



**UNICAMP**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**Mauro Wrona**

A OBESIDADE NA CENA LÍRICA DO SÉCULO XXI  
*OBESITY IN THE 21ST CENTURY OPERATIC WORLD*

CAMPINAS  
2023

**Mauro Wrona**

A OBESIDADE NA CENA LÍRICA DO SÉCULO XXI

*OBESITY IN THE 21ST CENTURY OPERATIC WORLD*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

*Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.*

ORIENTADOR: PROF.DR.PAULO MUGAYAR KÜHL.

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO MAURO WRONA, E ORIENTADO PELO PROF.DR.PAULO MUGAYAR KÜHL.

CAMPINAS  
2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

W944o Wrona, Mauro, 1955-  
A obesidade na cena lírica do século XXI / Mauro Wrona. – Campinas, SP :  
[s.n.], 2023.

Orientador: Paulo Mugayar Kühl.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Ópera. 2. Obesidade. 3. Ópera - Séc. XXI. 4. Imagem corporal na arte. I.  
Kühl, Paulo Mugayar, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto  
de Artes. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Obesity in the 21st century operatic world

**Palavras-chave em inglês:**

Opera

Obesity

Opera - 21st century

Body image in art

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Paulo Mugayar Kühl [Orientador]

Angelo José Fernandes

Mauro Camilo de Chantal Santos

**Data de defesa:** 27-06-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-3603-4766>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6986579805975804>

## COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

**MAURO WRONA**

ORIENTADOR: PROF.DR.PAULO MUGAYAR KÜHL

### **MEMBROS:**

- 1.PROF.DR.PAULO MUGAYAR KÜHL
- 2.PROF.DR.ANGELO JOSÉ FERNANDES
- 3.DR.MAURO CAMILO DE CHANTAL SANTOS

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27.06.2023

Ao meu querido primo e companheiro da música, Miroel Gasko, com o qual cantei minhas primeiras canções, ainda na infância, onde quer que esteja. Ao meu grande amigo Luca Targetti, com quem tanto disfrutei de inúmeras óperas durante os anos de Itália, onde quer que esteja. Ao meu mestre e amigo, Iacov Hillel, por todo o bem que me fez, revelando talentos recônditos, dando-me uma nova profissão, onde quer que esteja.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela vida e discernimento que me deram, podendo assim navegar com autonomia e equilíbrio de sentimentos por este imenso mar da vida.

A minhas queridas irmãs, Raquel Wrona e Luci Posvolsky, pelo afeto, apoio incondicional e irmandade, no sentido mais puro e verdadeiro.

Ao meu companheiro, Marcelo Palmares, pela cumplicidade, suporte e paixão.

À minha amiga Ester Zemel, fonte de inspiração, pela benevolência e cuidado.

Ao Prof.Dr.Angelo Fernandes, por ter acreditado neste projeto.

Ao meu orientador, Prof.Dr.Paulo Mugayar Kühl, pela força, conhecimento, inspiração, generosidade e encanto, ao guiar-me por essas vias, sempre elevando os ânimos e dando luz a cada cantinho obscuro.

À Profa.Dra. Adriana Giarola Kayama, por sua generosa contribuição a este trabalho.

Ao Prof.Dr.Mauro Chantal pelo prestígio de tê-lo na banca.

A todos os entrevistados e entrevistadas, cujos nomes devem permanecer em sigilo.

Ao Prof.Dr.Ricardo Ballesterro, Dra.Fabiana Poltronieri, Dr.Alexsandro Macedo Silva, Prof.Dr.Lenine dos Santos, Beatriz Baptista, Sheila Dryzun, Profa. Norma Gabriel, Profa.Dra.Marta Pérez Rodriguez, Profa.Dra.Laura de Souza (in memorian), Profa. Dra.Yara Caznok, Profa.Dra.Sônia Albano.

## RESUMO

Esta dissertação busca promover um entendimento a respeito da obesidade no âmbito da ópera da atualidade, com o intuito de conscientizar, dentro do ensino da prática de ópera, os jovens aspirantes a uma carreira lírica a respeito da questão do aspecto corpóreo, proporcionando elementos para um equilíbrio físico-psíquico que preencha as demandas do mundo da ópera no século XXI. O estudo procederá pela análise da atuação profissional de cantoras e cantores líricos obesos e ex-obesos no teatro de ópera, bem como de alguns elementos ligados à história do corpo dos cantores e cantoras.

