por que senão você aperta a garganta... você aperta a voz... você tá articulando... que era o que eu fazia com a outra professora... articulava o tempo inteiro né? falando "mi-fa-sol-que-mi-mi" sei lá... era horrível... então você/ isso não traz o legato... que era uma coisa muito importante... o legato do ar... a continuação do ar... não fica (quicando) solto...". (Entrevistada Luciana Bueno).

"[...] então é a gente fazer esse vocalise sempre com vogal... e não tinha nem... por que ainda tem uns que fazem "m::i-s::i"... não... no começo ela até fazia assim (demonstra) "mi:::"... ela fazia o "m:::"... eu sentia um pouco... mas logo ela tirou... logo ela tirou... () " eu não quero e o "m" é muito nasal também"... então ela fazia só com "I"... com "A"... "O"... geralmente "I"... que é maravilhoso...". (Entrevistada Luciana Bueno).

Gabriela Pace também fala sobre a estrutura de aula da professora Leila de modo parecido. A cantora destaca a importância da respiração na estruturação inicial da aula. Para a cantora, no começo do desenvolvimento do aluno, essa parte era de fundamental importância, dando posteriormente espaço para outras etapas, como vocalises e repertório, como se lê a seguir.

"[...] a gente começou a fazer muito exercício de respiração que::: muita gente fala "ah porque no Brasil as pessoas não trabalham a respiração" dona Leila trabalhava a respiração SIM e MUITO, chegava a ficar zozzo na aula...é verdade é verdade... e ela tinha uma parte de aquecimento vocal que era::: muito técnico ela gostava muito de::: de por exemplo livros de técnica vocal como (Panofka) que que tem/vai num::: que tem esses vocais que são quase como canções mas que aquecem toda a voz por igual fora alguns exercícios de quintas oitavas salto de oitava era... era uma aula muito dinâmica". (Entrevistada Gabriela Pace).

A fala de Gabriela se assemelha à de Luciana Bueno no tocante ao tempo despendido para o estudo e execução do repertório em aula. Segundo a soprano, o maior tempo de aula concentrava-se na execução de repertório, contudo, essa máxima dava-se somente depois do aluno ter entendido os pontos principais da técnica vocal ensinada por Leila Farah. Pode-se encontrar essa confirmação narrativa no excerto:

"[...] a sequência era mais ou menos a mesma, mas dependendo do nível que cada aluno tava é::: ou ela ficava mais no exercício de respiração mas era coisa assim pouca uns cinco minutos a mais aqui... uns cinco minutos a menos ali... mas no geral a gente começava vocalizando". (Entrevistada Gabriela Pace).

"[...] aí você fazia vocalises progressivos pra voz aquecer por inteira depois ela via

como que andava a respiração a gente fazia muito exercício de respiração a gente levantava e fazia a respiração ela falava/ela mostrava e depois a gente partia pra parte cantada da aula e aí daria mais como se fosse uns quarenta minutos sempre com alguns intervalos, corrigia umas coisas técnicas aqui e ali.” “tinha um desenhinho que ela fazia todo mundo fazer cópia...” (Entrevistada Gabriela Pace).

A partir das duas entrevistas, tem-se a informação de que D. Leila inicialmente cuidava do aspecto respiratório e depois da pontuação ou colocação da voz. Entendidos esses procedimentos, foram narrados basicamente três momentos que estruturavam suas aulas: a observação da respiração, vocalises enquanto trabalho técnico e, depois, a aplicação de todas as aptidões desenvolvidas no repertório a ser executado. Estabelecido um olhar sobre a estrutura de aula da professora Leila Farah, pode-se agora ir para o próximo ponto de análise deste exame.

4.1.3 Aspectos referentes à técnica vocal

O presente tópico é de extrema importância. Existe aqui uma grande dificuldade hermenêutica, posto que é construído a partir de narrativas, que versam sobre um procedimento extremamente orgânico, esquemático e não escrito. Nesse sentido, o primeiro tema aborda a respiração.

Luciana Bueno não só relatou o que aprendeu sobre respiração, bem como demonstrou em vídeo – anexo a esta tese – o tipo de operação envolta nesse procedimento. Sobre a respiração ensinada por D. Leila, Bueno descreve o seguinte funcionamento:

"[...] então eh:: quando você INS::pira você vai focar na parte do baixo abdômen... você usa a parte de baixo mas o propósito é na verdade – que ela me passava e esse professor também – é pra dar esse espaço onde você tem controle de INSpiração e expiração, de trazer o ar de expulsar o ar também na velocidade de que você precisa na pressão de que você precisa e:: e o que ajuda depois que ela me acrescentou também é que você não tensiona nada em cima". (Entrevistada Luciana Bueno).

"[...] na respiração baixa você deixa a parte que é interessante pra cantar, você deixa a sua laringe seu pescoço todo relaxado. Essa expiração... hã::... o abdômen ele fica flexível na hora de cantar is:::so fica flexível... sim bem mole... isso é uma coisa que ela também falava a barriga do cantor tem que ser mole... porque tem que ficar bem relaxado você respirou você já encheu e aí você/É mole como uma bexiga". (Entrevistada Luciana Bueno).

Como propriocepção de emissão, Luciana Bueno, no vídeo que está anexo a este trabalho, fala de sentir a voz em um movimento que, de frente para trás, percorre todo o palato.

Gabriela Pace cita o exemplo de um bocejo. Bueno ainda frisa como termo central das aulas de D. Leila o comando de abrir a boca, auxiliando na ampliação de espaço.

Gabriela Pace também reforça a proposição de D. Leila, a respeito de se pensar em um bocejo como mecanismo para a realização da emissão idealizada pela professora. Nessa proposição, a ex-aluna também dialoga com a narrativa de Luciana Bueno sobre a trajetória do ar e o tipo de propriocepção presente no processo técnico de emissão. Pace explicita esse comando do seguinte modo:

“[...] ela falava dessa coisa do bocejo né?... e cantar em cima desse ar que se forma na hora do bocejo mas tudo mu:::ito ah:: ((boceja)) sabe? até aqui até aqui ó uma voz toda muito emitida muito:: e realmente pra você fazer algumas notas se você não abre você não tem essa abertura/que talvez isso que ela quisesse dizer... essa abertura aqui atrás se você ficar muito na frente aí você não tem espaço para a emissão de som... o som precisa vir mais cheio e ele precisa vir de trás então tinha isso de trazer mesmo A::: ((boceja cantando)) a gente fazia muito exercício assim no bocejo sabe?” (Entrevistada Gabriela Pace).

“[...] ela dizia que tinha que sentir essa coisa no palato mole sabe? subir assim A::: ((cantando)) e a voz vai girando aqui atrás...” (Entrevistada Gabriela Pace).

Gabriela Pace também relatou algumas percepções sobre a técnica vocal adotada pela professora Leila Farah. Suas exposições a respeito do tipo de respiração que D. Leila ensinava vão ao encontro das declarações de Luciana Bueno. Pace descreve uma inspiração focada no baixo ventre, seguida por uma abertura das costelas. A expulsão de ar é realizada juntamente à entrada do baixo ventre, como relatado subsequentemente pela soprano:

"[...] em outras palavras ela falava isso... ela acreditava também numa respiração mais baixa eu hoje em dia para algumas coisas eu uso a respiração mais baixa mas muitas vezes eu uso mais () altura algo assim aí eu uso mais a respiração mais alta mas isso é uma coisa de adaptação". (Entrevistada Gabriela Pace).

"[...] é o ventre mais/é exatamente as intercostais totalmente abertas e isso vai fluindo o fluxo de ar vai fluindo dentro dessa caixa que tá aberta entende?" (Entrevistada Gabriela Pace).

Uma didática representação aqui colhida, a respeito da concepção de D. Leila sobre a respiração, é representação de uma pasta de dente. Pace disserta, com outras palavras, sobre essa representação. A ideia básica é de que o cantor se enche de ar de baixo para cima; em seguida, à medida que o ar vai saindo, a barriga vai se encolhendo, como o fundo de um tubo de pasta de dente ao expulsar seu conteúdo.

Essa descrição encontra-se de modo mais ilustrativo no vídeo que acompanha a tese, como apêndice. Nele, Luciana Bueno explica brevemente sobre o procedimento envolvido na inspiração, expiração e fonação derivada. Temos basicamente a exposição de uma respiração mais baixa, seguindo uma fisiologia conata, natural.

Vale a pena destacar que a temática respiração será exposta de modo diverso nas descrições sobre a abordagem de Isabel Maresca, como veremos a frente, bem como em algumas descrições sobre escola italiana. Isabel Maresca (2015), em entrevista dada a Pontes (2015), utiliza o termo “apoio”, juntamente ao processo de respiração e emissão. Para a professora, o apoio é o ar comprimido, como expresso nestes excertos:

[...] 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 (MARESCA, 2015).

[...] Agora para, para. Bota o dedo aqui, solte a barriga, fica reto, você já tá quase que apoiado. Agora você respira, tá vendo aqui? Esse é o oblíquo, esse é muito importante nunca entrar. (MARESCA, 2015).

Nesse caso, há uma resistência contrária à entrada da barriga, mediante a saída de ar dos pulmões, em um movimento reverso, como veremos na análise sobre o método utilizado por Isabel Maresca. Contudo, a presente ressalva demonstra como duas diferentes concepções, ambas denominadas italianas – partindo das narrativas colhidas –, apresentam peculiaridades. Eis uma das múltiplas possibilidades criativas dos procedimentos de ensino dissertados no presente estudo.

A emissão também é um assunto importante e debatido dentro da técnica vocal. Há inúmeras descrições sobre supostas direcionalidades que o som pode seguir, partindo de diferentes processos proprioceptivos. Tal elemento também compõe essa plataforma de explanação.

Luciana Bueno destaca uma percepção sobre o tipo de emissão presente no método de D. Leila. A ex-aluna fala em uma voz apoiada no palato, fundamento segundo o qual o som pode caminhar, movimentar-se em várias direções. A cantora descreve isso do seguinte modo.

"[...] que também era pra pontuação... sempre usando “i” e “a”... nenhuma outra vogal... às vezes “o”... porque o “i” () alto a gente é fácil de sentir a pontuação... você apoia a voz no palato... pra qualquer lado pra trás pra frente pro meio quer usar tudo... a gente usa tudo". (Entrevistada Luciana Bueno).

Partindo desse pressuposto, será possível, mais a frente, fazer um paralelo com as entrevistas sobre Hermínia Russo. Ao método dessa professora também é atribuída a ideia de movimento da voz, por exemplo, pelo uso do termo “giro”, embora sua abordagem, no escopo desta/da nossa investigação, seja narrada com especificidades técnicas diferentes das demais professoras. Novamente, encontramos a complexidade do termo “escola italiana” e sua riqueza de leituras. Gabriella Pace também postulou sobre algumas de suas sensações a respeito do uso do palato, relatando que a professora “*ela dizia que tinha que sentir essa coisa no palato mole sabe? subir assim A::: ((cantando)) e a voz vai girando aqui atrás*”...

No vídeo gravado, Luciana Bueno fala sobre uma voz que caminha pelo palato, onde os graves são sentidos mais na parte da frente, e os agudos, por sua vez, orientam-se em direção à parte mais funda do palato. Pace relata também esse movimento sensorial em uma propriocepção que aponta um caminhar da voz de frente para trás. Mais detalhes encontram-se no material audiovisual em Apêndice¹³.

D. Leila, como dito pelas colaboradoras entrevistadas, além de usar uma linguagem acessível e muito didática, costumava esquematizar o trato vocal. No âmbito dos exemplos imagéticos, a professora desenhava esse trato para seus alunos. A seguir, tem-se uma reprodução desse desenho, concedido pela cantora Luciana Bueno.

¹³ “[...] 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).

Abertura de boca	Ampla e gradual, de acordo com a extensão do texto musical.
------------------	---

Fonte: elaborado pelo autor.

Realizado esse brevíssimo esboço, adentra-se o último aspecto analítico sobre as narrativas a respeito do método de ensino-aprendizagem usado pela professora Leila Farah. Trata-se dos aspectos subjetivos. Nesse ponto, serão ressaltados conteúdos que, nas entrevistas, fizeram alusão a procedimentos *sui generis* dentro do ensino e da aprendizagem propostos pela professora.

Nesse sentido, circunstâncias paralelas à técnica também apareceram com grande importância na formação de Luciana Bueno e Gabriela Pace. Fatores sobre a personalidade de D. Leila surgiram nas narrativas das ex-alunas, indicando ações que auxiliaram na formação musical e carreira das colaboradoras deste trabalho. Dentre importantes considerações, para Luciana e Pace, o perfil afetuoso fazia-se refletir, por exemplo, no modo com que a maestrina se dedicava aos alunos e a seu trabalho.

Partindo dessa característica, entrelaçam-se duas particularidades: afetuosidade e dedicação. Para Luciana, o sentimento amoroso era uma tônica no modo de ser da professora para com seus alunos. Tal ternura desdobrava-se em um trabalho para além da sala de aula, demonstrando um vigor e entrega singulares, como pode-se ver na declaração de Bueno subsequente.

"[...] não tem nem o que falar... ela era uma mãezona rigoROsa quando precisava... MUI:::TO a/ MUI:::TO carinhosa... MUI:::TO amorosa. [...] ela te acolhia como filho mesmo os alunos dela eram filhos pra ela... mas::: esse conhecimento total do que você tá fazendo..." (Entrevistada Luciana Bueno).

Gabriela Pace também aborda a dedicação de D. Leila ao trabalho. Pace destaca essa relação íntima e de troca como uma marca em seu desenvolvimento musical, e também como um caractere intrínseco ao modo de a professora trabalhar. Há, assim, um misto de afeto e rigor, como exposto a seguir.

"[...] então como eu tava te falando aconteceu como se fosse uma simbiose porque eu acho que tem muito isso o aluno de canto com o professor ele cria como se fosse uma::: uma profunda intimidade...porque o professor de canto passa a ser como se fosse um:::... é uma das pessoas mais importantes da vida do cantor principalmente na fase de ap/de::: desenvolvimento da voz esse primeiro desenvolvimento que é tão difícil... e desde o início eu e a dona Leila a gente::: teve essa grande... ah::: empatia uma pela outra e::: a dona Leila era uma professora muito rígida se/você não podia chegar na aula seguinte sem ter amadurecido pelo menos uns trinta por cento do

que ela havia falado na aula passada cê não podia chegar sem estudar a canção que ela tinha te passado naquela semana entende?" (Entrevistada Gabriela Pace).

Segundo as entrevistadas, uma interessante relação de transferência maternal parecia ocorrer entre D. Leila e seus alunos. Como visto, Luciana Bueno a chama de “Mãezona”, e Gabriela Pace estabelece um interessante relato dessa dinâmica destacada. Pace observa tal dinâmica de afeto da seguinte maneira.

[...] ela era uma mulher que era só doação ela::: mas ela teve o grande infortúnio na vida que ela teve um filho que era deficiente mental...

[...] e ela parou:: de cantar por causa desse filho ela:: tinha contratos até já com o Teatro Scalla de Milão e tudo mais que na época até hoje era::/mas na época principalmente era o grande Teatro que todas as pessoas queriam cantar e ela:: tinha já contratos com esse teatro e tudo mais e quando viu que esse filho era muito doente ela abandonou tudo para se doar pra

[...] e passou a vida inteira assim. Assim como ela era assim com o César ela era com todos os alunos dela

[...] é você vai ter muito momento de emoção falando da dona Leila porque a dona Leila realmente era uma pessoa especial. (Entrevistada Gabriela Pace).

Ainda sobre a personalidade de Dona Leila, como fator marcante em sua forma de se relacionar com seus alunos, apareceu o termo “admiração”. Pace e Bueno destacaram momentos de grande apreço pelo trabalho realizado por Leila, pelo “nome” que a professora construiu, a partir dos resultados vocais obtidos por alunos que fizeram carreira. A esse fato somou-se o vigor de uma personalidade forte e apaixonada pelo que fazia, como se pode ver primeiro na fala de Pace e depois na de Luciana:

"[...] emocionavam de forma particular como por exemplo Celine Imbert, Cláudia Riccitelli, Rosana Lamosa... e todas elas tinham em comum uma mesma professora que se chamava Leila Farah...então quando eu decidi cantar eu queria cantar como elas e queria::/ e tinha essa pessoa em comum que era a Dona Leila e um dia eu liguei tive coragem pedi o telefone liguei para Dona Leila e perguntei se ela num:: não me ouviria ela me ouviu ela acabou concordando e ela falou “ ah:: eu não dou aula pra todo mundo mas pode vir, a gente faz uma avaliação com você” e assim eu comecei a estudar com a dona Leila" (Entrevistada Gabriela Pace).

"[...] pegando o livrinho lá::: eu via que tinha as biografias dos cantores eu falava “Meu Deus eu quero cantar assim... quem é que canta assim quem é que canta assim né?” com quem e tal... e tinha sempre o nome de Dona Leila... a como essa pessoa canta MEU DE::US” foi ali que eu descobri Dona Leila - - nas biografias dos cantores" (Entrevistada Luciana Bueno)

As narrativas unem o ato de lecionar com um propósito de vida de Leila Farah. Uma

junção entre a realização de um trabalho artístico e a própria subjetividade maternal envolvida nessa atividade. Adjunto a isso, estava a característica de ser exigente com sua proposta de ensino, como destacado por Gabriella Pace:

"[...] tinha uma cobrança muito grande eu vi muitas vezes ela mandar a gente embora da classe "ah não meu filho você não estudou você volta na próxima aula e:: e traga isso::... isso feito" ela era uma grande mulher também era uma grande professora e uma grande mulher e tinha uma maneira de passar a didática dela que era até pra mim pelo menos muito muito óbvia muito fácil". (Entrevistada Gabriela Pace).

Exigência, dedicação, afeto, bem como outros atributos relacionados à professora Leila Farah, imprimiram às narrativas um imprescindível componente analítico dentre os aspectos subjetivos: a confiança. Ressalta-se a importância do presente termo, pois ela já apareceu em um estudo anterior; trata-se de uma investigação sobre a escola de canto do tenor Benito Maresca (PONTES JÚNIOR, 2015).

Nesse estudo, dentre fatores elementares na formação dos alunos do tenor, apareceu com muito destaque a confiança que Maresca inspirava. Fosse por sua voz, carreira, ou outros fatores agregados, o dado *confiança* apareceu como agente pilastral na formação de alguns dos aprendizes entrevistados. Marco Antônio da Silva Ramos (2015) assim relatou sua perspectiva sobre o assunto:

[...] 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 muitas 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! (RAMOS, 2015).

Tal consideração aponta para a complexidade envolvida na relação professor-aluno, o que indicia as inúmeras possibilidades de estudo nessa área. Com relação à professora Leila Farah, o dado *confiança* também apareceu como um fator subjetivo importante na formação de Bueno e Pace. Gabriella destacou do seguinte modo:

"[...] Ela tinha muita personalidade ela sabia o que era bom pra você era como se eu chegasse "dona Leila eu vou cantar Tosca" "não minha filha, você vai cantar outra ópera, a Tosca você não vai cantar" era: era assim... ela não era um/ela::

eu não sei... ela tinha uma capacidade incrível de saber exatamente o que era bom para cada pessoa “ah:: essa daqui pode fazer otimamente música de câmara... ópera não”. (Entrevistada Gabriela Pace).

Pace destaca sua confiança no conhecimento da professora. O poder de diagnóstico vocal e o conhecimento de repertório estão em destaque na fala anterior. Bueno também estabelece essa capacidade de diagnóstico vocal da professora Leila, bem como de sua segurança em eleger repertórios adequados aos alunos. Somado a isso, Bueno destaca a segurança emocional e técnica que a professora proporcionava, como exposto a seguir.

"[...] você SABE o que você tem que fazer na música... você não tem dúvida que a sua voz... não tem isso “ah será que vem... será que não vem”...você, acreditava nela... exatamente por ser uma mãezona a gente se entregava... se jogava totalmente pra ela... e realmente a gente via que dava certo na... na prática... na aula... no desafio de uma audição que é uma coisa terrível que a gente passa né? TRISTE fazer uma audição... ô meu deus do céu... um momento de tensão de “tô sendo julgado” o/ou num concurso... então você via que ali a técnica fazia a diferença... realmente você ia com segurança... a segurança emocional pra te dar/ e ficava torcendo e rezando em casa, aquela coisa toda...igual a mãe". (Entrevistada Gabriela Pace).

A segurança técnica, a capacidade de ensino e a transferência de cuidado materno foram bem destacados na entrevista de Luciana Bueno. Esse enlace de caracteres peculiares produziam uma segurança não apenas na transmissão do saber, mas também na postura profissional. Isso é observável na fala de Luciana Bueno:

"Filhos, Filhos () realmente a gente era filho dela... eu me sinto filha e ela minha mãe musical... minha mãe do canto até hoje rezo pra ela muitas vezes “Dona Leila venha comigo...então era esse amor... esse carinho essa certeza de que tinha alguém cuidando de você... - - olha... tô até emocionada... quase que eu choro também senhor- - e a certeza técnica você sabe como vai vir... você não tinha dúvida nenhuma... ai... tô emocionada (deixa eu parar por aqui) é que ela falava assim: “CANTE PRA MIM... CANTE PRA MIM” ai (emocionante) ((gritinho)) (coisa linda) canta pra eles não... não é pro público... não é... pense em mim... canta pra mim como você canta aqui na aula... canta PRA MIM". (Entrevistada Luciana Bueno).

Outra característica de grande importância de Leila Farah era seu domínio sobre o repertório. É de saber comum a relevância do repertório na construção técnico-muscular e na adequação estilística do cantor lírico. Um repertório adequado auxilia na constituição da voz, de tal maneira que o contrário disso pode arruinar a voz do cantor.

Luciana Bueno ressaltou o perfil de maior intimidade da professora com o repertório italiano. Segundo Pace, “essa eleição ela fazia/ela não tinha- era ela né que tinha esse repertório operístico a fundo né?”, demonstrando uma capacidade de diagnose segura sobre a adequação à natureza da voz e sobre a obra a ser executada, bem como uma predileção e um conhecimento maior sobre a produção italiana. Isso é descrito a seguir (fala de Bueno).

"[...] ela conhecia mais o repertório italiano... muito... porque era fez parte eu acho de um período musical no Brasil que se conhecia mais a ópera italiana não só pelas companhias italianas que vinham pra cá e a dona Leila acabava fazendo parte dessas companhias ela sempre entrava pra fazer alguma participação havia aquela coisa havia a rádio:: qual era a rádio que:: que ela falava tanto () eu acho que foi a Record que tinha um programa de rádio com auditório e tudo que elas iam lá e cantavam todas as óperas o Chico pode te confirmar isso e elas eram RAI::NHAS das rádios

[...] RAINHAS e o repertório italiano era muito comum... o repertório italiano era muito comum o repertório alemão e o francês eles eram também cantados na maior parte das vezes em italiano em traduções para o italiano mai::s... mas é isso então havia um enfoque maior no repertório italiano então se você fosse falar de repertório italiano com a dona Leila ela poderia passar HORas com você debatendo todos os grandes compositores italianos eu acho que havia uma/um menor conhecimento talvez nos alemães nos franceses que esses eu vim conhecer mais/nem quando eu estudei na Itália quando eu estudei na Itália eu foquei mais no repertório italiano depois que eu comecei a viajar pra Alemanha e tudo mais aí meio que o repertório se abriu de uma forma bem como expandida digamos". (Entrevistada Luciana Bueno).

Os excertos até aqui salientados resultam de uma vivência que, embora extrapole a sala de aula, tiveram nesse ambiente a base de sua produção. Tal esfera, ainda que não seja da ordem de um modelo formal de ensino, tal como uma universidade ou um conservatório, por exemplo, ultrapassa o ambiente privado. Ressalta-se que o trabalho de Dona Leila obteve boa recepção no meio musical, e justamente esse entremeio entre a sala de aula e a recepção pública explicitou uma prática *sui generis*, um fazer político.

Não é à toa que, nessa análise, as características pessoais tomaram tanto vulto quanto os aspectos técnicos. Tornar-se um bom cantor não é garantia de inserção no meio musical, preocupação esta que apareceu nos relatos aqui apresentados. Leila Farah, além de ser responsável por um modelo de ensino-aprendizagem comemorado, conseguiu posicionar-se como figura notória e reconhecida entre músicos e maestros.

Segundo as colaboradas deste trabalho, D. Leila tornou-se uma figura influente. Desse modo, conseguia não apenas a credibilidade no meio musical, mas também atuava como uma laboriosa intermediadora entre seus alunos e as possibilidades de realização musical dos

mesmos. Voz de Bueno imitando D. Leila: “política... e ela falava ‘tem que ter a política minha filha... tem que ter...’”, como expresso por Luciana Bueno.

Sobre a aceitação da professora no meio musical, destacou Bueno o que segue:

"[...] ela falava tinha... tinha... tinha... primeiro que ela era absurdamente respeitada... quando Dona LEILA entrava... quando ela ia num/ assistir uma ópera ela entrava ... ela parava o teatro municipal... todo mundo falava “Dona Leila chegou, Dona Leila chegou...” e ela sempre ficava na frisa.

[...] era DE-MAIS era de-MAIS.... então ela tinha um respeito... ela era assim... deusa do () realmente celebridade... os maestros tinham respeito absoluto por ela... e uma coisa muito legal... quando falavam que era aluno da Dona Leila pro maestro... cê já tinha assim... nota dez com o maestro". (Entrevistada Luciana Bueno).

Luciana ressalta a capacidade de diálogo entre D. Leila e os maestros, contudo, sem forçar uma aprovação injustificada. A ex-aluna destaca que a professora conquistou o respeito dos maestros com seu trabalho e que, a partir de então, foi construindo uma ponte entre o trabalho que desenvolvia com os alunos e a observação atenta dos regentes. Tal passagem foi assim expressa:

"[...] mas assim.... ela só falava... ela não falava “põe meu aluno pra cantar” “ouça... quero que o senhor dê uma opinião de como está indo o nosso trabalho... ela começou há tanto tempo... que que tá faltando... que o senhor me dê um retorno” e eles liGavam de volta e falavam “gostei disso... gostei.

[...] hiper esperta... ela era mafiosíssima ((risos)) né?... ... falou em Dona Leila os maestros abriam as portas pra gente... e pra ela sempre atendendo “não... Dona Leila ligou eu atendo AGORA...” (Entrevistada Luciana Bueno).

Assim, é mister destacar um aspecto, no âmbito da cena lírica, a própria criação desse espaço. Professoras como D. Leila e as outras musicistas aqui investigadas apareceram nas narrativas como construtoras auxiliares da cena operística da cidade, no sentido de apresentar talentos e atender às muitas demandas dos maestros em busca de cantores. Aqui, ainda segundo Bueno, a figura de Leila Farah aparece como indicadora de cantores ou pessoa consultada para escolha de *performers*:

"[...] ela tinha também na época ... bastante influência... assim... com Vicente Amato... que foi diretor do teatro depois é... por muito tempo... ele também teve muita influência... conheceu muita gente do mundo inteiro de canto e ela/ e ele tinha ela também LÁ em cima... era Dona Leila... tava de portas abertas o tempo todo... era assim::: AUTORIDADE ABSOLUTA em escola de canto pra ele... então assim... estendia o tapete () “se Dona Leila indicou... eu vou ouvir isso ()” às

vezes eles tinham até assim... “Dona Leila... eu tô precisando de uma pessoa assim... assado - - aconteceu muitas vezes- - pra cantar tal papel... a senhora me indica quem... fulano? Ok... vai ser fulano...” (Entrevistada Luciana Bueno).

Gabriella Pace destaca essa mesma proximidade e influência de D. Leila junto aos maestros de sua época. A professora telefonava, mostrava os alunos, batalhava pela cena lírica e exposição de seu trabalho e resultados. A respeito disso, Pace lembra um fato envolvendo os maestros Jamil Maluf e Fernando Malheiro (na sequência).

"[...] Ela fez eu ligar pro Teatro Municipal e fazer o maestro Fernando Malheiro ir até a casa dela ir lá me escutar...e ela era a única pessoa que nenhum maestro tinha a coragem de dizer não... ela/eu lembro dela ligando pra ele falando assim “Malheiro você esqueceu que você tem que vir na minha casa tem uma aluna minha que tá aqui te esperando ela é talentosíssima você tem que ouvi-la e eu não quero saber se você tem compromisso eu quero que você venha aqui agora” ele foi”.... o Jamil mandou fazer Bohème em noventa e oito e aí a dona Leila falou assim, “você vai lá fazer o teste porque é importante só ir fazer o teste... aí ela ligou pro Jamil e falou “olha tem uma aluna e eu quero que você a ouça sem compromisso mas ela tem um pré preparado da Musetta e eu acho que ela devia ir”.... Ele já tinha alguém pra fazer pra fazer a Musetta e tudo mais eu fui fazer uma audição pra ele, fiz a audição e ele acreditou em mim por causa da dona Leila.

[...] dona Leila mandou eu fazer francês com a fulana de tal que tinha não sei o que... três meses depois eu fui fazer a Micaela e ele falou assim “você sabe que você é muito jovem, mas eu vou te dar o papel você vai fazer o segundo elenco” o primeiro elenco era Rosana Lamosa, imagina eu dividir papel com a Rosana Lamosa foi assim::: a dona Leila ela lutava mesmo pelo alunos". (Entrevistada Gabriela Pace).

Além da figura influente e respeitada, Pace destaca a inserção da professora na repercussão das récitas. Leila não apenas lecionava e influenciava, como também questionava pareceres sobre as apresentações. Um trecho exposto por Pace explicita bem esse posicionamento da ensinante.

"[...] Quando ela/quando tinha crítica ruim, porque sempre tinha “esse ordinário... ele me odeia” (risos)... é contra mim não é com você é comigo” ela tomava pra si até uma crítica ruim e eu podia ter cantado mal aquele dia mas ela atribuía a ela ia lá, ligava e contestava o cara “ele tá fazendo isso por causa disso e por causa daquilo”.

[...] ligava pros Theatros pra reclamar da crítica pra reclamar porque não chamaram os alunos dela... quem faz isso hoje em dia? ah e além, ia em todas as apresentações e comentava durante “ah essa não foi boa “ (risos) falava do lado “ah::: não chegou nessa nota não foi bem” sempre dos alunos dela de maneira que quando você chegava na aula seguinte “ ah minha filha vamos trabalhar isso essa nota não veio bem” sabe então eu acho que era uma relação ao mesmo tempo ela

era extremamente positiva mesmo quando o aluno ia mal ela dava um jeito de () era uma maneira de vencer a dificuldade sabe...era uma mãezona”” (Entrevistada Gabriela Pace).

Os trechos expõem um aspecto interessante sobre como a figura da professora se desdobrava para além da sala de aula. Seja como instrutora de técnica vocal, entusiasta da carreira de seus alunos, figura influente na cena lírica da cidade, D. Leila tinha impacto nas ações tanto de âmbito privado como de âmbito público, relacionados ao ambiente musical em que estava inserida. Não é da envergadura da presente Tese esmiuçar particularmente essas relações de âmbito político, mas salientá-las como um desdobramento de sua atuação profissional.

Isto posto, a presente análise encaminha-se para mais um aspecto subjetivo presente nas narrativas das colaboradoras aqui inquiridas: um termo central presente nas aulas da professora. Luciana Bueno e Gabriella Pace ressaltaram as máximas, que, nas suas percepções, correspondem a uma terminologia fundamental dentro do ensino de canto lírico de Leila Farah. Bueno comenta a importância do comando “abra esta boca”, recorrente em suas aulas de canto.

Pace, por sua vez, aborda a ideia da naturalidade que deve estar presente no ato de cantar. Para a soprano, D. Leila ajudava a desmistificar um suposto distanciamento entre o ato de cantar e o processo cotidiano da fala. Trata-se de uma percepção orgânica sobre essa arte, como explicitado na sequência.

"[...] cantar tem que ser como falar... se não está fácil cantar é porque falando não está bom... tem que ser uma coisa natural você tem que acordar e a voz estar lá”... eu lembro que ela falava sempre que ela acordava de manhã, ela tocava o/um acorde e fazia I:: (cantando) a voz está aí... tem coisa mais italiana que isso?" (Entrevistada Gabriela Pace).

Por fim, o último ponto da presente análise centrou-se em estabelecer como cada colaboradora definia com poucas palavras Leila Farah. Tal perspectiva reúne sinteticamente muitas das peculiaridades descritas até o presente momento. Luciana Bueno exprime de modo poético tanto a força do ensino como a realização da arte de se tornar uma cantora, do seguinte modo:

"[..] eu amo Dona Leila... ((chorando)) não... ela... realizou meu sonho... eu tinha o sonho de cantar e ela realizou... todo dia ela realiza... em cada aluno que eu ensino... em cada papel que eu consigo... em cada música que eu canto... cant/cantarolando dentro de casa... cantarolando no chuveiro... ela tá comigo né? ela que realizou esse sonho... ela que possibilitou pra mim saber se eu podIA... se eu

tinha condições... se eu tinha voz... se eu tinha talento... nada... mas ela trouxe tudo... ela trouxe tudo isso pra mim... ela realizou meu sonho... e realiza todos os dias” ...” (Entrevistada Luciana Bueno).

Gabriela Pace também resumiu seu sentimento, mas por meio de uma expressão afetuosa de grande expressividade. Quando questionada sobre como definiria D. Leila Farah, Pace respondeu: “puro amor, amor e dedicação”.

4.2 ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE EDUARDO ABUMRAD E ADÉLIA ISSA SOBRE O MÉTODO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DA PROFESSORA HERMÍNIA RUSSO

Dando continuidade ao processo analítico envolvendo as entrevistas colhidas, inicia-se agora o exame envolvendo os relatos sobre a professora Hermínia Russo. As explanações em análise foram realizadas pelos cantores e ex-alunos Eduardo Janho Abunhad e Adélia Issa, como anteriormente descrito. Seguindo a ordem preestabelecida, inicia-se com a observação do tópico Filiação.

Tanto Abumrad quanto Adélia Issa foram unânimes em vincular a técnica vocal ensinada por Hermínia Russo à escola italiana de canto. Viu-se anteriormente o quão complexo é o termo em questão, que aparece novamente entre os colaboradores aqui entrevistados. Sobre a filiação técnica de Hermínia Russo, Eduardo Abumrad respondeu: “Italianíssima, italia:::ní:::ssima ... mas é o que eu te digo ... não era só da professora:::... ela tinha essa formação de base”.

Tal base de estudos é confirmada na fala de Adélia Issa. Segundo a cantora, D. Hermínia, como é chamada pelos colaboradores, descendia de italianos. Adélia destaca uma relação musical entre a professora e a Itália. Sobre esse aspecto, Issa explana da seguinte forma:

"[...] Dona Herminia tinha isso, o italiano dela era perfeito e ela trabalhava bastante né a parte de dicção, ela era muito rigorosa... Ela estudou na Itália né... ela estudou lá então... e ela era filha de italianos... ela era de família italiana e toda relação dela era com a Itália". (Entrevistada Adélia Issa).

Posteriormente, como se verá no tópico envolvendo técnica vocal, alguns dados subsidiam essa afirmação. Seria de grande valia se houvesse um breve ensaio biográfico sobre a professora, contudo, como destacado no capítulo anterior, a presente pesquisa defrontou-se com uma significativa e ausência de informações sobre Hermínia Russo. Embora a professora tenha sido vinculada à Ordem dos Músicos do Brasil, nenhuma informação foi disposta a essa

pesquisa pela entidade, que afirmou não possuir nenhum dado sobre o nome referido.

Nos arquivos pessoais de Eduardo Abumrad, foi possível ver o documento de contribuinte da professora. Nesse sentido, reforça-se aqui a importância do trabalho com narrativas na produção de novas fontes e preservação da memória. A seguir, tem-se a fotografia da carteira de Hermínia Russo de membro da Ordem dos Músicos do Brasil (nas Figuras 2, 3 e 4).

Figura 2 – Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil



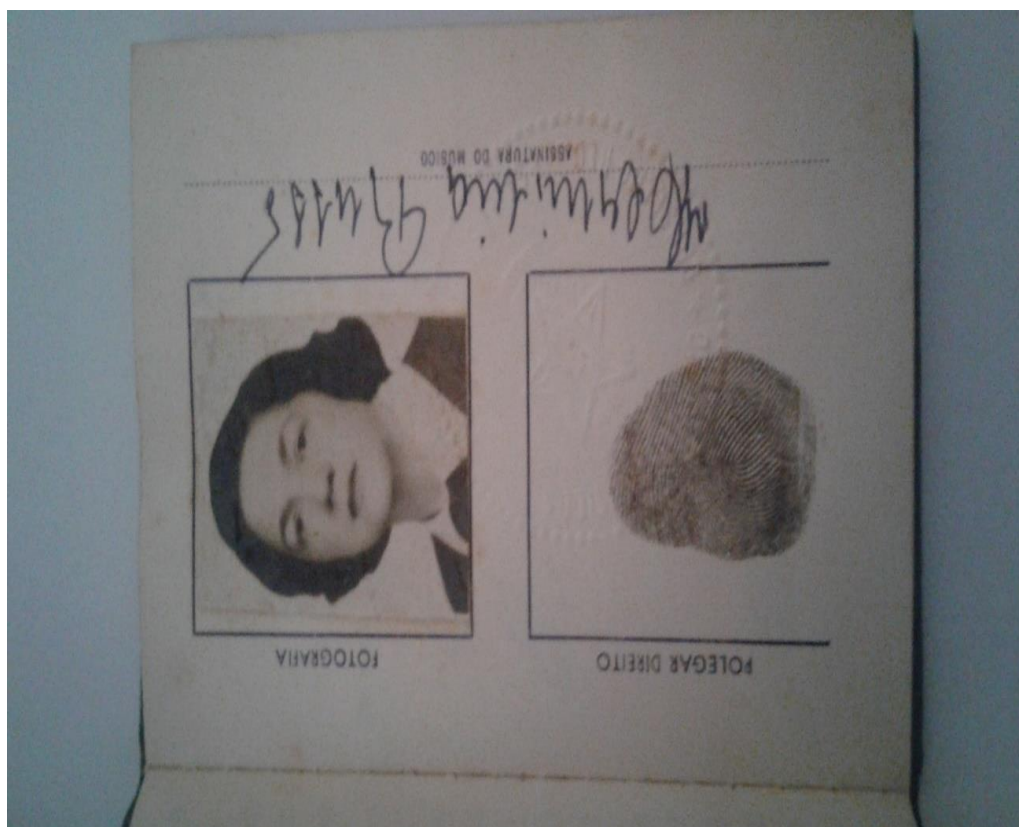
Fonte: Arquivo pessoal de Eduardo Abumrad (2018a).