**Palavras-chave:** Ópera. Obesidade. Cena lírica. Século XXI. Corpo.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to promote an understanding of obesity in the context of contemporary opera, with the aim of raising awareness among young aspiring opera singers regarding the issue of body image within opera training. It seeks to provide elements for a physical-mental balance that meets the demands of the 21st century opera world. The study will proceed through the analysis of the professional performance of obese and formerly obese opera singers in the theater, as well as some elements related to the history of singers' bodies.

**Keywords:** Opera. Obesity. Lyrical scene. 21st century. Bodies.

## LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 - Índices de Massa Corporal de obesidade e sobrepeso.....	12
Figura 2 - Mapa da obesidade.....	30
Figura 3 - Riscos da obesidade para a saúde.....	61
Figura 4 - Intervenção bariátrica <i>BYPASS</i> .....	75
Figura 5 - Cirurgia bariátrica Vertical ou <i>Sleeve</i> .....	76

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1. A OBESIDADE NA ÓPERA: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	<b>21</b>
1.1. O caso Lisette Oropesa.....	22
1.2. A Localidade como determinante de preconceitos.....	29
<b>2. OLHARES E NARRATIVAS SOBRE A OBESIDADE NA ÓPERA: COLETA E ANÁLISE DE DADOS</b> .....	<b>38</b>
2.1. O aspecto psicológico .....	39
Questionário N.º 1 .....	39
Questionário N.º 2 .....	48
Questionário N.º 3 .....	49
2.1.1. Comentário 1 .....	57
2.2. O aspecto médico e os efeitos vocais.....	61
2.2.1. Comentário 2.....	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>88</b>
<b>ANEXO</b> .....	<b>92</b>
A.1. Autobiografia Artística.....	92
A.2. Textos integrais das entrevistas .....	150

## 1. INTRODUÇÃO

O questionamento sobre a aceitação da obesidade na cena lírica da atualidade emergiu de uma autoetnografia resultante de um Currículo Circunstanciado. Através de relatos por mim escritos pude observar que desde os primórdios da minha atividade como estudante de canto até a estabilidade na atividade profissional - como tenor em óperas do repertório Clássico e Romântico - a questão da obesidade manifestou-se em diversos momentos da trajetória, causando algumas adversidades. Partindo desta vivência pessoal deu-se a reflexão sobre a realidade deste tema na atividade operística do século XXI.

Após exercer a profissão de cantor lírico por três décadas, passei a dirigir espetáculos de óperas e posteriormente ao ensino, vindo a coordenar uma academia para a formação de cantores líricos<sup>1</sup> (de 2004 a 2023). Essas três vivências contribuíram para estruturar uma visão do cantor lírico sob diferentes óticas: como intérprete, experimentando todas as agruras e satisfações da profissão; como diretor cênico, por meio da qual pude observar a atuação de cantores no fazer musical e teatral; e como educador, acompanhando e orientando o desenvolvimento dos alunos até alcançarem autonomia. Foi por meio deste último ponto de vista que surgiu a preocupação com o corpo do cantor. Fez-se necessário o questionamento de como proceder quando alunos que possuem grande potencial vocal, musical e performático, e não obedecem ao padrão físico vigente, possam se integrar à atividade profissional. A questão que me mobilizou para esta pesquisa, portanto, é promover um entendimento a respeito da temática, visando conscientizar os aspirantes a uma carreira lírica sobre a questão do aspecto corpóreo, e também promover o debate acadêmico acerca dos episódios de censura e impedimento, muitas vezes omitidos publicamente, mas presentes na atualidade da atividade lírica.

No início da minha atividade como cantor lírico, no final da década de 1970, fui constantemente alertado a não extrapolar no peso, já que a tendência à obesidade era latente. Quando estava no *Opera Studio* do *Théâtre Royal de la Monnaie* de Bruxelas, durante os ensaios de uma obra barroca em que

---

<sup>1</sup> Universidade Livre de Música - ULM (2004-2009), Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP (2009-2023).

dançava danças de corte, a coreógrafa inglesa pediu para falar comigo privadamente. Disse que eu deveria emagrecer, pois o peso limitava, e aquilo que eu conseguiria fazer agora aos 22 anos, não conseguiria fazer aos 30, 40, se não eliminasse o peso extra. A cada ano quando voltava das férias no Brasil para a Bélgica, onde permaneci por três anos, o primeiro olhar da diretora artística era sobre minha circunferência e em seguida comentários, respeitosos devo dizer, sobre se havia ou não engordado. Já em meados dos anos 1990, quando fui contratado para cantar o papel de *Ismaele*, em *Nabucco* de Verdi em Zurique na Suíça, uma experiência inesquecível deixou claro que uma mudança estava sendo levada a cabo. Naquela época estava bem volumoso. Ao ser apresentado ao diretor cênico, percebi que algo não lhe havia agradado, ou melhor, algo havia lhe perturbado profundamente. Logo se reuniu com o responsável pelo elenco, com a direção do teatro, e enquanto aguardávamos o início do ensaio, fui chamado e avisado de que o diretor cênico não estava de acordo com minha contratação, por ser obeso e careca, imagem não condizente com um *jeune premier*<sup>2</sup>.

Figura 1 – Índices de Massa Corporal de obesidade e sobrepeso

Uma pessoa é considerada obesa quando seu Índice de Massa Corporal (IMC) é maior ou igual a 30. É considerado sobrepeso, quando o IMC varia entre 25 e 29,9. O IMC é calculado pela fórmula: peso/(altura x altura).

Fonte: Biblioteca Virtual em Saúde, 2022.

Após longas conversas da direção do teatro com meu agente e acertos de todos os trâmites contratuais, fui dispensado. Voltei a Milão, onde residia, e iniciei uma dieta por meio da qual eliminei 18 quilos e coloquei uma peruca. Três meses depois, após acertos entre teatro e empresário, voltei para uma nova récita desta produção. O diretor cênico inadvertido, veio em minha direção muito efusivo, dizendo que tinha grande prazer em me conhecer, não havia me reconhecido. Este episódio serviu como alerta que norteou as décadas seguintes. Naquele momento era algo pontual, mas na cena lírica da atualidade, em certos centros líricos, os cantores obesos foram banidos

<sup>2</sup>Traduzido do francês, *primeiro jovem*, o equivalente a galã.

completamente. Acredito que essa vivência profissional também seja responsável pela elaboração deste documento, não como revanche, mas como ajuda para os que agora iniciam. Baseado na observação, em relatos emergentes de discussões com agentes artísticos, diretores cênicos, jurados de concursos de canto e nas próprias vivências pessoais, realizei que o tipo físico dos solistas de óperas nas produções do século XXI havia se modificado em relação ao padrão vigente nas três últimas décadas do século XX. Criou-se um novo paradigma teórico, também decorrente do desenvolvimento da tecnologia na gravação do som e da imagem, cujas propriedades de aproximar a visão também colaboraram para uma atenção extrema aos detalhes físicos, ocasionalmente não considerados na distância entre palco e público presencial nas casas de ópera.

O emprego desta tecnologia gerou novos protótipos corporais, em que os padrões de beleza se aproximam mais do cinema do que do palco, e a exigência com a aparência dos intérpretes passou a ser uma questão decisiva para a contratação de um trabalho profissional. Instaurou-se uma exigência com um biótipo padrão: não mais solistas obesos ou obesas, como em tempos passados, e sim a estética do fitness, a perfeição das formas esbeltas!

Já em meados do século XX, a indústria cinematográfica também contribui para forjar um novo protótipo físico feminino, produzindo nos anos 1950 um sem fim de beldades que ditavam não só a moda, mas todo um conceito de beleza. Foi atraída por essa imagética que Maria Callas (1923-1977), ícone da ópera até os nossos dias, vislumbrou atingir uma aparência semelhante à da atriz Audrey Hepburn (1929-1993) no filme de 1953, *A princesa e o plebeu*. A figura esguia, com coque e franja, um lenço amarrado ao pescoço, e uma saia rodada com a cintura bem estreita, cativaram a soprano de 90 quilos, que em dois anos eliminou mais de 30 quilos, transformando-se em referência de beleza e estilo. Essa modificação de padrões estéticos também ocorreu decorrente de um novo conceito de encenar ópera, que vem se desenvolvendo desde os anos 1970 (*Regietheater*<sup>3</sup>), em que os diretores cênicos efetuam releituras dos libretos, contextualizando e aproximando as tramas aos conflitos da atualidade, tanto políticos, sociais quanto morais, buscando uma maior identificação com os