Figura 3 – Parte interna da Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil



Fonte: Arquivo pessoal de Eduardo Abumrad (2018b).

Figura 4 – Parte de identificação da Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil



Fonte: Arquivo pessoal de Eduardo Abumrad (2018c).

Outro episódio que envolveu grande perplexidade foi a impossibilidade de acesso ao arquivo do Teatro Municipal de São Paulo. O arquivo foi procurado para esta pesquisa, no entanto, está em fase de reestruturação e fechado para pesquisadores. Sabe-se, pelos relatos e por programas antigos de Internet que Dona Hermínia foi pianista preparadora do Theatro Municipal de São Paulo por muitos anos, de acordo com Bispo (2018)¹⁴.

Para dar continuidade ao tópico *filiação*, procede-se a uma inversão na ordem dos quesitos a serem explanados. Aqui, para uma melhor compreensão do leitor, uniu-se o item *filiação* à temática *técnica vocal*, pois tais assuntos foram abordados de modo muito entrelaçado nas narrativas. Assim, dá-se continuidade à questão abordada.

4.2.1 Técnica vocal

Sobre o tipo de respiração utilizada por D. Hermínia, Eduardo Abumrad afirma ser uma

¹⁴ Dentre os documentos digitais que mostram a participação da professora na preparação musical de óperas no Theatro Municipal está a revista “Brasil-Europa”.

respiração costo-diafragmática. O cantor associa o trabalho e a concepção de respiração de D. Hermínia a uma outra professora que teve, Dona Tiana, que trazia sua experiência da Yoga.

Abumrad afirma que o tipo de respiração ensinada por D. Hermínia era “intercostal... e de apoio do diafragma baixo... Deixar o diafragma reto sem deixar o diafragma subir ... pra não deixar (faz barulho de soco com as mãos) mas não deixar rígido”.

O baixo ressalta a diferença terminológica exposta pela professora, que afirmava que o diafragma deveria estar “teso”, e não “tenso”. Juntamente ao processo de respiração, Abumrad destacou o termo “apoio”. Segundo ele, a professora Hermínia dizia que *“Esse apoio que você fala você sente ele nessa/ nessa região aqui... do epigástrico mas:::... para a região média, pra região aguda, mais embaixo”*.

A ideia de um apoio da voz, pensada na região do epigástrico, segundo Miller (1997), também compõe uma escola vinculada à tradição italiana. Adélia Issa, seguindo a linha de raciocínio de Eduardo Abumrad, destaca uma respiração com o uso do diafragma, sem muitos detalhes, exceto que, para as vozes mais agudas, como em seu caso particular, a professora pedia para inspirar “mais alto”. Issa salienta a organicidade da professora, que estaria, segundo ela, mais preocupada com a prática do que com uma teorização, como descrito a seguir.

“[...] eu aprendi um pouco de fisiologia mas eu nem sei o suficiente... eu acho que nem sei o suficiente... e nem sei se isso resolve porque eu nunca aprendi com ela e eu canto... quer dizer... eu vejo às vezes professores falarem de fisiologia com alunos iniciantes e eu fico pensando “mas pra quê isso vai adiantar?” não porque esse MÚSculo... aí dá o nome do músculo... e não sei o que... e não adianta NADA... a pessoa não vai é... por isso que eu chamo de “condicionamento físico””. (Entrevistada Adélia Issa).

Outro tema muito interessante sobre a mencionada técnica, abordado por Eduardo Abumrad, é a emissão. Vinculando esse tópico ao assunto Filiação, é possível estabelecer relações entre o tipo de emissão narrado pelos colaboradores com a chamada filiação italiana. Outrossim, Abunhad fala sobre a insistência da professora no conceito máscara. Partindo desse conceito proprioceptivo, é possível dar brilho à voz e obter uma pronúncia mais nítida, exógena, características do idioma italiano. O termo é secular e ainda muito popular como já descrito.

Vale ressaltar que a terminologia voz na “máscara” é uma propriocepção em que os cantores sentem o som vibrar mais à frente do rosto. Essa sensação é muito comum entre cantores líricos. Usa-se aqui o termo “propriocepção” pois a pedagogia vocal entende a produção física do som, como em destaque:

[...] 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).

Em sua entrevista, Adélia Issa aponta o entrelaçamento entre técnica vocal e seus usos terminológicos. Segundo a cantora, Hermínia Russo, em aula, reproduzia expressões do ensino do canto lírico em italiano para seu procedimento didático. Tal procedimento foi assim exemplificado:

"[...] ela usava as expressões em italiano né... por exemplo, eu tava cantando... eu até ouvi umas gravações minhas aí... puts... ela insistia nisso, no "raccolto" - depois acho que eu consegui BEM, acho que consegui corrigir meus agudos que eram um pouco abertos, estridentes... então ela falava "raccolto"... que quer dizer "coberto" né... aquele som coberto pros agudos - raccolto acho que é com dois "c" se não me engano - ou então "sul fiato"... ah bom, sul fiato seria mais ou menos... seria usar o ar né... faça sul fiato... ahn..." (Entrevistada Adélia Issa).

Este trecho auxilia na compreensão da filiação técnica de Hermínia Russo, bem como do tipo de técnica vocal por ela lecionada. A expressão *sul fiato* é muito utilizada por diversos tratados de canto, especialmente os ligados ao chamado bel canto, como exposto por Maragliano (1970), Juarra (2006), Miller (1997), dentre outros. De modo geral, esse termo propõe a condução das palavras e do texto sobre a expiração, sobre a coluna de ar expulsa dos pulmões, contribuindo para uma maior homogeneidade timbrística, manutenção do *legato*, naturalidade vocal e controle respiratório.

Intuindo aqui uma exposição mais didática, optou-se também pelo apoio de fontes audiovisuais, objetivando auxiliar o leitor a entrar em contato com exemplos sonoros dos termos apresentados. Havendo atualmente uma grande produção desse tipo de material na Internet, selecionaram-se alguns para auxiliar a percepção sinestésica do leitor. Aqui, destaca-se a explicação sobre o termo *sul fiato*, da cantora e professora de bel canto italiano Astrea Amaduzzi (ASTREA, 2015) como um som que caminha sobre o ar¹⁵.

Também separou-se um breve excerto sobre a expressão supracitada, explanada agora pelo cantor Carlo Bergonzi (CARLO, 2011). Em seguida, há uma fala do tenor Beniamino Gigli (BENIAMINO, 2017). Ressalta-se que os cantores citados possuem estreita ligação com tais termos, como se pode ver nos vídeos.

¹⁵ Chama-se de Bel canto um conjunto de tradições vocais e de interpretações. A denominação é complexa e de longa data, iniciando-se no século XVII até o século XIX, como se pode ver com um maior aprofundamento em Stark (1999).

Realizada, então, uma breve digressão sobre a nomenclatura *sul fiato*, retomam-se as falas dos colaboradores da presente pesquisa. Adélia Issa e Eduardo Abumrad declararam que a professora Hermínia lecionava utilizando-se de terminologias técnicas no idioma italiano. Tal dado é muito caro a esta pesquisa, posto que aponta para um léxico muito peculiar e tradicional do ensino do canto lírico.

Nesse sentido, as afirmações dos cantores não apenas filiam a técnica vocal ensinada pela professora Russo a uma tradição italiana, como também auxiliam na composição de um ideal técnico e sonoro, mais ou menos geral, intentado pela musicista. Essa afirmação assenta-se sobre outro importante termo apregoado ao ensino de Hermínia Russo: a expressão “*raccolto*”.

Adélia Issa destaca, dentre os termos centrais utilizados pela professora, as expressões “*raccolto*” e “sorriso interno”. Ambas terminologias possuem ligação. Popularizada pelo tenor Enrico Caruso, como afirma Juvarra (2006), o sorriso interno ajuda em um comando muscular que favorece o levantamento do palato mole e a descida de laringe.

Assim, há uma preparação do corpo para a produção sonora. Há um aumento de espaço interno, diminuição de tensão da mandíbula, bem como a produção, no ataque do som, de uma sonoridade mais arredondada, coberta e direcionada. É uma espécie de truque, como popularmente dito por muitos cantores italianos.

A expressão “sorriso interno” auxilia no *raccolto* da voz, ou seja, na produção de uma voz mais coberta e sonoramente mais uniforme entre as suas regiões de passagem. Eduardo Abumrad estabelece também, como um dos termos centrais utilizados por Hermínia Russo em seu ensino, a expressão: “um sorriso de orelha a orelha”. Para a melhor compreensão do leitor, seria como imaginar um sorriso dentro da boca, realizado entre uma orelha e outra.

Desse modo, tem-se novamente o preparo da posição de *raccolto*, incluindo um levantamento dos músculos da face. Evidentemente o gesto deve ser sutil, acompanhado da inspiração.

Para melhor explicitar esse tópico sobre técnica vocal, pode-se ouvir a explanação de dois conhecidos cantores líricos italianos: o tenor Luciano Pavarotti e a soprano Mirela Freni (ESCOLA, 2010). Por meio dessa explanação é possível ouvir uma breve apresentação sobre algumas premissas destacadas pelos cantores como necessárias para o desenvolvimento de um cantor.

Como na análise anterior, estruturou-se um Quadro didático (Esquema da técnica vocal de Hermínia Russo), em que está contido de modo sucinto um pouco da organização técnica da professora Hermínia (Quadro 3, exibido a seguir).

Quadro 3 – Esquema da técnica vocal de Hermínia Russo

Esquema	Técnico
Filiação	Italiana.
Respiração	Intercostal.
Emissão	Partindo de um som raccolto, <i>sul fiato</i> , seguindo avante.
Propriocepção	Voz caminhando para frente, mediante a sensação do ar em movimento (giro).
Articulação	Partindo da sensação de um sorriso interno, trabalhada a partir do texto musical.
Abertura de boca	Representando a ideia de um sorriso interno, também de acordo com a extensão do texto musical.

Fonte: elaborado pelo autor.

4.2.2 Estrutura de aula

Segundo Abunhad, a professora Hermínia Russo iniciava suas aulas com a execução de vocalises. O cantor descreve que as aulas dela organizavam-se sob uma média de vinte a trinta minutos de vocalises, inicialmente, e, em seguida, passava-se para a execução do repertório. Ressalta-se a observação de Eduardo Abumrad de que ele já cantava; desse modo, as aulas se concentravam no repertório que ele estava executando no período.

Adélia Issa explica da mesma forma a organização da aula. A cantora destaca que, primeiro, Dona Hermínia aquecia a voz, com vocalises, e, em seguida, iniciava a execução do repertório. A seguir, um trecho da entrevista de Adélia sobre o processo.

"[...] ela já começava com vocalises... porque tem professores que fazem né exercícios com bocca chiusa ((demonstração)) e não é uma coisa... eu odeio... eu não gosto ((risos)) aliás, às vezes, quando eu fazia assim algum curso com alguém... mas com ela já começava os vocalises e fazia bastante exercício de aquecimento da voz e depois já trabalhava o repertório". (Entrevistada Adélia Issa).

Adélia ainda aprofunda um pouco mais a descrição. A cantora narra brevemente a natureza de alguns exercícios e sequências. De modo sintético, Issa relata o processo de vocalises, como exposto a seguir:

"[...] ela começava com exercícios que não iam tão... que não tinham uma extensão muito grande né e iam até... digamos... um médio agudo e ia estendendo, estendendo até fazer... aí depois que a voz já tava um pouco mais aquecida fazia a parte da agilidade né? Da coloratura... comigo né... eu não sei... às vezes com outros alunos imagino que pudesse ser diferente". (Entrevistada Adélia Issa).

As narrativas apresentam uma aula dinâmica e objetiva, basicamente dividida em dois momentos: momento técnico, por meio de vocalizes, e momento de repertório". Descrita essa parte do processo, pode-se passar para a próxima etapa de análise.

4.2.3 Caracteres subjetivos

Dentre diversos pontos destacados pelos colaboradores desta pesquisa, a respeito do método de ensino e aprendizagem realizado pela professora Hermínia Russo, muitos se referiram a conteúdos imateriais, abstratos. Trata-se de percepções que extrapolam as metodologias de ensino do canto lírico, ou mesmo aspectos teóricos ou musicais inscritos na literatura especializada. Enfim, foram constatadas especificidades pessoais, percebidas tanto nas relações musicais quanto pessoais dos entrevistados.

Assim, o primeiro aspecto subjetivo colhido nas narrativas, e que, segundo os colaboradores, é de fundamental importância para entender a assertividade do trabalho de Hermínia Russo, era sua exigência. Em especial, destaca-se o rigor de Hermínia para com o repertório. Tanto Abumrad quanto Adélia Issa ressaltam com muita veemência o cuidado da professora com o tema.

Primeiramente, o baixo salienta a exigência musical, envolvendo a análise do texto e a partitura, mas também o fundamento de adequação vocal ao tipo de personagem a ser interpretado. Aqui, há uma questão interna ao ensino e estudo do canto lírico extremamente delicada. Os parâmetros de conformidade vocal para a composição de um papel podem ser destacados pelo próprio compositor, seja por conformidade de timbre ou por critério de idade. Contudo, o diagnóstico de enquadramento de um cantor para tal pode ser mais complexo e capcioso.

Há critérios muito diferentes para se avaliar e nomear algumas especificidades vocais. De modo geral, a tessitura auxilia em uma categorização prévia, contudo, sabe-se que, para cada contextura vocal, muitas subdivisões podem existir. Nomeações vocais como *spinto*, dramático, lírico, dentre outros, são comuns e longe de serem consensuais.

Nesse sentido, um diagnóstico prévio e posteriormente a escolha de repertório para um

aluno derivam de saberes múltiplos, de uma somatória de conhecimentos adquiridos ao longo do desenvolvimento musical. Desse modo, tal habilidade é de grande responsabilidade e conta com muitas variáveis.

Não basta apenas repassar uma boa técnica vocal; é preciso saber aplicá-la em um repertório adequado para sua expressão mais repleta. Segundo os colaboradores, essa qualidade era adotada de modo quase religioso como apontado por Abumrad. O cantor trata da acuidade da professora:

*"[...] uma pessoa pessoa muito exigente... a Adélia vai confirmar isso pra você... Muito exigente... Muito exigente com repertório... né. Se você levasse uma coisa que ela achasse que não era pra você:: ela:: já fez isso com vários alunos... ela:: abria a porta da rua e dizia "pode ir embora"
[...] né... porque era assim... Era uma religião ... entendeu, é uma profanação você dizer que vai cantar uma coisa que não é pra sua... não é uma coisa assim "não isso aqui não é pra você:::..."... nãñãñã... ela se ofendia.. a dona Tiana era a mesma coisa ficava ofendida/ "pera aí! cê tá profanando uma coisa sagrada!""*
(Entrevistado Eduardo Abumrad).

Adélia Issa corrobora com a narrativa de Eduardo. A cantora enfatiza o cuidado da professora para com a execução do repertório, incluindo momentos de maior rigor. Na sequência, pode-se ler um trecho concernente ao cuidado da professora para com a eleição musical de seus alunos.

"[...] eu com vinte e poucos anos levei essa partitura pra Dona Hermínia... "Dona Hermínia... eu quero cantar isso aqui ó, é bem agudo..." ela não falou NA-DA... ela levantou do piano, abriu a porta e falou "vai embora daqui..." eu falei "mas Dona Hermínia..." "VAI EMBORA..." ela não tinha muita paciência ((risos))... depois com mais idade eu comecei a cantar mais e tudo... lógico... ficou muito dif... ficou (depois) uma relação praticamente de mãe e filha". (Entrevistado Adélia Issa).

A exigência musical de Hermínia Russo, ressaltada nas entrevistas encontra sentido em sua própria formação profissional. Abumrad e Adélia Issa lembram o sólido preparo da professora Hermínia enquanto musicista. Abumrad fala sobre essa capacidade da seguinte maneira:

"[...] "AH isso aqui é difícil!" Mas se vem vocês dois ... vão passar juntos então ela pôs a partitura começou a tocar tudo:: ...CANTANdo a parte do contralto ... lendo a linha do contralto hora do tenor ((cantarola)) ela ia mudando e nós dois cantando. Numa certa altura ela virou assim "que que CÊS falaram que isso é

*diffcil?” ... nossa cara caiu::Entendeu? Ela era assim... era um preparo ABSuR::do ... então ela exigia isso de você também.
[...] Agora só uma coisa que eu acho interessante que você coloque. Veja a bagagem que dona Herminia tinha. Tinha sido aluna de declamação do Mário de Andrade e inclusive ela dizia que ela / ela era vizinha ... a casa dela dava de fundos ... pra casa do Mário de Andrade". (Entrevistado Eduardo Abumrad).*

Adélia Issa também falou da formação pianística da professora e de seu trabalho. Em suas palavras, “*ela a Dona Hermínia... ela era o ponto né... hoje acho que... não sei se ainda existe... em inglês é prompter, além de ser preparadora dos cantores em óperas realizadas no Teatro Municipal de São Paulo*”. Nas narrativas de Eduardo e Adélia Issa, aparece uma interessante combinação de, de um lado, características muito rigorosas, com relação ao estudo e desenvolvimento musical, de outro, atitudes acolhedoras. Esses aspectos reforçam a seriedade do trabalho e uma personalidade decidida em suas opiniões.

Como aspecto subjetivo da professora, Abumrad também destacou uma grande sinceridade. Curiosamente essa característica irá perpassar as três professoras narradas neste trabalho, como poderemos ver mais à frente. Adélia cita as reações da professora quando levava repertório inadequado para as aulas, e Eduardo Abumrad cita uma passagem que ilustra essa sinceridade nas opiniões da professora, como se vê no excerto:

"[...] “tanto que::: ... tenho um aluno que disse que “AI EU VOU viajar ... vou fazer uma audição fora” ela tinha um jeito muito franco de:::... “não gas:::ta::: o seu dinhei:::ro ... sua família ... vai viajar com a sua família” ... né:::... ela não era de / de::: fazer elogio barato". (Entrevistado Eduardo Abumrad).