---

<sup>3</sup>Traduzido do alemão, Direção de teatro.

espectadores dos nossos tempos, e forjando novos públicos para o futuro. A encenação sob esse enfoque torna-se na maioria das vezes mais importante que a música, e busca-se que os personagens sejam os mais verossímeis possíveis, mesmo que algumas vezes o entendimento do diretor cênico não corresponda às características e situações criadas pelos libretistas, desconstruindo totalmente a coesão. Na busca da verossimilhança, debate que permeia toda a história da ópera desde sua criação, procura-se na tipologia física o protótipo ideal-romântico para os nossos dias. Nasceu assim uma nova forma de espetáculo lírico, e com o desenvolvimento das tecnologias de cenotecnia e iluminação, cada vez mais as produções de ópera utilizam-se destes meios para enriquecer seus espetáculos. No decorrer das últimas três décadas do século XX, esta nova forma de encenar ópera se afirmou.

Para o público, não para os críticos, o sentido e as ressignificações, trouxeram reações muitas vezes negativas e até agressivas. O contexto social e artístico é apresentado com muitos detalhes e ilustrações importantes; também se define *Regietheater* como a visualização de diferentes subtextos, inclusive problemas individuais e pessoais do diretor de cena (MÜLLER *apud* GEENWALD, 2014, tradução nossa).

Essa “releitura” já havia se iniciado nos anos 1950, paralelamente aos anos dourados do cinema, tendo como precursor o neto de Richard Wagner (1813-1883), o diretor cênico Wieland Wagner (1917-1966). Em 1951, quando ele e seu irmão Wolfgang Wagner (1919-2010) assumiram a direção do Festival de Bayreuth, dedicado exclusivamente às obras do avô, uma nova forma de encenação foi experimentada, e apesar do choque e protestos no início, Wieland se converteu em um ponto de partida e uma referência por sua bem sucedida reinterpretação do repertório wagneriano. Ainda assim, sua fórmula, que fazia da iluminação um dos seus principais elementos, trazia inovações e encenações de grande beleza plástica, porém, no princípio não modificava o sentido do texto e as marcações dos solistas, ainda que muito expressivas, eram bastante estáticas.

A partir dos anos 1970, os diretores de cena começaram a exigir muito da atuação e maior mobilidade dos cantores, tornando essencial o preparo físico para uma boa interpretação. Corridas em cena, rápidas subidas de

escadarias, marcações no chão do palco, deitando, rolando, enfim, não mais a estaticidade de outrora. Isto tudo tendo de cantar longas frases com grande amplitude vocal. Fez-se necessário um corpo resistente, porém ágil.

Podemos observar esta mobilidade na antológica Tetralogia Wagneriana<sup>4</sup> dirigida em 1976 por Patrice Chéreau (1944-2013) em Bayreuth e transmitida pela televisão em 1980. A cena final do primeiro ato da ópera *Die Walküre* surpreendeu pela sensualidade e veracidade, quando *Siegmund* e *Sieglinde* (irmãos gêmeos separados após o nascimento) que acabam de se conhecer e de se apaixonarem, se preparavam para perpetuar o sangue dos *Wälsungen*<sup>5</sup>, ato que se conclui com os dois jovens literalmente rolando pelo palco em um impetuoso preambulo para uma relação que dará origem ao filho desse incesto, *Siegfried*. Chéreau escolheu dois cantores que se assemelhavam, Peter Hoffman (1944-2010) e Jeannine Altmeyer, para interpretar o casal de gêmeos. Hoffman tinha um aspecto cinematográfico, alto e atlético, Jeannine Altmeyer se parecia a uma deusa teutônica.

A Tetralogia deste diretor francês teve um sucesso retumbante e foi um marco na história da encenação de ópera. Cada vez mais os diretores de ópera passaram a dirigir os cantores líricos da mesma forma como dirigem os atores de teatro moderno, para a atualização do gênero e para o protesto de muitos artistas consagrados.