Essa sinceridade, segundo Abumrad, vinha acompanhada de uma grande força pessoal. Esse tema também é muito caro à esta pesquisa, pois acompanha as narrativas de todos os outros colaboradores e suas respectivas professoras. Dos dados, emerge um universo de ensino e aprendizagem coordenado por mulheres, que sempre possui relação com algum contexto pessoal ou social. No caso de Leila Farah, por exemplo, foi citada a transferência maternal para com os alunos, posto que não pôde seguir carreira por questões familiares. E aqui, no caso de Hermínia Russo, Abumrad faz a seguinte ressalva:

"[...] força pessoal, ela contava coisas pessoais de como se divorciou, na maneira que ela agiu com isto, uma grande mulher ... pra época dela:::... se divorciou não quis NADA ... não quis pensão, não quis coisa nenhuma::: marido traía... “traindo quero ver” ... foi lá viu ... A::: realmente tem ... foi em casa pegou tudo::: ... tá::: ... imagine pra época isso:::" (Entrevistado Eduardo Abumrad).

Sobre a força pessoal de D. Hermínia, Adélia atribui isso a uma grande sensibilidade e sabedoria. Uma percepção sobre a vida que ultrapassava os ditames da técnica vocal. Essa admiração dos alunos com relação à figura do mestre também permeou todas as entrevistas, como veremos mais à frente em um tópico específico e que, aqui, Issa expressou do seguinte modo:

"[...] eu acho que era a sabedoria dela... a sabedoria e a sensibilidade né? era uma mulher sábia... ela falava também coisas muito incríveis sobre a vida, sobre as pessoas... ela tinha uma percepção muito aguçada das pessoas porque o professor de canto precisa ter... por isso que eu não acredito... quer dizer, não é que eu não acredite, eu acho que você trabalhar com a ideia só de uma escola... de uma instituição, é legal, mas eu acho que é necessário ter uma percepção muito grande do ser humano... você precisa ser um psicólogo... ela falava coisas pra mim que, mais tarde, quando eu fui fazer terapia, os terapeutas falavam o que ela já tinha me dito muito tempo antes né... então tem que ter essa sensibilidade em relação ao outro e principalmente sentir a energia... eu acho que nós estamos trabalhando com uma energia fortíssima que é a música, é uma energia poderosíssima, e eu acho que ela talvez não fosse consciente, mas ela tinha noção disso... que ela tava mexendo com essa energia

[...] mesmo quando ela abria a porta e mandava embora... quando ela tinha os peripaqes... tinha horas que ela se irritava... ai tinha isso às vezes... eu, muito nova, às vezes não acertava uma coisa... repetia, repetia, repetia, ela parava e falava "não vai... não vai" e eu ficava louca da vida ((risos)).

[...] depende muito da tua parte emocional... eu acho que o cantor é possivelmente o (músico) mais ligado à emoção né... mais do que qualquer... eu vejo que às vezes o instrumentista tá nervoso e isso interfere na performance dele mas o cantor é muito... éh::: a emoção vocal depende de uma série de situações emocionais, de hormônios, de... então eu acho que o professor de canto, o BOM professor... eu acho que os bons professores que eu conheci tinham e têm... os de agora... alguns... eles têm isso, essa sensibilidade né... independentemente do conhecimento técnico e do conhecimento teórico vocal que, como eu te falei, nem eu me aprofundei neste último... mas eu acho que a teoria pode ajudar em algum momento assim como ilustração". (Entrevistada Adélia Issa).

Para Eduardo Abumrad, esse poder pessoal envolvendo tanto o rigor musical quanto a bondade auxiliava na capacitação de D. Hermínia para a docência e obviamente nos resultados por ela obtidos. O cantor ressalta a bondade da professora como importante fator de desenvolvimento de seus alunos. Abumrad assim relata:

"[...] primeiro ela era uma pessoa muito::: boazinha nunca, porque ela era muito enérgica né::: ... mas era boa ... boa pessoa e queria sempre, sempre que ela achava que o aluno tinha condições::: ...de ... e::: era competente ela queria ajudar". (Entrevistado Eduardo Abumrad).

Adélia Issa chega a mencionar que a professora não se importava tanto com dinheiro, enfrentando inclusive problemas por isso. Como Abumrad, a soprano narra o comprometimento da professora com o desenvolvimento musical de seus alunos para além da relação de mercado. Um interessante exemplo é descrito por Adélia Issa, em seu contato com a professora no período de férias, como se vê a seguir:

"[...] então quando eu tava de férias assim não tirava muitas férias... mas nessa época... janeiro, fevereiro... eu combinava com a Dona Hermínia... ela era uma pessoa totalmente desprendida de dinheiro... tanto é que no final da vida todos nós nos reunimos e nós bancamos muita coisa... eu ia atrás do pessoal e "escuta aqui... vamos lá... vamos pagar..." pagar médico pagar... bom... médico tinha um dos alunos né... mas comprar as coisas, porque quando ela parou de dar aula, nos últimos meses, a gente não saía de lá... levava a comida... levava tudo porque ela era desprendida de dinheiro mesmo e então ela não ligava se o aluno pagava ou não... mas eu... eu tava lá... eu era chata nisso... eu vou pagar... mas eu pedia por exemplo um desconto pra ela nas férias... e eu tinha aula TO-DO-DIA durante um mês, todo dia eu ia lá né... mas dava um salto enorme... lógico... imagina, passar o repertório... repertório legal e pra minha voz né..." (Entrevistada Adélia Issa).

4.2.4 Termo central

Aqui, os dois colaboradores também foram inquiridos sobre a existência de um suposto termo central, dentro da metodologia de ensino-aprendizagem de Hermínia Russo. Ambos os entrevistados pontuaram alguns nomes que acreditam ser norteadores ou fundamentais nesse processo. Eduardo Abumrad destacou o termo “*ingoia*” e sorriso interno.

Mais uma vez, vale lembrar que o termo “sorriso interno” foi popularizado por Enrico Caruso. O termo “*engoia*”, segundo Abumrad, era usado para não se levantar a laringe. No excerto subsequente, exibem-se os termos centrais nas palavras de Eduardo Abumrad:

*"[...] ela dizia ... desse sorriso interno, que ela não usava esse termo ... ela dizia "de orelha a orelha" ... que é pra você TER essa linha reta aqui né? e isto que dava esse metal...e trabalhar com a articulação com a parte debaixo ... mas manter sempre o sorriso interno... que ela dizia esse ... "de orelha à orelha" ... e isso era sempre ... né:: e os alunos dela tinham muito:: esse brilho né?
[...] E::: esse engoia ... que agora não subia a laringe né? que dona Tiana também falava da escola do Gambardelli né? que ela dizia que os alunos do Gambardelli quando cantavam, ela usava imagens sempre muito bonitas né:: _ _ parecia que estavam mastigando pedras preciosas né:::"* (Entrevistado Eduardo Abumrad).

Adélia Issa também nomeou o que julgou ter sido central no processo de ensino-aprendizagem de Hermínia Russo. A cantora, como já abordado no tópico *filiação*, designa

duas expressões recorrentes nas aulas de Hermínia Russo. São elas *raccolto* e *sul fiato*. A seguir, as considerações de Adélia Issa:

"[...] ela insistia nisso, no "raccolto" - depois acho que eu consegui BEM, acho que consegui corrigir meus agudos que eram um pouco abertos, estridentes... então ela falava "raccolto"... que quer dizer "coberto" né... aquele som coberto pros agudos - raccolto acho que é com dois "c" se não me engano - ou então "sul fiato"..." ah bom, sul fiato seria mais ou menos... seria usar o ar né... faça sul fiato..." (Entrevistada Adélia Issa).

A última questão realizada aos colaboradores é se eles conseguiam definir Dona Hermínia em uma só palavra, de preferência a primeira que viesse à mente - sem que precisassem pensar muito -, e que remetesse ao que simbolicamente a professora representava para cada um. Adélia Issa, seguindo a lógica de sua narrativa, resumiu Dona Hermínia em uma palavra: "uma mestra... .. mestra de tudo... mestra de vida... de música... de canto de tudo... uma Mestra".

Eduardo Abumrad, por sua vez, recorreu a considerações plurais para tanto. A primeira reação foi dizer que adorava D. Hermínia. Depois, o cantor recorreu a algumas considerações para melhor expressar sua representação da professora. Abumrad assim respondeu à última proposição:

"[...] : a::::: é difícil.... eu adorava a dona Herminia:::: .. muito difícil definir... definir ... eu? ... um DOCE ...UM DOCE... uma grande pessoa ... uma GRAnde mulher ... apesar da altura física né ... foi uma grande pessoa ... um grande exemplo DE:::: ... de::: como pessoa também ... que foi .. que eu acho que não é desvinculado ... entendeu?" (Entrevistado Eduardo Abumrad).

Estabelecidos os pontos de análise, encerra-se o exame a respeito do método de ensino-aprendizagem da professora Hermínia Russo. Mais à frente, alguns dados aqui expressos serão cruzados com elementos distintos, relativos às outras ensinantes narradas neste trabalho. E para terminar esta etapa de trabalho, conclui-se tal perspectiva com uma das últimas imagens (Figura 5) deixadas pela professora Hermínia, segundo Abumrad (2018d).

Figura 5 – Foto de Hermínia Russo em sua casa



Fonte: Arquivo pessoal de Eduardo Abumrad (2018d).

4.3 ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE SÁVIO SPERANDIO E ANA LÚCIA BENEDETTI SOBRE O MÉTODO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DA PROFESSORA ISABEL MARESCA

Seguindo o curso da presente pesquisa, inicia-se, agora, a observação sobre o último método de ensino e aprendizagem a ser abordado. Trata-se da observação sobre as narrativas de Sávio Sperandio e Ana Lúcia Benedetti. Neles estão contidos os relatos a respeito do método de ensino e aprendizagem da professora Isabel Maresca.

Seguindo uma ordem mais ou menos geral das análises anteriores, a primeira etapa analítica será sobre o tema *filiação*. Bem como nas entrevistas anteriores, essa nomeação com relação ao que era passado pela professora Isabel Maresca em sala de aula teve resposta unânime. Tanto para Ana Lúcia quanto para Sávio, Isabel Maresca seguia a escola de canto italiana.

Tal premissa, assim como no caso da professora Hermínia Russo, pode ser melhor examinada a partir dos relatos sobre a técnica vocal ensinada pela professora. Neles, há descrições que se inscrevem nas premissas sobre essa escola. As descrições dos dois entrevistados apontam para essa inscrição.

Sávio Sperandio faz considerações muito pontuais. Para o cantor, o ensino da professora segue a linha italiana principalmente por ela buscar uma produção vocal o mais próxima possível da fala. Sávio assim explicita a concepção técnica a respeito da emissão pretendida por Isabel Maresca:

"[...] *ter consciência de respiração e cantar sobre pressão ar empurrado::: é de emissão mais italiana dentro da boca é emissão alta dentro da boca emissão pra fora sem manipulação de palato mole sem manipulação de fundo de garganta sem manipulação de laringe sem nada disso*". (Entrevistado Sávio Sperandio).

Desse modo, características já descritas inicialmente sobre a chamada escola italiana, do ponto de vista técnico, surgem nas palavras do baixo. Como exposto pelo próprio cantor, é muito difícil termos iguais e precisos para definir a escola italiana. Para o baixo, apesar das diferenças terminológicas, há um ideal comum, como descrito subseqüentemente.

"[...] *assim... então... é... e as técnicas são... você olhando no caso - - tô focando na técnica italiana - - e no caso dos colegas com que eu conversei foi justamente isso... é praticamente a mesma coisa... éh::: a linGUagem que o professor usa é que é diferente ... o jeito que faz pensar e que/ de de fazer pensar é que é diferente*". (Entrevistado Sávio Sperandio).

Sávio ressalta que o aprendizado da professora Isabel Maresca deu-se também durante sua estada na Itália. Lá, enquanto Isabel acompanhava Benito, teria também absorvido muitos conteúdos técnicos. Sobre o aprendizado a respeito da respiração que Isabel lhe mostrou, Sávio afirmou: "que ela tinha aprendido na Itália na época que ela morou lá com o Benito... com os professores que/ que ela... que ela acompanhava o Benito em todas as aulas né?" (fala de Sávio).

Para além dessa informação, outros trechos do relato de Sávio revelam mais informações sobre a filiação e técnica passada pela professora. Um desses aspectos revela um pouco da estrutura da aula da professora. Para além dos vocalises, Isabel utilizava métodos italianos de ensino. Dentre eles, pode-se citar o método vocal de ensino de Giuseppe Concone (1801 – 1861) e Nicola Vaccaj (1790 – 1848)¹⁶.

Ana Lúcia Benedetti também explicita um ponto da técnica ensinada por Isabel Maresca; um aspecto prático que já revela sua terminologia em italiano. Trata-se de um exercício chamado *bocca chiusa*. Sobre seus estudos, a cantora afirma: "*eu sempre começo com esses... faço bocca chiusa... e os vocalises da Isabel*".

No mencionado exercício, o cantor realiza vocalises com a boca fechada, emitindo a consoante M ou N. Esse é um modo de projetar a voz. Tal manobra auxilia a emissão no que se convencionou chamar de máscara, como já explicitado nas entrevistas anteriores.

Sávio também versa sobre o conceito máscara, no contexto do tipo de emissão intentada

¹⁶ Giuseppe Concone (1801 – 1861) e Nicola Vaccai (1790 – 1848) foram dois professores de canto, dentro da tradição italiana. Ambos escreveram métodos para o ensino de técnica vocal (GROVE, 1994).

pela professora. O cantor fala da importância de se sentir a ressonância mais alta, auxiliando na projeção da voz. Sobre tal processo, o cantor realiza as seguintes observações:

*"[...] emissão é que você é::: que::: você/ que a vibração o ar que passa pela prega que vem com a vibração... que essa vibração ressoe nessa parte alta da/ do rosto... aqui... ou seja... éh::: acima da mandíbula superior da MÁScara... atrás dos olhos... atrás do do do do nariz ali assim...
[...] né? pra vibração.... a pronúncia assim... dentro da boca... o entender por boca é aqui atrás dos dentes assim... aqui dos dentes superiores...
[...] essa é a boca... a boca é aí... boca se entende do meio do palato duro pra frente". (Entrevistado Sávio Sperandio).*

Bocca Chiusa, Máscara e cantar de modo próximo à naturalidade da fala são alguns dos termos descritos pelos colaboradores deste trabalho com relação à técnica passada pela professora Isabel. Como já exposto, essas características aparecem dentro da tradição pedagógica de ensino do canto lírico italiano. Para além da emissão, Sávio narra sobre o tipo de respiração que ensinava Isabel (a seguir).

"[...] a respiração que ela pede é que você cante com o ar sob pressão... respiração baixa... () encher os pulmões desde a base do pulmão e::: não encher a ponto de se afogar... mas encher o pulmão pra que ele fique legal... pra que ele mantenha uma/ pra que a pressão de ar dentro dos pulmões... dentro da traqueia e dentro da boca seja a mesma e esse ar que vai sair pra fora... que está sob pressão... seja constante..". (Entrevistado Sávio Sperandio).

A respeito da técnica vocal ensinada por Isabel Maresca, esta pesquisa pôde contar com informações presentes em uma entrevista concedida pela mesma. O conteúdo está disponibilizado na Dissertação de Mestrado do presente autor (PONTES JÚNIOR, 2015), que se debruçava sobre a escola de canto do professor Benito Maresca. Assim, pelas próprias palavras da professora, podemos entrar em contato com seu olhar técnico e cruzá-lo com as narrativas dos *performers* aqui escutados.

De modo resumido, Isabel Maresca dizia que a técnica que ensinava aos seus alunos era a mesma técnica que o professor Marcel Klass havia passado ao tenor Benito Maresca. Segundo a professora, a técnica era a mesma, variando na didática, como veremos mais à frente. Sobre tal comparação, Maresca assim descreve:

[...] 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.... 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 (MARESCA, 2014).

Sobre o tipo de respiração utilizada, Isabel Maresca (2014) é enfática: “Costo diafragmática”. Com relação ao termo “voz dentro da boca”, a professora disserta que trata-se de “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”. A professora proclama um modo de cantar o mais natural possível, do ponto de vista timbrístico.

Dentro do assunto respiração, é comum encontrar os relatos incluindo o termo apoio. Na entrevista cedida por Isabel Maresca (2014), o termo também se faz presente. Do ponto de vista explicativo, Maresca define o termo “apoiar” do seguinte modo:

[...] 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 (MARESCA, 2014).

O professor e estudioso sobre o bel canto italiano, Antônio Juarra também disserta sobre essa terminologia. Juarra explicita a cooperação entre diversos grupos musculares na produção do chamado apoio. Sobre a noção de apoio, Juarra assim disserta:

[...] 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 (JUARRA, 2006, p. 94).

Alguns termos referentes ao conceito de apoio já foram expostos. Um interessante sinônimo para “apoiar”, em detrimento de “luta vocal”, utilizada pelo professor Francesco Lamperti, é a palavra “*support*”, como definida pelo barítono Thomas Hampson. Para ele, assim como para Lamperti, *support* é o antagonismo mecânico entre os músculos da inspiração e da expiração.

O cantor, em uma de suas *masterclasses*, exemplifica tal operação, dando como exemplo um curioso manejo, como o de inalar o som, como se inspiração e expiração pudessem ser realizadas ao mesmo tempo. Essa metáfora pode ser encontrada em (THOMAS, 2015).

Essa metáfora de movimento constante pode ser também representada expressão italiana

inhalare la voce. Essa denominação é apenas uma propriocepção de se produzir som mantendo o aporte da inspiração ativado, em pensamento, enquanto ocorre a expiração. Ressalta-se que essa terminologia não apareceu nas entrevistas sobre Isabel Maresca, contudo, encontra-se dentro da tradição de ensino do canto lírico e sustentação, como pode-se ver em Lesson (2013).

Partindo então das presentes considerações sobre técnica vocal, pode-se, agora, e mais uma vez, realizar um Quadro didático (Quadro 4) sobre a técnica descrita. Esse esboço sintético auxilia em uma breve e geral sistematização do assunto, como exposto abaixo.

Quadro 4 – Esquema da técnica vocal de Isabel Maresca

Esquema	Técnico
Filiação	Italiana.
Respiração	Costo diafragmática.
Propriocepção	Cantar na mesma sensação da fala.
Emissão	Voz na frente.
Articulação	Trabalhada a partir do texto. Recitar todas as vogais e consoantes com clareza.
Abertura de boca	Gradual, verticalizada.

Fonte: elaborado pelo autor.

4.3.1 Estrutura da aula

Sobre a estrutura de aula de Isabel Maresca, iniciamos com a percepção de Sávio Sperandio. O cantor relata que a organização da professora se transformou ao longo do tempo. No início, até pelo motivo de o baixo não conhecer a técnica que a professora lecionava, as aulas de Sávio eram inteiramente voltadas para a parte técnica, ou seja, primeiramente o que imperava era o uso de vocalises.

Nesse sentido, o cantor iniciava com vocalises e, depois, passava pelos métodos já descritos, como Giuseppe Concone e Nicola Vaccai. Com o passar do tempo e o aprimoramento técnico, o tempo de vocalises diminuiu, aumentando o trabalho técnico com o repertório a ser realizado, sendo “vinte minutos de aquecimento e o resto é o repertório que eu faço... no caso” (nas palavras dele).

Dirceu Freire, primeiro aluno de Isabel Maresca, também somou informações para esta Tese de Doutorado, quanto ao tipo de estrutura de aula que recebia da professora. Nas palavras

dela, “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” (PONTES JÚNIOR, 2015, p. 71). Dirceu Freire assim relata sua experiência em sala:

Meu primeiro exercício era o *bocca chiusa*. Observando sempre a postura e a respiração. Chamando a atenção quando a respiração estava alta, quando eu abandonava o corpo na emissão do som... Em seguida, o exercício da tabelinha, observando sempre a emissão das consoantes que não podem ser pressionadas com força, devendo sempre se priorizar as vogais bem pronunciadas e buscando a máscara. (PONTES JÚNIOR, 2020).

[...] Durante os anos de estudo trabalhamos o *Vaccaj* inteiro, depois o *Marchesi* inteiro, *Panofka* e textos que ela criou com palavras chaves com todas as vogais. Repertório da aula sempre foi de uma ou duas de câmara e uma área de ópera, já que no início era um cantor galerista. Enfim, vasto repertório de música brasileira por conta do concurso de música brasileira em que fui premiado. (PONTES JÚNIOR, 2020).

Quando Freire fala a respeito da tabelinha, refere-se a uma tabela que a professora Isabel montou para suas aulas, como veremos mais à frente. Matheus Pompeu, ex-aluno de Isabel Maresca, hoje vive na Espanha, onde é bolsista no *Centre Perfeccionament* Plácido Domingo. Matheus, em uma conversa informal para este Trabalho, falou sobre a importância de Isabel em sua vida e sobre a importância de sempre iniciar seus estudos com o *bocca chiusa*; “ela sempre começava pelo *bocca chiusa*” (POMPEU, 2018).

De modo geral, as narrativas descrevem uma sequência mais ou menos comum de estrutura de aula: uso do exercício de *bocca chiusa*, vocalises com a tabela utilizada pela professora, realização de algum dos métodos citados (Concone, Vaccaj, etc.) e execução do repertório referente a cada aluno. Os procedimentos descritos são conhecidos, com exceção de um: a tabela utilizada pela professora.

Pois bem, descrição supracitada expõe uma peculiaridade, talvez uma das mais marcantes na estrutura de aula de Isabel Maresca. Para além da sequência de exercícios, a professora fazia uso de um material muito singular. Trata-se de uma tabela silábica.

Não há registros da professora explicando de onde retirou seu método, contudo, algumas pistas podem aqui serem olhadas. Em uma conversa informal entre a professora Isabel e o autor da presente tese, ela revelou que esse instrumento consistia em uma “tabela foniátrica do século XIX”. Disse também que sabia de mais uma pessoa, no Estado da Bahia, que também utilizava essa tabela. Isabel disse ainda que acreditava ter tirado o modelo de um livro do autor Antônio Juvarra, contudo, em um encontro do autor deste estudo com o pesquisador, na cidade de Veneza, poucas informações puderam ser colhidas.

Não se sabe aqui a origem da tabela, mas pode-se afirmar que, a partir dela, Isabel montou uma espécie de cartilha, como ela mesma irá descrever. Vale lembrar que o tenor Benito Maresca, mesmo seguindo a técnica que lhe fora passada por seu maestro Marcel Klass, também possuía um material didático próprio. Uma espécie de apostila com vocalises construídos ao longo de sua experiência pessoal compunha a didática de Benito, conforme Pontes Júnior (2015).

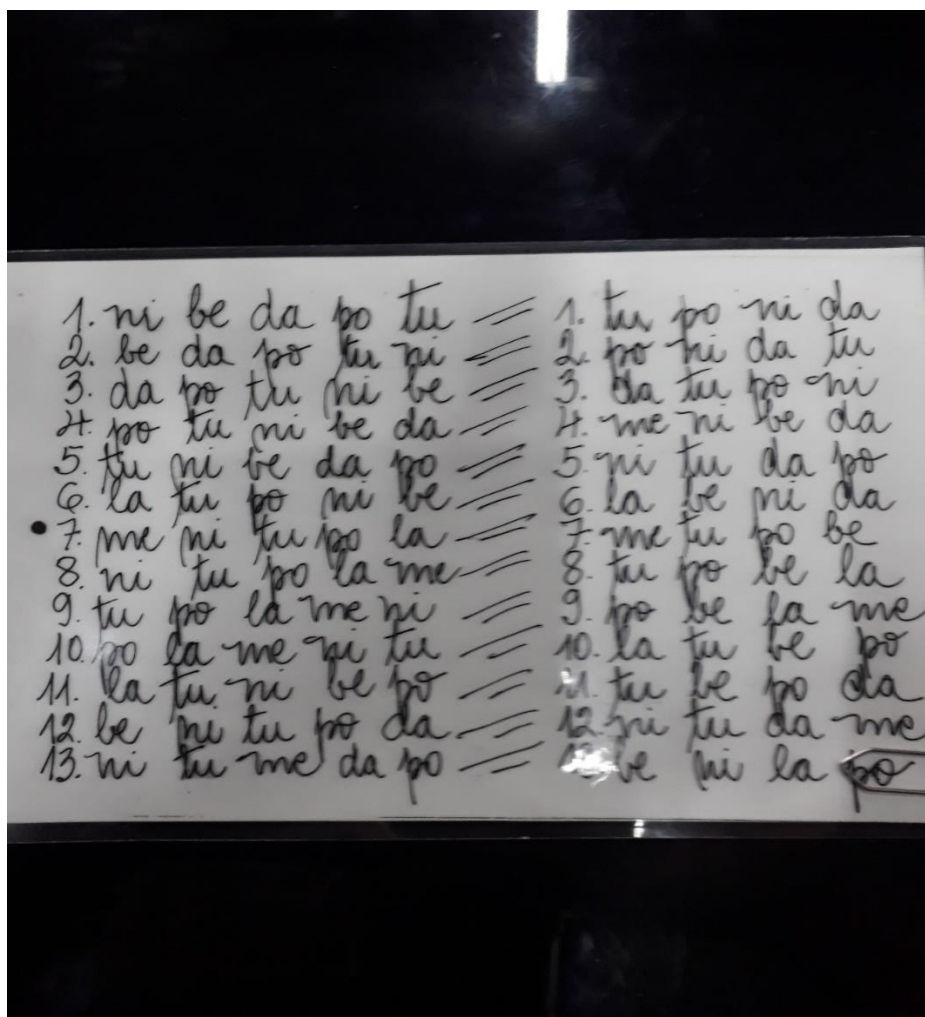
Isabel Maresca, contudo, monta uma tabela com um modo próprio de explicar. Vale relembrar que Isabel não dava exemplos com voz cantada, posto que não era cantora. sua “cartilha” era um sistema que direcionava os alunos a repetir sílabas diferentes, com desenhos musicais variados e visando a objetivos diversos, como extensão vocal, saltos musicais, sustentação do apoio, dentre outros pormenores que envolvem a técnica vocal.

Todo esse mecanismo tinha como um dos motes principais a articulação, isto é, um canto que deveria se aproximar ao máximo possível da fala. Isabel sempre dizia que sua técnica era fruto de seu aprendizado com o professor Marcel Klass, contudo, diferente no método.

Nesse sentido, destaca-se aqui uma importante peculiaridade. Para além da didática, Isabel formulou uma metodologia sistematizada materialmente. Trata-se de uma tabela com diversas sílabas. A partir dele, Isabel estabelecia vocalises diversos e para diferentes funções.

Sobre tal fato, Isabel confirma a criação de um sistema escrito próprio. A professora assim explicou: “Eu tenho um método, eu fiz um método. (PONTES JÚNIOR, 2015, p. 72). Pode-se visualizar a tabela utilizada por Isabel Maresca na Figura 6.

Figura 6 – Tabela silábica utilizada em aula por Isabel Maresca



Fonte: Acervo pessoal de Dirceu Freire (2018).

Destacadas algumas descrições sobre a estrutura de aula de Isabel Maresca, podemos passar para o próximo item. Nele, serão expostos os caracteres subjetivos presentes nas narrativas sobre a professora. Como explicitado anteriormente, nessa parte serão apresentadas as peculiaridades no modelo de ensino-aprendizagem proposto por Isabel.

Sávio inicia sua reflexão destacando a segurança técnica da professora. Para ele, a professora ensinava uma técnica que poderia dar segurança aos alunos em repertórios diferentes. Sobre essa percepção, o cantor relata que “a técnica ela serve pra qualquer repertório... “ela te dá essa tranquilidade de você cantar desde música antiga” ...

Ana Lúcia também oferece um relato legitimando essa fala. Para a cantora, a opinião da professora era importante no meio musical, fato que demonstra o trânsito político de Maresca

na cena lírica local, como se verá mais adiante. Sávio fala da segurança técnica, e Benedetti amplia essa posição discorrendo que muitas pessoas buscavam a opinião da professora *“porque o conhecimento dela é assim... gigantesco... né? então... além dela falar... “ó, tal pessoa faria isso muito bem:... ISSO é pra tal pessoa”*.

A mezzo-soprano, desse modo, discorre sobre a capacidade de diagnóstico vocal de Isabel, dentro desse leque de saberes supracitado. Além de uma metodologia própria, escrita, capacidade técnica, novamente um componente já destacado nas análises anteriores aparece aqui: o rigor, o “perfeccionismo”. É o que destaca Ana Lúcia Benedetti. Sávio comenta essa característica a seu modo:

"[...] e a gente vê isso... e é tranquilo assim... e... justamente essa dureza dela assim que... eu não acho hoje em dia eu não acho tão dureza mas que a maioria das “não ela é muito dura... ela é muito rígida” eu falei “não mas... é isso” [...] se você quiser entrar nessa profissão é isso, o mercado é mais duro do que ela...o mercado.... pra você ter um... um... um... bom desempenho... pra você manter uma regularidade... te exige muito... e é aquele lance mesmo... voz bonita... talento... é só seis por cento dos/ do do do resto dos cem por cento que você tem que ter pra entrar nesse meio... se você quer entrar... abraça a causa e vai atrás... estuda..." (Entrevistada Ana Lúcia Benedetti).

Mais uma característica anteriormente apontada aparece nas entrevistas sobre o trabalho de Isabel Maresca: influência política. Trata-se do seu crédito no meio musical. Efetivamente, o nome da professora passa a ser considerado como uma espécie de aval de reconhecimento, como se será exposto no próximo tópico.

O trabalho de Maresca, bem como sua assinatura, gerava uma espécie de confiança e respeito no cenário lírico. As professoras narradas nesse trabalho tinham uma participação para além da sala de aula. Assistiam às apresentações, indicavam alunos quando os maestros pediam, enviavam seus pupilos aos concursos; enfim, auxiliavam na composição do métier.

Nesse sentido, não eram apenas mentoras de técnica vocal, mas cuidadoras da conduta dos alunos no interior do meio musical, precisamente no que tange às críticas e aos proponentes ali envolvidos ou dali derivados. Ana Lúcia ratifica essa interferência e força da professora no cenário lírico, dizendo o seguinte:

"[...] além de... dela ter o contato direto COM cantores, ela:::... ela tem o conhecimento da/ópera em questão... das peças em questões... então... além dela falar... “ó, tal pessoa faria isso muito bem:... ISSO é pra tal pessoa”... isso ela fala com/alguns maestros e:... alguns diretores né? Cênicos até inclusive... e também... ela:::... sempre quando eu:... (desde que) eu entrei com ela... ela adotou a seguinte

postura comigo... de s:... tudo o que FOSSe: pedido para eu fazer eu a consultar para ELA dizer se eu estaria pronta ou não a fazer". (Entrevistada Ana Lúcia Benedetti).

Ana Lúcia afirmou também que a professora participava como ouvinte e sabia indicar vozes para os papéis que lhe fossem adequados. Essa característica perpassou as três entrevistas: professoras que carregam o saber e participam da construção da cena operística para além da sala de aula. Sobre o rigor musical de Maresca, Ana Lúcia descreveu:

"[...] perfeccionismo... -- mas um perfeccionismo positivo tá --porque às vezes veem o perfeccionismo como algo negativo não... -- éh::... isso que eu acho fantástico... nela... hã::: porque::: isso que me deixa/ mais assim querendo quando ela vá assistir ou querendo que ela ouça as gravações... porque ela é tão perfeccionista ... busca tanto o fazer bem ... que ela sempre vai procurar analisar direitinho o que cê faz ... eu acho que o perfeccionismo seria uma palavra pra ela". (Entrevistada Ana Lúcia Benedetti).

Sávio Sperandio ressalta o amor da professora em ensinar. Essa foi uma característica que perpassou todas as professoras narradas. Segundo Sávio, ela "*faz porque GOSTA mesmo... viveu isso a vida inteira sabe?*". O cantor fala sobre essa característica pessoal de gostar de dar aulas, que segundo ele, "o humano dela também é muito... ela é... assim... eu tenho admiração dela como profissional e como ser humano". Foi nesse mesmo tom que Ana Lúcia Benedetti definiu a professora: como "uma mãezona".

Outro dado específico sobre a professora foi a sua sinceridade. Para além da generosidade e o rigor musical, segundo Sávio, há algo de muito particular na professora, um cuidado com a formação ética do aluno.

O cantor que, em sua entrevista disse que o trabalho da professora se refletia até na postura dos alunos em palco, falou também de algo que aprendeu com ela sobre o ego. Para Sávio, a postura de Isabel em sala o auxiliou na compreensão sobre como estudar. Sávio assim narra o que aprendeu:

"[...] é... deixa o ego lá fora... ou se/ isso eu aprendi - - ela não sabe disso- - mas eu aprendi isso com ela... ela não usa isso como () mas eu vejo isso nela é... entrou ali na sala pra estudar... deixa o ego lá fora... ela é sincera e n/mas é uma sinceridade... assim pura... sem ... melindre e sem... e sem... o ego... sabe". (Entrevistado Sávio Sperandio).

"Sinceridade" é um termo de que Sávio se utiliza também para caracterizar Isabel Maresca. Descritos alguns aspectos subjetivos, pode-se aqui expor um termo central no ensino

da professora. Segundo Sávio Sperandio, havia uma máxima bem específica e de suma importância no método da musicista que era “*ar sob pressão e dentro da boca...*”

Já na entrevista de Ana Lúcia Benedetti, não apareceu nenhum termo central. Entretanto, a cantora conseguiu resumir, expressar uma definição sobre sua professora em apenas uma palavra: “perfeccionismo”, decorrente da busca incansável pela melhora.

Por fim, Benedetti, além de destacar esse perfeccionismo “positivo”, caracteriza a professora de outro modo. Para o mezzo-soprano, Isabel trabalhava intuindo a melhora de seus alunos. Por isso, a cantora confere a ela a qualidade de “mãezona”: (fala de Ana Lúcia). Na sequência, apresentam-se algumas imagens – Figuras 7 a 10 – colhidas do estúdio da maestrina.

Figura 7 – Entrada do estúdio de Benito Maresca no térreo e de Isabel Maresca no pavimento superior, ao fundo da casa onde moravam



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 8 – Estúdio de Isabel Maresca visto pelos fundos



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 9 – Lateral esquerda do estúdio de Isabel Maresca, vista pela entrada



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 10 – Lateral direita do estúdio de Isabel Maresca, vista pela entrada



Fonte: elaborado pelo autor.

Expostos os métodos e frases técnicas e subjetivas colhidos em entrevista sobre Isabel Maresca, findamos essa parte da análise. Tal etapa teve como diferencial iniciar-se com relatos atinentes à professora ainda viva e atuante e contemplar o período após seu falecimento em 2 de março de 2019. Ressalta-se o desafio do processo em tentar dar o mesmo peso para os três objetos, posto que éramos próximos à professora.

A análise sobre o método de Maresca encontrou eco nas anteriores. Muitas das declarações sobre Isabel Maresca lembravam declarações sobre Hermínia Russo e Leila Farah. É sobre esses pontos de cruzamento e repetições que se ocupará a próxima seção deste trabalho.

4.4 PONTOS COMUNS: UM OLHAR GERAL SOBRE AS TRÊS ENTREVISTAS ANALISADAS

Após a avaliação das entrevistas colhidas para o presente trabalho, pontos comuns presentes nessas narrativas sobre os três métodos de ensino-aprendizagem aqui inquiridos apareceram. Mesmo levando-se em conta a peculiaridade de cada esquema narrado, algumas informações se repetiam, as quais auxiliam na compreensão do campo de construção do saber em questão.

Anteriormente, foram destacadas algumas problematizações a respeito dos termos envolvendo o conceito ensino. Formal, não formal e informal, foram as nomenclaturas apresentadas. Desse modo, sabendo da complexidade do tema, tentou-se a partir das entrevistas, averiguar se havia algum paralelo entre tais termos e o tipo de ensino-aprendizagem descrito.

Estabelecidas as peculiaridades nas entrevistas, surgiram os pontos comuns. Filiação foi um deles. Mesmo que cada narrativa estipulasse um tipo de técnica e método propositivo singular, todas as maestrinas foram inscritas na escola italiana de canto.

Outro ponto unânime nas três entrevistas foi com relação à segurança. Todos os entrevistados não só confiavam em suas professoras, como também, a partir dessa afeição, sentiam-se confiantes, tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista musical. Destaca-se que, nesse modelo, as professoras acompanhavam a vida artística de seus alunos, o que reforça a ideia de confiança e trabalho contínuo, estabelecendo essa transferência de segurança para a experiência em palco.

Tal aspecto apareceu também no estudo realizado sobre a escola de Benito Maresca (PONTES JÚNIOR, 2015). Essa comunhão entre o professor e seus alunos ao entorno assume uma característica muito peculiar, para além de uma instituição formal, por exemplo. É um contato direto com um léxico e regras próprias, exclusivas para com cada aluno.

Os entrevistados admiravam o conhecimento de suas professoras. Acreditavam na experiência de vida das mesmas, estabelecendo uma relação de profunda confiança, imersão e troca mútua. Até aqui não houve nenhuma nota nova sobre o que foi descrito, contudo, essas relações que produzem essa segurança do ponto de vista musical e da performance colocam esses professores em um lugar de destaque dentro do meio do ensino do canto lírico e ajudam a entender a singularidade desse modo de ensino-aprendizagem estudado no presente trabalho.

Nesse sentido, cabe, então, uma reflexão sobre o peso social do professor para além da sala de aula e, em consequência, de seu nome como algo que escapa às determinações de uma instituição formal. No espaço formal, em diversas profissões, é comum o diploma servir como

insígnia, como uma espécie de requisito que atesta valor simbólico na formação de um profissional. Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), em sua obra intitulada *As regras da arte* (1992), o campo artístico possui regulações particulares, como será exposto mais à frente.

No âmbito social do trabalho, o *curriculum*, por exemplo, tem um valor fundamental no mercado dos bens simbólicos. Não é incomum ver jovens destacarem em suas biografias as instituições onde estudaram e, mais, com quem. Contudo, no meio musical, inúmeras vezes o professor assume uma importância primeira, uma assinatura que em muitos casos funciona como uma instituição por si. Para tentar esclarecer esta afirmação, recorre-se à teorização de Bourdieu (1997) sobre os três estados de capital cultural. Para o autor, a ideia de capital cultural é um princípio de diferenciação social quase tão efetivo quanto a de capital econômico. O autor estabelece então uma diferenciação partindo de três diferentes tipos de capital cultural, apresentados no modo incorporado, institucionalizado e objetivado.

O capital incorporado, como se verá adiante, é aquele que reside na pessoa, caracterizando-se por fatores tais como o domínio da norma culta da linguagem, gostos ou conhecimentos acumulados e incorporados ao longo da vida, se esvaindo após as disposições duráveis do organismo. Com relação ao capital cultural objetivado e institucionalizado, ambos se expressam a partir de modelos duráveis. No caso do objetivado, essa manifestação apresenta-se por meio de suportes materiais transmissíveis. Assim, livros, coleção de quadros e pinturas, ou seja, materiais em sua propriedade jurídica, compõem essa demonstração de capital cultural objetivado. O institucionalizado pode expressar-se por meio do diploma oferecido por instituições de ensino, enquanto certidão de competência, como chama Bourdieu (1997). Nesse caso, seu o portador passa a ser dotado de um valor jurídico constante dentro da cultura vigente.

Vale ressaltar que o capital cultural é repassado entre seus pares sob formas diversas, como ensino de idiomas, instrumentos musicais, viagens, dentre outros conhecimentos que pedem uma formação mais elaborada. Uma pessoa de classe menos favorecida irá dispor de seu tempo para trabalhar ao invés de realizar cursos, palestras, intercâmbios e imersão em diversas áreas do conhecimento como artes, dança, música e outras que demandam também o tempo. Para Bourdieu (1997), as escolas de renome separam os detentores do capital cultural gerado como nobres, em detrimento dos plebeus, pela distribuição de títulos, por exemplo.

Os assegurados carregam consigo o direito ao nome, à titulação, em detrimento dos demais, mascarando uma função social de consagrar determinados grupos (BOURDIEU, 1997). Tal operação passa a ser justificada por uma suposta meritocracia, que, na realidade, parte de princípios muito desiguais. Assim, essas instituições escolares de alta nomeação podem

contribuir para a distribuição não apenas do capital cultural, como também do próprio espaço social e para a manutenção das hierarquias, posto que essas não são para todos.

Realizada esta breve observação, em que medida se destaca a peculiaridade do sistema de ensino-aprendizagem inquirido por esta investigação? Não se trata de grandes instituições com regras anuais/semestrais, provas, dentre outros procedimentos comuns a esse tipo de organização. Também não se expressam como cursos teóricos, com consumo maciço de teorias, acúmulo de materiais especializados e certificação no mercado. Os métodos de ensino-aprendizagem focalizados, de modo *sui generis*, estabelecem uma marca, um nome e certa seguridade, calcada no trabalho das professoras que os realiza.

Por conseguinte, a ideia de capital cultural incorporado pode auxiliar na leitura das narrativas aqui colhidas. Embora não seja o foco teórico deste estudo uma análise sociológica dos métodos inquiridos, as entrevistas expõem não apenas resultados técnicos do ponto de vista da performance, mas também dados sobre professoras que lançaram seus nomes no meio musical, com prestígio e importância no meio musical.

Sem diplomas, provas rígidas ou outros mecanismos do ensino formal, as idealizadoras dos métodos de ensino-aprendizagem aqui investigados tinham em si, de modo incorporado, saberes que iam desde vivência em países estrangeiros, carreiras musicais, conhecimento de repertório, didática e, acima de tudo, um modo de lecionar a partir disso. O próprio nome tornava-se uma espécie de instituição.

Do ponto de vista simbólico, essas professoras carregavam conteúdos e valores agregados que apontavam para resultados experimentados dentro do campo. Mas não apenas isso. As idealizadoras dos modelos de ensino-aprendizagem em questão passavam a atuar também de um modo institucionalizado, não no sentido do diploma convencional, mas como uma espécie de certificação que vincula o aluno ao nome reconhecido do professor. É comum ver tal associação descrita nas biografias de cantores em programas musicais, ou mesmo em indicações a maestros ou instituições, vinculando o aluno ao nome do professor: um nome que exerce uma espécie de lastro e reconhecimento no meio musical.

Com o falecimento das referidas professoras, boa parcela desses conhecimentos acumulados se esvai, posto que são orgânicos. Nelas, personificava-se algo análogo a uma instituição de formação. Contudo, os saberes repassados não deixam de existir, pois, de modo oral e pela memória, vão se transformando ao longo das narrativas, no tempo; eis uma das justificativas deste trabalho.

A partir do capital cultural incorporado e do modelo de ensino-aprendizagem gerados por essas maestrinas, todos os valores de transferência emocional puderam aparecer de um

modo bem marcado.

Todos os entrevistados expressaram que, para além das características referentes à técnica vocal, tais professoras conseguiam seus resultados didáticos e profissionais também a partir de uma relação emotiva transferencial, por meio da assunção de um papel fraterno ou maternal. Aspectos emotivos emolduravam tais relações. Esses sentimentos não só despertavam os alunos para a identificação com suas professoras, como também impulsionavam o trabalho das mesmas.

Assim, o carinho expresso nas entrevistas refletia-se de modo dialético a um trabalho com um alto teor de dedicação, aspecto que também permeou todas as entrevistas. Os pontos subjetivos sublinhados, como afeto e dedicação, demonstram a complexidade envolvida na formação de um *performer*. Mais do que um *curriculum* formal, as narrativas demonstraram que os métodos de ensino-aprendizagem, apesar de suas diferenças, reproduziam um modo peculiar de ação.

Os pontos comuns entre as três escolas lembram muito as relações de cunho familiar. A partir dessa tônica, a exigência musical, o trabalho de repertório e mesmo a técnica vocal se constituíam conjuntamente. Um tipo de ambiente *sui generis* e altamente produtivo.

Tem-se, nas entrevistas, a descrição de locais de formação com características muito próximas às dos ambientes familiares. A aparição de uma figura mais rígida, no sentido organizacional, ajuda a descrever esses locais de ensino-aprendizagem. Professoras extremamente exigentes com seus alunos, do ponto de vista musical, contudo, instrumentalizadas de afetos e ações maternas.

As narrativas descrevem lugares de desenvolvimento altamente significativos e em diálogo com um cenário musical em franco desenvolvimento e profissionalização no país. O desenvolvimento da pedagogia vocal nas universidades, a abertura e o refinamento de ópera studios e os cursos de pós-graduação em performance do canto são crescentes, coexistem e se complementam com essa forma mais tradicional e marcante do ensino. Vê-se uma intersecção muito interessante.

Joana Mariz (2013) relata essa coexistência de professores vinculados a uma formação mais tradicional atuando juntamente às novas formas de ensino, mais institucionalizadas no sentido formal da palavra. Desse ponto de vista, pode-se arriscar uma terminologia ensaística para essa primeira forma de ensinantes: uma espécie de professores totais. Trata-se, neste caso, de profissionais que ensinam a técnica, trabalham a correpetição, o texto, a interpretação, nesse ambiente que não se separa dessas figuras.

No ensino institucional formal, obviamente, há espaço relacional entre professor de

canto e aluno, contudo esses outros aspectos citados do ensino, passam a ser terceirizados a outras figuras, cada qual especializada em sua área: um professor para o canto, um correpetidor, um profissional que cuida da interpretação cênica, e assim por diante. Tem-se uma divisão das funções.

Dentro dessa lógica, algo que também pareceu mais ou menos comum foi a organização das estruturas de aula. Evidentemente, cada professora tinha seus métodos particulares, mas uma divisão mais ou menos geral do tempo pareceu se repetir nas entrevistas. Todas começavam pelos exercícios de técnica e posteriormente executavam-nos a partir do repertório estudado; uma forma ainda bem tradicional.

Nesse ambiente peculiar, as professoras ajudaram a formar artistas com carreiras musicais, bem como marcaram seus nomes como professoras de canto lírico. A força desses nomes também foi muito realçada nas entrevistas.

Isabel Maresca, Hermínia Russo e Leila Farah, a partir de seus resultados como professoras, passaram a atrair alunos de diversas partes do País. Do ambiente não formal, para a inserção de seus nomes nos espaços formais. Assim, essas professoras tornaram-se figuras conhecidas no campo musical.

Entendendo essa projeção, outro aspecto que apareceu de modo marcante nas narrativas foi a influência política dessas musicistas. Em todas as entrevistas, os colaboradores comentaram sobre a relação com, a importância e a influência das professoras no campo musical. Eram figuras que detinham um importante conhecimento.

Dona Hermínia foi pianista do Theatro Municipal. Auxiliava e aconselhava, para além das aulas em sua casa. Dona Leila, por seu turno, foi narrada como alguém que recebia telefonema dos maestros, bem como atendia maestros em sua casa para mostrar-lhes seus alunos, ou indicá-los para audições. Além disso, Leila foi retratada como alguém que ligava para os críticos caso discordasse de suas publicações, e que, enfim, ajudava a construir o campo musical da cidade.

Com Isabel Maresca não foi diferente. Nas narrativas sobre a professora, foi exposto que muitos músicos, regentes ou produtores lhe ligavam, pediam indicações de vozes para montagens. Outrossim, foi exposto que a professora frequentava o meio musical, auxiliando no debate e reflexão sobre o mesmo. As três professoras exerciam influência dentro do *modus operandi* do meio musical.

Nesse sentido, o trabalho das mencionadas professoras extrapolava a sala de aula, ocupando os palcos, os debates e as críticas. Para além da construção do *performer*, as musicistas indicavam, exerciam opiniões, promoviam encontros entre pessoas influentes,

criando espaço e estabelecendo não apenas a presença de seus performers, mas também de seu nome no campo. Ajudavam a construir o campo conjuntamente às suas carreiras.

Isabel, Hermínia e Leila, para além de serem professoras de canto lírico, eram muito conhecedoras das regras do jogo envolvido no funcionamento do campo musical em questão. Segundo Bourdieu (1997), cada “campo” produz regras e os valores que fazem com que cada jogo valha a pena ser jogado. É a chamada *illusio*, explicada pelo sociólogo do seguinte modo:

[...] As lutas pelo monopólio da definição cultural legítima contribuem para reproduzir continuamente a crença no jogo, o interesse pelo jogo e pelas apostas, a *illusio*, da qual são também o produto. Cada campo produz sua forma específica de *illusio*, no sentido de investimento no jogo que tira os agentes da indiferença e os inclina e dispõe a operar as distinções pertinentes do ponto de vista da lógica do campo, a distinguir o que é importante (“o que me importa”, *interested*, por oposição “ao que me é igual”, *in* – diferente). Mas é igualmente verdade que certa forma de adesão ao jogo, de crença no jogo e no valor das apostas, que fazem com que o jogo valha a pena ser jogado, está no princípio de funcionamento do jogo, e que a conclusão dos agentes na *illusio* está no fundamento da concorrência que os opõe e que constitui o próprio jogo. Em suma, a *illusio* é a condição de funcionamento de um jogo no qual ela é também, pelo menos parcialmente, o produto (BOURDIEU, 1997, p. 258).

[...] Cada campo (religioso, artístico, científico, econômico etc.) através da forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, oferece aos agentes uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de *illusio*. É na relação entre o sistema de disposições, produzido na totalidade ou em parte pela estrutura e o funcionamento do campo, e o sistema das potencialidades objetivas oferecidas pelo campo que se define em cada caso o sistema de satisfações (realmente) desejáveis e se engendram as estratégias razoáveis exigidas pela lógica imanente do jogo (que podem estar acompanhadas ou não de uma representação explícita do jogo (BOURDIEU, 1997, p. 259).

Desse modo, para além de uma técnica vocal que possibilitasse a execução de repertórios canônicos no meio, as professoras conheciam muito dos aspectos artísticos necessários para nele adentrar. Sávio Sperandio disse que mais duro que qualquer postura de sua professora era o próprio mercado musical em questão. Seja pela técnica vocal, pela boa leitura de partitura ou pela pronúncia do texto musical, dentre outras referências básicas para uma boa execução musical, ou mesmo pela apresentação de propostas ou soluções para tais demandas, as professoras assumiam também esse “lugar” de proposição e intermédio.

Nesse sentido, o formato peculiar de ensino e aprendizagem de Hermínia Russo, Isabel Maresca e Leila Farah, apesar de diferentes entre si, obedecem a um esquema mais ou menos geral e de características próprias. Partindo da análise das entrevistas foi possível averiguar estruturações de aulas parecidas, filiações ditas de mesma ordem e um modo de atuação calcado no conhecimento corporificado das professoras, capital incorporado. Em ambientes não formais e com características familiares, tais métodos dialogavam e se interpenetravam com instituições formais de ensino.

Com grande força didática baseada na oralidade para o repasse das informações e com características subjetivas peculiares, esses métodos de ensino e aprendizagem criaram ambientes onde um círculo de conhecimento e os artistas atuantes puderam se formar. Tais círculos produziram saberes e manejos sem documentação. O resgate de um pouco da memória e a proposição metódica entre ferramentas da história oral e musicologia puderam ser utilizadas na presente pesquisa, reforçando sua justificativa.

É importante ressaltar, através da análise dos métodos de ensino e aprendizagem observados nesta Tese, o encontro entre um tradicional mecanismo de ensino, via oralidade e centrado na figura de um “professor total”, e as novas formas, ligadas ao ensino formal. Assim, pôde-se, também, realizando-se transcrições e análises das entrevistas, gerar documentos sobre mecanismos de ensino e aprendizagem e sobre vida e obra das artistas atuantes na cidade de São Paulo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TRANSMISSÃO ORAL E ARTE LÍRICA

Este trabalho partiu da hipótese de que há a um modo de ensino-aprendizagem muito comum, profícuo, porém ainda pouco documentado na cidade de São Paulo. Destacando-se como um frutífero campo de formação, criação e desenvolvimento não só de artistas, mas também do meio musical paulistano (tal sistema apoia-se em uma forma de transmissão oral do saber e modelos não formais). Essa averiguação foi possível graças ao trabalho com as narrativas de ex-alunos entrevistados e que estão inseridos nesse processo de círculo criativo.

Nesse sentido, a presente investigação procurou dar um importante passo em direção a este tipo de pesquisa: a criação de fontes primárias. Dado que os modelos de ensino-aprendizagem investigados não possuíam uma sistematização, bem como suas idealizadoras são falecidas, o uso de entrevistas, transcrição de relatos e debate paralelo dos mesmos com outras fontes produziu um material de base para o desdobramento das investigações posteriores. De antemão, temos como primeiro resultado um trabalho de fortalecimento da memória, criação de fontes e inscrição do nome de importantes mulheres e formadoras artísticas na literatura acadêmica.

Realizado o levantamento e geração de material escrito pôde-se acessar informações muito particulares, orgânicas e extratextuais, para além dos tratados de canto e mesmo da pedagogia vocal. Manejos de ensino-aprendizagem derivados da experiência de vida de cada professora investigada, dados de personalidade, leituras particulares sobre filiações de técnica vocal, dentre outros, puderam ser expostos segundo a percepção dos colaboradores entrevistados. Ainda sobre as peculiaridades metodológicas, formalizaram-se tabelas genéricas de sistematização sobre os principais aspectos de técnica vocal adotados e ensinados por Isabel Maresca, Leila Farah e Hermínia Russo.

Para além das particularidades metodológicas de ensino, os saberes das professoras citadas extrapolavam a sala de aula. Criavam uma espécie de círculo interseccional aos modelos de ensino-aprendizagem formais, funcionando também como instituições, influenciando, expandindo e auxiliando o campo musical da cidade e de outras localidades. Embora sem a certificação de diplomas, rigidez de provas e outros caracteres dos modelos formais, as mentoras dos modelos aqui observados guardavam em si, de forma incorporada, conhecimentos de vida, carreira, repertório, didática, resultando tudo isso em seus modos de ensino.

Pode-se dizer que os nomes dessas professoras atuavam de forma homóloga a um tipo de instituição. Simbolicamente as professoras incorporavam valores agregados e conteúdos experimentados no campo. Desse modo, tais identificações levavam a uma validade semelhante

à de um tipo de certificação que vinculava os alunos ao trabalho de suas professoras.

Após a compilação dos novos dados descritos foi criado um material audiovisual que não apenas os compilasse de forma resumida, mas que também pudesse ampliar o acesso do público com relação aos mesmos. Assim, tanto os saberes expostos neste trabalho, memória das professoras investigadas, bem como parte do trabalho dos *performers* colaboradores, são expostos didaticamente e com uma capacidade de maior alcance àqueles que se interessarem pelo tema. Tem-se, então, uma exposição didática e acessível para além da linguagem escrita e acadêmica.

Vale ressaltar que o material gerado para o apêndice desta pesquisa (página 204) não se dissocia do trabalho escrito; ao contrário, é uma extensão deste. Através dele, é possível uma análise mais minuciosa sobre os conceitos abordados, do mesmo jeito que das recordações expressas no texto. Do ponto de vista da escuta musical, a importância desse material gerado é ainda maior, posto que, para além dos afetos captados, nele formalizam-se algumas temáticas abordadas sobre técnica vocal, timbrística, canto e outras exemplificações sonoras dos modelos aqui investigados que escapam somente ao material escrito.

O presente conjunto de resultados soma-se à literatura do canto lírico, buscando expandir os conteúdos documentais sobre importantes artistas da cena lírica nacional, além disso bem como avança no debate musicológico entre Musicologia, História, Memória e transmissão oral em círculos de ensino musicais não formais ou acadêmicos. O resgate da memória das mencionadas artistas, de seus saberes e de suas metodologias auxilia no entendimento da produção cultural local, agregando valor a novos estudos e abordagens da área. Ainda como colaboração dentro do campo, cita-se a breve problematização e crítica ao apagamento histórico sofrido pelas mulheres dentro dos estudos musicológicos, como abordado neste trabalho.

Diante desta dificuldade, decidiu-se por uma seleção bibliográfica envolvendo a musicologia recente, que buscou discutir, dentre outras questões, o apagamento de gênero. Seguindo, ainda, tal raciocínio, dialogou-se com a metodologia da história oral para justamente poder criar novas fontes e estabelecer um debate para além dos escritos canônicos. Essas escolhas e posicionamentos representaram um desafio teórico diante do limite que até então se colocava para nossa investigação.

Feito isso, pôde-se criar fontes específicas para o estudo e coligar esta tese a outras áreas do conhecimento. A ideia foi poder então abarcar um objeto tão complexo e pouco descrito. Falar sobre os modelos de ensino-aprendizagem não formais estudados exigiu pesquisas paralelas na área de Educação, pedagogia vocal, literatura sobre o canto, musicologia de gênero,

História e até aspectos da sociologia, intentando compreender alguns impactos dos métodos e ação das professoras sobre seu campo de atuação; teve-se uma associação interdisciplinar.

Devido à singularidade dos modelos analisados, elegeu-se uma nomenclatura derivada e pensada a partir das entrevistas colhidas durante a investigação, conforme Meihy (2005). A fundamentação e pesquisa paralelas dentro da área da pedagogia vocal deram subsídio aos aspectos técnicos relatados. Os aspectos singulares expostos pelos colaboradores conduziram o estudo a retomar o tópico intitulado aspectos subjetivos.

Outro limite intrigante encontrado durante o estudo foi a escassez de dados virtuais sobre Isabel Maresca, Hermínia Russo e Leila Farah. Essa constatação impulsionou a uma mudança do plano inicial de se fazer um ensaio biográfico das três musicistas por uma breve reflexão acerca do ainda presente apagamento das figuras femininas nos estudos musicais. Ressalta-se que a produção desse gênero é crescente e fecunda, entretanto, ainda carrega suas marcas históricas.

Não se pode deixar de destacar que, no início do trabalho, a professora Isabel Maresca ainda era atuante, vindo a falecer no meio desse processo de escrita. Tal evento nos abalou emocionalmente, visto que havia uma aproximação entre pesquisador, orientadora de pesquisa e professora investigada. Entretanto, isso nos fez realçar alguns princípios investigativos e justificativas da tese. A equidade discursiva e documental para os três modelos investigados foi um deles.

Ter conhecido Isabel em vida não alterava a escassez de uma organização documental sobre seu amplo trabalho em vida. Talvez essa familiaridade pudesse auxiliar na coleta de dados pessoais, mas o óbito da musicista reforçou a ideia de se registrar saberes cunhados pela transmissão oral, em detrimento da volatilidade do tempo. Esse difícil episódio pessoal motivou-nos ainda mais na coleta de documentos diversos, bem como na geração de documentos até então não existentes, reanimando nosso propósito.

Outra limitação encontrada deu-se na realização do material audiovisual deste estudo. Não é fácil reunir artistas atuantes com agendas diferentes para a gravação de um material. Partindo dessa constatação, não se pôde contar com a presença gravada de todos os entrevistados, que gentilmente cederam parte de seu tempo para colaborarem com a realização desta tese.

Os limites encontrados permitem possibilidades criativas em futuros trabalhos que podem se desdobrar a partir da proposta aqui exposta. A metodologia utilizada para o levantamento de objetos de estudo com poucas ou nenhuma fonte escrita pode servir de apoio para outros estudos musicológicos, por exemplo. A possibilidade de aprimoramento da

musicologia para com a utilização de narrativas e ferramentas da história oral amplia os quadros de pesquisa, além de que potencializa a inscrição de materiais ou artistas à margem da literatura especializada.

Os métodos de ensino-aprendizagem abordados incitam outros estudos sobre modelos não formais, como por exemplo, sistemas que se dedicam às áreas de educação. Com a expansão desse tipo de estudo, é possível levantar inúmeros materiais a serem decodificados pela abordagem dos estudiosos da pedagogia vocal em seus estudos de caso. Entendendo, ainda, que há um apagamento de muitos artistas por questões histórico-sociais ou de falta de literatura, os estudiosos das práticas interpretativas podem utilizar essa plataforma de abordagem para a pesquisa de outros criadores ou métodos de ensino-aprendizagem, sejam do campo da música ou não; enfim: abrem-se subsídios para diferentes modalidades e linhas de pesquisa.

O princípio de que há um frutífero campo de criação de metodologias e formação de artistas por meio da transmissão oral em São Paulo, a partir do método e abordagem expostos até aqui, abre caminho para a futura ampliação do tema, possivelmente em outras cidades. A impressão de que essa forma de transmissão e construção do saber demonstrada no município de São Paulo ainda vigora não só no município abordado, mas em muitas outras, sugere que este é um trabalho inicial, porém, com muitas e possibilidades de transformação e expansão.

REFERÊNCIAS

ABBATE, C. Opera; or, the envoicing of women. *In*: SOLIE, R. (Ed.). **Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship**. Berkeley: University of California Press, 1993.

ABUMRAD, E. Fotografia da Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil de Hermínia Russo. 2018a. 1 fotografia, color., 20 cm X 43 cm. (Arquivo pessoal de Eduardo Abumrad)

_____. Parte interna da Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil. 2018b. 1 fotografia, color., 14 cm X 53 cm. (Arquivo pessoal de Eduardo Abumrad)

_____. Parte de identificação da Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil. 2018c. 1 fotografia, color., 20 x 45 cm. (Arquivo pessoal de Eduardo Abumrad)

_____. Fotografia de Hermínia Russo em sua casa. 2018d. 1 Fotografia em retrato, color. 16 cm x 56cm. (Arquivo pessoal de Eduardo Abumrad)

AGÊNCIA DE NOTÍCIAS DO PARANÁ. Temporada termina com a 9ª Sinfonia de Beethoven e regência de Roberto Tibiriçá. Curitiba, 2014. Disponível em: <http://www.aen.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=233445&evento=41262>. Acesso em: 20 fev. 2018.

ALBERTI, V. **Manual de história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005.

ALMEIDA, J. S. de. **Mulher e educação: a paixão pelo possível**. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

ALMEIDA, M. S. B. Educação não formal, informal e formal do conhecimento científico nos diferentes espaços de ensino e aprendizagem. *In*: PARANÁ. **Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor de produções didático-pedagógicas**. Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 2014. p. 1-18. (Cadernos PDE, v. 2). Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2014/2014_uel_bio_pdp_maria_salete_bortholazzi_almeida.pdf. Acesso em: 16 jan. 2020.

ASTREA Amaduzzi - O ataque à respiração no bel canto italiano (L' 'attacco sul fiato' nel Bel Canto italiano). Belcanto italiano. [S.I.]: 16 dez. 2015. YouTube. 1 vídeo (4 min 41 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q5Vlx3RoeC8>. Acesso em: 20 fev. 2020.

ARTE MATRIZ SOLUÇÕES CULTURAIS. Ana Lucia Benedetti mezzo-soprano. São Paulo, [2019?]. Disponível em: <https://www.artematriz.com.br/ana-lucia-benedetti/>. Acesso em: 24 fev. 2020.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: the key concepts**. New York: Routledge, 2005.

BEHAR, P. Alejandra; PASSERINO, L.; BERNARDI, M. Modelos pedagógicos para educação a distância: pressupostos teóricos para a construção de objetos de aprendizagem. **Novas Tecnologias na Educação**, Porto Alegre, v. 5, n.2, p. 1-11, 2007. Disponível em: <http://www.cinted.ufrgs.br/ciclo10/artigos/4bPatricia.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2020.

BENIAMINO Gigli gives a little bel canto masterclass. Operataste. [S. I.]: 30 jun. 2017. YouTube. 1 vídeo (0 min 58 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yta2o_N9w1U. Acesso em: 19 jan. 2020.

BISPO, A. A. Ópera italiana em São Paulo: Questões de renovação e exigências de público Armando Belardi (1900-1989). **Revista BRASIL-EUROPA/Correspondência Euro-Brasileira** (Revista da organização de estudos culturais em contextos internacionais), n. 116, 2008. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/116/1968-Opera-Armando-Belardi.htm>. Acesso em: 6 jan. 2019.

BINDER, F. P.; CASTAGNA, P. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. **Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BUENO, L. Depoimento. São Paulo: Entrevista cedida a Wilson Pontes Júnior, mar. 2016. Arquivo MP3 (40 min).

BUENO, L. Desenho realizado por Leila Farah. 2018. 1 fotografia, incolor. 12,16 cm x 10,73 cm. (Arquivo pessoal de Luciana Bueno)

BURKE, P. **A escola dos Annales** (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

CASTAGNA, P. A musicologia enquanto método científico. **Revista do conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n. 1, p.7-31, 2008.

_____. Depoimento. São Paulo: Entrevista cedida a Wilson Pontes Júnior, mar. 2014. Arquivo MP3 (40 min.).

CARLO Bergonzi - Tecnica vocale: How to sing. Fpersonne. [S.I.]: 10 fev. 2011. YouTube. 1 vídeo (1 min 43 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGJz72GAJMY>. Acesso em: 6 jan. 2019.

CHARTIER, R. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa/ Rio de Janeiro: Difel/ Bertrand Brasil, 1988.

CIAMINAZ. Oficina Técnica e interpretação na Canção Brasileira. São Paulo, 9 nov. 2019. Disponível em: <https://www.minaz.com.br/events/oficina-tecnica-e-interpretacao-na-cancao-brasileira>. Acesso em: 21 fev. 2020.

CIONE, R. **A história de Ribeirão Preto**. 2. ed. v. 3. Ribeirão Preto: IMAG/ Legis Summa, 1992.

CIONE, R. **A história de Ribeirão Preto**. 2. ed. v. 5. Ribeirão Preto: IMAG/Legis Summa, 1993.

CITRON, M. Gender, Professionalism and the Musical Canon. **The Journal of Musicology**, Berkeley, v. 8, n. 1, p. 102-117, 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/763525?seq=1>. Acesso em: 7 jan. 2019.

CNPQ. Currículo do sistema Lattes. Informações sobre Adélia Issa Gloeden. Brasília, 8 ago. 2012. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3008157524280142>. Acesso em: 15 set. 2020.

CUSICK, S. Gender, professionalism and the musical canon. *Journal of Musicology and feminism*. In: COOK, N.; EVERIST, M. (Org.) **Rethinking music**. New York: Oxford University Press, 2001, p. 471-498.

ESCOLA de canto Mirella Freni e Luciano Pavarotti Modena 1976. Baritenore00. Módena: 27 jul. 2010. YouTube. 1 vídeo (9 min 26 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bmSjlXPcPzk>. Acesso em: 6 jan. 2019.

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. 90 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

FREIRE, Dirceu. Tabela silábica utilizada em aula por Isabel Maresca. 2018. 1 fotografia, color., 16 cm x 42 cm. (Arquivo pessoal de Dirceu Freire)

GARCIA, M. A. **Complete treatise on the art of singing**. Parte II. Edições de 1847 e 1872 reunidas e traduzidas por Donald V. Pasche. New York: Da Capo Press, 1972.

GOHN, M. da G. Educação não-formal na pedagogia social. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 1., 2006, São Paulo, *Anais* [...]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000092006000100034&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 16 jan. 2020.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

GOMES, Márcio. Fotografia de Leila Farah. 2020. 1 fotografia em retrato, color. (7.5 x7.0). (Arquivo pessoal de Márcio Gomes).

GOMES, S. L. **Maresca**: formação e trajetória profissional. São Paulo, 2008. 121 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Cidade de São Paulo (UNICID), São Paulo, 2008.

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da Modernidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HADDAD, G. L. **Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP)**: representações e significado social. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2009.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.

HATTEN, R. **Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

HILSDORF, M. L. S. **História da Educação Brasileira: leituras**. São Paulo: Thomson, 2003.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IGAYARA-SOUZA, S. **Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)**. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

JUVARRA, A. **I segreti del belcanto**. Milano: Curci, 2006.

KERMAN, J. **Contemplating music: challenges to musicology**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

LEEUVEN, A. van. **A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro**. 2009. 263 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LE GOFF, J. **História e Memória**. 5ª ed. São Paulo: Unicamp, 2003.

LEMOS, F. O que é um modelo pedagógico? Contribuições filosóficas a um problema de metodologia histórica. **Educação, Sociedade e Culturas**, Porto, n. 51, p. 155-171, 2017.

LESSON 6 The Inhalation of the voice. Chris Tondreau. [S. I.]: 1 ago. 2013. YouTube. 1 vídeo (17 min 28 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T7raXTXeNM0&t=65s>. Acesso em: 15 fev. 2020.

LINKEDIN. Adélia Issa. São Paulo [2020?]. Disponível em: <https://br.linkedin.com/in/adelia-issa-878b3328>. Acesso em: 25 fev. 2020.

LUCIANA BUENO. Biography. São Paulo, 2018a. Disponível em: <https://www.lucianabueno.com/biography>. Acesso em: 20 fev. 2018.

_____. São Paulo, 2018b. Disponível em: <http://www.lucianabueno.com>. Acesso em: 20 fev. 2018.

MACIEL, M. C. O duo Janho-Abumrad (baixo) e João Moreira Reis (piano) levam ao palco do MASP o programa “A França no seu tempo”, homenageando Massenet e Debussy. **Maria Cecília Maciel. Qualquer coisa de bom de novo**. São Paulo, 30 ago. [2018?]. Disponível em: <https://mceciliamaciel.wordpress.com/2012/08/30/duo-abumrad-reis-em-recital-voz-e-piano-que-homenageia-massenet-e-debussy/#respond>. Acesso em: 19 fev. 2020.

MAIA, A. B.; MEDEIROS, C. P. de; FONTES, F. O conceito de sintoma na psicanálise: uma introdução. **Estilos das Clínicas**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 44-61, 2012. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/estic/v17n1/v17n1a04.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2020.

MARAGLIANO, R. **Coscienza della voce nella scuola italiana di canto** [S.l.]: Milano: Curci Milano, 1970.

MARESCA, I. Tabela silábica utilizada em aula por Isabel Maresca. (2019). 1 fotografia, color., 1,3 cm x 1,14 cm. (Arquivo pessoal de Dirceu Freire).

MARESCA, I. Depoimento. São Paulo: Entrevista cedida a Wilson Pontes Júnior, mar. 2014. Arquivo MP3 (50 min.).

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. 2013. 347f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, 2013.

McCLARY, S. **Feminine endings**: music, gender, and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota, 1994.

MEIHY, J. C. S. **Manual de história oral**. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MELLO, M. I. C. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, set. 2007. Disponível em: Acesso em: 20 fev. 2018.

MILLER, R. **National schools of singing**: English, French, German and Italian techniques of singing. 2. ed. Maryland: Scarecrow Press, 1997.

MULTIMUSICA. Savio Sperandio. [S. I., 2008?] Disponível em: <http://www.multimusica.net.br/?q=node/1783>. Acesso em: 20 fev. 2018.

NATTIEZ, J.-J. O desconforto da musicologia. **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 11, p. 5-18, 2005. Disponível em: http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nattiez-Desconforto_musicologia.pdf. Acesso em: 20 fev. 2018.

OPERA ATELIER ARTISTS. Gabriela Pace / soprano. [S. I., 2018?]. Disponível em: <http://opera-atelier.com/artista/gabriella-pace>. Acesso em: 24 fev. 2020.

PACHECO, A. J. V. **Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto**: uma análise comparativa dos tratados de canto de Píer Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. 327 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2004.

PÁSCOA, M. L. Ópera no norte do Brasil no fim do século XIX. *In*: CASTRO, Marcos Câmara de; RICCIARDI, Rubens Russomano (org.). **Anais dos encontros de musicologia de Ribeirão Preto**. Ribeirão Preto: Funpec, 2009. v. 1. p. 178-187.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PESSOTI, A. C. S. **O estilo na interpretação falada e cantada de uma canção brasileira:** dados de cinco cantoras líricas brasileiras. 2007. 257 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2007.

PONTES JÚNIOR, W. **História oral temática e arte lírica.** A escola de canto de Benito Maresca. 2015. 220 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. Transmissão oral e arte lírica paulistana. São Paulo, 27 fev. 2020. 1 vídeo (52 min 12 s). Publicado pelo canal Wilson Pontes Júnior. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZAw23kA1RWY>. Acesso em: 23 fev. 2020.

POMPEU, M. Depoimento de entrevistado. Espanha: Entrevista cedida a Wilson Pontes Júnior, jun. 2018. Arquivo MP3 (40 min).

PRADO JÚNIOR, C. **História econômica do Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1967.

PRETI, D. (Org.). **Análise de textos orais.** São Paulo: FFLCH/USP, 1999.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. Depoimento. São Paulo: Entrevista cedida a Wilson Pontes Júnior, mar. 2014. Arquivo MP3 (50 min.).

REDAÇÃO CONCERTO. Recital no Theatro São Pedro homenageia Isabel Maresca. *In:* CONCERTO. [São Paulo], 13 nov. 2019. Disponível em: <https://concerto.com.br/noticias/opera/recital-no-theatro-sao-pedro-homenageia-isabel-maresca>. Acesso em: 22 set. 2020. (Fotografia de Ju Vasconcelos).

REVERTER, A. **El arte del canto:** el misterio de la voz desvelado. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

ROGÉRIO. Adélia Issa - Soprano. *In:* Pró-música Uberlândia. Uberlândia, 8 mar. 2011. Disponível em: <http://www.promusicaudi.com.br/component/content/article/56-biografia/216-edelton-gloeden.html>. Acesso em: 20 fev. 2018.

ROSA, J. G. **Grande Sertão:** Veredas. 11ª ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1976.

SADIE, S. **Dicionário Grove de música, edição concisa.** Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTOS, L. A. **O canto sem casaca:** propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil. 2011. 479 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, 2011.

SAVIO Sperandio. *In:* Opera Music. Roubaix, 5 ago. 2016. Disponível em: <https://www.operamusica.com/artist/savio-sperandio/photo/31618>. Acesso em: 20 fev. 2018.

SODRÉ, N. W. **História da burguesia brasileira.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1967.

STARK, J. **Bel Canto**: a history of vocal pedagogy. Toronto: University of Toronto Press Inc., 1999.

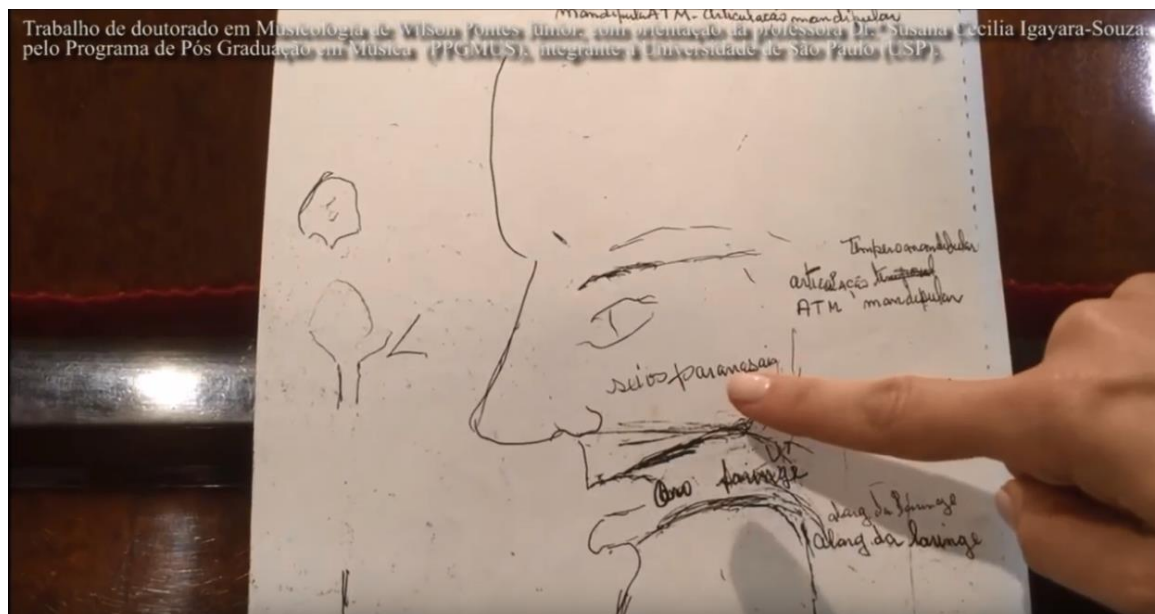
SOUZA, R. F. **História da organização do trabalho escolar e do currículo no século XX**. São Paulo: Cortez, 2008.

THOMAS Hampson - Voice Masterclass 2015. Manhattan School of Music. Nova Iorque: 16 fev. 2015. YouTube. 1 vídeo (36 min 51 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=suGCOxk6sGk>. Acesso em: 19 jan. 2020.

THOMPSON, P. **História oral**: a voz do passado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

APÊNDICE

NARRATIVAS SOBRE AS ESCOLAS DE CANTO DE LEILA FARAH, HERMÍNIA RUSSO E ISABEL MARESCA¹⁷



¹⁷ Este apêndice é composto por *frames* de partes significativas do vídeo. Buscou-se, pelas imagens, demonstrar que o levantamento sobre os modelos de ensino-aprendizagem, de fato, contemplou os relatos de ex-alunos das professoras tematizadas na tese. Nas imagens, ficam visíveis os alunos Luciana Bueno, Gabriella Pace, Eduardo Abumrad, Ana Lucia Benedetti e Dirceu Freire. As imagens correspondem a *frames* que pertencem à seguinte publicação: PONTES JÚNIOR, W. Transmissão oral e arte lírica paulistana. São Paulo, 27 fev. 2020. 1 vídeo (52 min 12 s). Publicado pelo canal Wilson Pontes Júnior. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZAw23kA1RWY>. Acesso em: 23 fev. 2020. Outro elemento que integra este apêndice é o roteiro de entrevistas, posicionado após os *frames*/imagens, demonstrando como as entrevistas foram semiestruturadas.



Trabalho de doutorado em Musicologia de Wilson Pontes Júnior, com orientação da professora Dr.^a Susana Cecília Igayara-Souza, pelo Programa de Pós Graduação em Música (PPGMUS), integrante à Universidade de São Paulo (USP).



Trabalho de doutorado em Musicologia de Wilson Pontes Júnior, com orientação da professora Dr.^a Susana Cecília Igayara-Souza, pelo Programa de Pós Graduação em Música (PPGMUS), integrante à Universidade de São Paulo (USP).



Fonte das imagens: Pontes Júnior (2020).

ANEXO A

TEXTO SOBRE LUCIANA BUENO¹⁸

Luciana Bueno foi aluna de Leilah Farah e Pier Miranda Ferraro (Itália), tendo estudado repertório operístico com Abel Rocha e Vânia Pajares. Atualmente desenvolve seu repertório com Ricardo Ballesterro.

Chamou a atenção do público quando venceu o tradicional concurso Jovens Solistas, promovido pela OSESP, cantando sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho.

Atuou nas óperas Don Giovanni (Donna Elvira), Il Barbiere di Siviglia, como Rosina, sob direção de Enzo Dara, O Mikado (Katisha), João e Maria, de Humperdinck (João), Os Contos de Hoffmann (Giulietta), Falstaff (Meg Page), Cavalleria Rusticana (Lola), Otello, de Rossini (Emilia), A Danação de Fausto (Marguerite), I Capuleti ed I Montecchi (Romeo), La Cenerentola (Cenerentola), Lady Macbeth de Mtzenski (Aksinya), Magdalena de Villa-Lobos (Teresa), O Menino e os Sortilégios , de Ravel (Mãe, Xícara Chinesa e Libélula), The Turn of the Screw, de Britten (Miss Jessel). Participou da estreia da ópera brasileira O Cientista, de Silvio Barbato, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde cantou com o papel da Mulher. Participou da estreia de Poranduba, ópera de Edmundo Villani-Cortes, no papel da Mãe, no XI Festival Amazonas de Ópera. Apresentou-se na Royal Opera Canadá como Suzuki em Madame Butterfly.

Seu repertório sinfônico inclui participações como solista no Gloria de Vivaldi, Missa em Dó Menor de Mozart, Messias de Händel, Requiem de Verdi, Missa em Dó Maior e Nonna Sinfonia de Beethoven, e Lobgesang de Mendelssohn, além de recitais solo em que incluem também música brasileira e barroca. Dentro de seu repertório, no entanto, deve ser dado um destaque especial à sua interpretação de Carmen, na ópera de Bizet, da qual se tornou intérprete bastante requisitada, apresentando-se em montagens no Teatro Alfa, Teatro Amazonas, Palácio das Artes, Theatro São Pedro, Teatro Guaíra, Theatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em 2010 estreou no Teatro Musical como Lady Thiang na peça O Rei e Eu. Em maio de 2012 foi solista junto à Osesp nas Sete Canções Populares Espanholas de Manuel de Falla, sob regência de Eduardo Portal.

¹⁸ Os anexos são compostos por informações textuais e fotográficas retiradas de diferentes sites oficiais e jornalísticos dos artistas entrevistados neste trabalho. São, portanto, breves biografias com conteúdo aberto ao grande público e disponível na Internet. Optou-se por esse conteúdo porque ele evidencia, com concisão, a trajetória artística dos artistas biografados.

Fonte: Luciana (2018a).

ANEXO B

FOTOGRAFIA DE LUCIANA BUENO



Fonte: Luciana (2018b).

ANEXO C

TEXTO SOBRE GABRIELLA PACE

Vencedora do Prêmio Carlos Gomes 2010, Pace já colaborou com maestros como Lorin Maazel, Pier Giorgio Morandi, Isaac Karabchevsk, Roberto Minczuk, Rodolfo Fischer, Luiz Fernando Malheiro e Fábio Mechetti.

Das diversas personagens que já interpretou destacam-se Jenúfa, Fiordiligi, Menina das Nuvens, Ilia, Pamina, Tytania, Eurídice e Adina.

Frequentou vários festivais de música de câmara no Brasil e na Europa ao lado de grandes músicos como os pianistas Bengt Forsberg, Gilberto Tinetti e David Kadouch.

Gravou o CD “Ciclo Portinari e Outras Telas Sonoras” do compositor brasileiro João Guilherme Ripper e a “Canção do Amor” de Villa-Lobos junto à OFMG pelo selo Naxos.

Próximos compromissos incluem o Festival Equinox em Copenhague, a estreia brasileira no papel título da ópera “Káťa Kabanová” no Theatro São Pedro e Liù na ópera “Turandot” no TMSP.

Gabriella iniciou os estudos com o pai, Héctor Pace, e foi aluna de Leilah Farah e Pier Miranda Ferraro. Atualmente aperfeiçoa-se com Sylvia Sass.

Fonte: Opera (2018).

ANEXO D

FOTOGRAFIA DE GABRIELLA PACE



Fonte: Opera Atelier Artists (S. I.).

ANEXO E

TEXTO SOBRE ADÉLIA ISSA

Bacharel em canto pela Faculdade de Música Carlos Gomes (2005). Com bolsa de estudos da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, frequentou a Manhattan School of Music, em Nova York (1978-1979), onde também participou de workshops de cena lírica ministradas por Lou Galterio, da New York City Opera. Em 1998 fez um curso de aperfeiçoamento operístico com Nico Castel, na Metropolitan Opera de Nova York, através da bolsa de estudos Virtuose, do Ministério da Cultura. Em música de câmara, trabalhou sob a orientação do renomado pianista Dalton Baldwin. Tem se apresentado por todo o Brasil, América Latina, Estados Unidos e Europa, em recitais, concertos sinfônicos e em óperas, e já atuou como solista sob a regência de Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtchevsky, Eugene Kohn, John Neschling, Alceo Bocchino, Roberto Minczuk, Roberto Ricardo Duarte, Aylton Escobar, Osvaldo Colarusso, e vários outros maestros de igual renome. Dentre suas atuações mais importantes destacam-se as óperas *Un Ballo in Maschera* de G. Verdi, ao lado do tenor Carlo Bergonzi, e *Carmen* de G. Bizet, com Plácido Domingo. Em 1987, interpretou as *Bachianas Brasileiras No. 5* de H. Villa-Lobos em concerto oficial comemorativo ao centenário do compositor, transmitido ao vivo por todas as Rádios e TVs Educativas do país. Merece destaque sua atuação em *Pierrot Lunaire* de A. Schoenberg, com recriação em português de Augusto de Campos, apresentada muitas vezes com vários grupos instrumentais. Vem desenvolvendo um extenso repertório como intérprete de música de câmara brasileira e internacional, com acompanhamento de piano, violão, e conjuntos instrumentais em diversas formações. Foi solista em primeiras audições mundiais de obras de Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Gilberto Mendes, Paulo Costa Lima, e no *Requiem* de Cláudio Santoro, com regência do compositor. No campo pedagógico, tem sido convidada a ministrar cursos e seminários em alguns dos principais festivais de música do Brasil, entre eles o de Campos do Jordão, Maringá, Itu, Águas de São Pedro, Ourinhos e João Pessoa, e em universidades e escolas de música em Porto Alegre, Campo Grande, Salvador, Aracaju, Recife e Uberlândia, entre outras. Foi orientadora vocal do Coral USP e do Coral Sinfônico da OSESP, entre vários outros, e também uma das professoras do Ópera Studio de São Paulo, um projeto da Secretaria de Estado da Cultura. Adélia Issa gravou em LP as *Modinhas Imperiais* (recolhidas por Mário de Andrade) para o selo Eldorado, e participou da gravação dos CDs *Remeiros do São Francisco*, com obras de Ernst Widmer (Paulus), e *Missa*, interpretando obras do barroco mineiro, com regência de

Naomi Munakata. Tem participado também da gravação de inúmeras trilhas sonoras para filmes e peças de teatro. Dentre suas várias premiações, deve ser ressaltado o Prêmio Carlos Gomes em 1999 como Destaque Vocal Feminino.

Fonte: CNPQ (2012).

ANEXO F

FOTOGRAFIA DE ADÉLIA ISSA



Fonte: LinkedIn (2020).

ANEXO G

TEXTO SOBRE EDUARDO ABUMRAD

Eduardo Janho-Abumrad, baixo, atua como solista lírico, executando um repertório vocal-sinfônico e camerístico. Diplomou-se em canto sob a orientação de Tiana Amarante e estudou com Hermínia Russo. Venceu, em 1973, o Concurso de Canto Carlos Gomes, em Campinas, cantando “Lucia de Lammemoor”. Dentre suas apresentações destaques para a “Missa Diligite”, de Camargo Guarnieri, sob regência do autor; a “Nona Sinfonia”, de Beethoven, sob regência de Isaac Karabtchevsky; e “Werther”, de Massenet – sua estreia na Europa, em Bruxelas, em 1979.

Fonte: Maciel (2018).

ANEXO H

FOTOGRAFIA DE EDUARDO ABUMRAD



Fonte: Ciaminaz (2019).

ANEXO I

TEXTO SOBRE ANA LÚCIA BENEDETTI

Brasileira, natural de São Paulo, estudou piano no Conservatório de Música “Ars et Scientia” e é bacharel em Canto pela Faculdade Mozarteum na classe de Francisco Campos Neto. Estudou também com Hildalea Gaidzakian, Marcos Thadeu, Regina Elena Mesquita, Mo. Gabriel Rhein-Schirato, Rafael Andrade e Eliane Coelho. Desde 2010, obtém orientação vocal de Isabel Maresca.

Ana Lucia tem seu talento premiado em vários concursos no Brasil. Venceu o 1º lugar no IX Concurso de Canto Maria Callas (2009), o prêmio Melhor Voz Feminina no IV Concurso de Canto Carlos Gomes (2011), 3º lugar no IX-Concurso Internacional de Canto Bidu Sayão (2011) e finalista do VI Concurso de Interpretação da Canção de Câmara Brasileira (2004).

Destacou-se nas produções: *Le Domino Noir* de D. Auber como Jacinthe e Ursule; *Le convenienze ed inconvenienze teatrali – Viva la Mamma!*, de G. Donizetti, como Dorothea Frescopane; *Orfeu no Inferno – a paródia* de J. Offenbach como Juno; *Moscou, Cheryomushki*, de D. Shostakovich, como Vava, *El hijo fingido*, de J. Rodrigo, como Barbara e *Cavalleria Rusticana*, de P. Mascagni, como Lola, na temporada do Theatro São Pedro de 2007 a 2009, entre outras.

Debutou como Ulrica em *Un Ballo in Maschera*, de G. Verdi, no Palácio das Artes de Belo Horizonte (2013) com regência de Marcelo Ramos e direção de Fernando Bicudo; e como Inês em *Il Trovatore*, de G. Verdi, no Theatro Municipal de São Paulo com regência de John Neschling e direção de Andrea De Rosa (2014).

Em 2015, no Theatro Municipal de São Paulo, interpretou Emília em *Otello* de G. Verdi com regência de John Neschling e direção de Giancarlo del Monaco; Olga em *Eugene Onegin*, de P. Tchaikovsky, com regência de Jacques Delacôte e direção de Marco Gandini e Albine em *Thaïs* de J. Massenet com regência de Alain Guingal e direção de Stefano Poda. Nesse mesmo ano, debutou como Santuzza em *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni no Teatro Municipal de Santiago com regência de José Luis Domínguez e direção de Fabio Sparvoli.

Em 2016, cantou *Requiem*, de Verdi, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro sob regência de Jacques Delacôte e com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais sob regência de Silvio Viegas; *Concerto Lírico* com a Filarmônica de Goiás sob regência de L. F. Malheiro; *Cavalleria Rusticana (Santuzza)* com a OSMG sob regência de Silvio Viegas; *Magnificat Aleluia* de Villa-Lobos com OSUSP e regência de Wagner Polistchuk, entre outros.

Em 2017, participou em *A Danação de Fausto*, de Berlioz (Marguerite), no Teatro Municipal de São Paulo sob regência de Roberto Minczuk; *Concerto de Abertura e Stabat Mater* de Pergolesi no Festival de Ópera do Theatro da Paz em Belém sob regência de Miguel Campos Neto; Recital “Música feita de Poesia” no Instituto CPFL em Campinas com o pianista Rafael Andrade; Recital “O Lied e a Ópera Romântica” na Série Ópera e Outros Cantos no Teatro Minaz em Ribeirão Preto com o Mo. Gabriel Rhein-Schirato e a Sinfonia n. 2 de Mahler com a Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz sob regência de Miguel Campos Neto.

No repertório sinfônico, destacam-se títulos como Sinfonia n. 9 de Beethoven com a Sinfônica do Paraná (2014) e Sinfônica de Minas Gerais (2013) sob regência de Roberto Tibiriça e na Série Tuca de Concertos sob regência de João Maurício Galindo (2012); concerto de Gala Lírica com a Orquestra Sinfônica da Bahia sob regência de Luiz Fernando Malheiro (2013), Homenagem a Maria Callas sob regência de Giuseppe Sabbatini (Theatro São Pedro, 2011); Oratório de Natal de C. Saint-Saëns sob regência de João Maurício Galindo (Sala São Paulo, 2011), entre outros.

Fonte: ARTE MATRIZ (2019).

ANEXO J

FOTOGRAFIA DE ANA LÚCIA BENEDETTI



Fonte: Agência de Notícias do Paraná (2014).

ANEXO K

TEXTO SOBRE SÁVIO SPERANDIO

É um dos baixos brasileiros mais reconhecidos no cenário nacional e internacional. Com atuações na Argentina e Itália sua voz singular que encanta e impressiona. Está no elenco de Lucia de Lammermoor que será encenada em São Paulo no Theatro São Pedro.

Bacharel em canto e violino pela Universidade Federal de Goiás, atualmente recebe orientação vocal da Professora Isabel Maresca. Atuou como spalla da Orquestra Filarmônica de Goiás (1992-1995), spalla da Sinfônica de Goiânia (1995-1998) e como músico convidado da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília (1996-1998) e OSESP (1998). Além de premiado como Melhor Intérprete de Canção Brasileira no IV Concurso Internacional de Canto Lírico Carlos Gomes. Ele foi considerado revelação do ano em 2005 no X Prêmio Carlos Gomes de Música Erudita.

Dentre os concertos sacros, destacam-se a Missa de Santa Cecília - Padre José Maurício, com a Orquestra Sinfônica Nacional do Equador, Missa di Gloria - G. Puccini no Theatro Municipal de São Paulo e Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze - J. Haydn, com a OSESP. No Theatro Municipal de São Paulo, atuou nas óperas La Forza del Destino (P. Guardiano), Il Trovatore (Ferrando) em 2001, Macbeth, Sanson et Dalila (Vieillard Hébreu), Le nozze di Figaro (Bartolo) em 2002, Falstaff (Pistola) em 2003, Don Carlo (Frate), Colombo (Frate), Romeo et Julieta (Le Duc) em 2004, Joanna de Flandres (Balduino) em 2005 e Orfeo (Caronte) em 2006, com os maestros György Györivanyi Ráth, Tullio Colacioppo, Ira Levin, Roberto Duarte e Jamil Maluf.

Em 2005, no Theatro Colon, de Buenos Aires, debutou como D. Bartolo na ópera O Barbeiro de Sevilha, dirigido por Julian Reynold, e Leporello – Don Giovanni, dirigido por Cláudio Cruz com a Orquestra Sinfônica de Campinas.

Em 2006 na Itália, atuou como Leporello - Don Giovanni, dirigido por Oliver von Dohnányi, na abertura do Festival de Ópera de Lecce, D. Bartolo - O Barbeiro de Sevilha, dirigido por Filippo Zigante no Festival de Opera de Ercolano, Don Profondo - Il Viaggio a Reims, dir. José Miguel Pérez-Sierra no Rossini Opera Festival em Pesaro. No Brasil, atuou como Betto - Gianni Schichi, dirigido por John Neschling com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

Fonte: Multimusica (2008).

ANEXO L

FOTOGRAFIA DE SÁVIO SPERANDIO



Fonte: Savio (2016).