Mesmo com todas as inovações e transformações trazidas pelo cinema e pela nova forma de encenar ópera, foi durante o florescer do *Regietheater* nos anos 1970 que se afirmaram na cena internacional três dos maiores cantores líricos do século XX: Montserrat Caballé (1933-2019), Luciano Pavarotti (1935-2007) e Jessye Norman (1945-2019), ainda que esta última tenha se dedicado, maiormente ao repertório de concerto. É notório que estes três cantores, máximos expoentes do canto lírico, eram obesos. Em 1988, a soprano catalã Montserrat Caballé cantou ao lado do popstar Freddie Mercury (1946-1991), na apresentação de Barcelona como sede dos Jogos Olímpicos de 1992. O vídeo foi festejado nos quatro cantos do mundo. Nele se via uma

---

<sup>4</sup>Tetralogia Wagneriana. Ciclo de quatro óperas épicas inspiradas na Mitologia Nórdica, denominado *Der Ring des Nibelungen* (O Anel dos Nibelungos), formada por um prólogo, *Das Rheingold* (O Ouro do Reno) e três jornadas *Die Walküre* (A Valquíria), *Siegfried* e *Götterdämmerung* (O Crepúsculo dos Deuses).

<sup>5</sup>Os *Wälsungen* são uma lendária estirpe germânica.

majestosa Caballé, em todo o seu esplendor e corpulência, contracenando ardentemente com um excepcional Freddie Mercury. A imagem da maior cantora lírica do momento não sofreu nenhum tipo de desaprovação ou rechaço, muito pelo contrário. Em julho de 1989, a retumbante comemoração dos 200 anos da Revolução Francesa em Paris teve como ponto alto a imagem surrealista da imensa Jessye Norman envolta em uma gigantesca bandeira francesa, cantando incontáveis vezes a *Marseillaise* (hino nacional francês) enquanto avançava por uma passarela em meio a multidão, despertando emoção em todos que presenciaram o evento. No ano seguinte, os três tenores, Plácido Domingo, Luciano Pavarotti e José Carreras se apresentaram juntos em um concerto de encerramento da Copa do Mundo de 1990. Evidentemente Pavarotti era o mais popular dos três. Mais de um bilhão de pessoas assistiram à transmissão pela televisão, e identificaram a carismática figura de Pavarotti com a ópera, sem críticas ou reservas à sua obesidade. Ainda que nessas ocasiões Caballé e Pavarotti estivessem interpretando a si mesmos, e não a um personagem de ópera, estes dois artistas estavam no auge de suas carreiras e entusiasmaram as plateias dos teatros de ópera mais importantes do mundo, reverenciados como *pop stars*. Várias cantoras e vários cantores corpulentos desenvolveram brilhantes carreiras nesse período, como os tenores Ben Heppner, Chris Merritt e Johan Botha (1965-2016), contemporâneos de Pavarotti, ou sopranos como Deborah Voigt, Sharon Sweet, e Jane Eaglen, e mezzos como Marilyn Horne e Dolora Zajick.

Em 1999, a soprano Sharon Sweet aceitou a posição de professora tempo integral na *Westminster Choir College* de New Jersey (EUA), e declarou a um colunista da *Opera News* que este passo se deu pela frustração com a cena operística da época, que “enfatizava a aparência física acima das qualidades e habilidades vocais”. Com este gesto, colocou fim a sua bem sucedida carreira.

Há uma especificidade nas vozes que interpretam uma parte do repertório desenvolvido na segunda metade do século XIX, sob os influxos do romantismo. As obras de Wagner, Verdi (1813-1901) tardio, obras do *Verismo* e demais repertórios oriundos destas matrizes, com o número de músicos cada vez maior nas orquestras e uma escrita musical que propicia uma espessa massa sonora, exigiu-se cada vez mais das vozes. Maior potência, maior

resistência física, maior volume sonoro, e conseqüentemente maior desenvolvimento torácico e, muitas vezes, maior massa corpórea. Não significa que corpos esguios não possam cantar estes repertórios, mas muitos intérpretes deste repertório, principalmente o wagneriano, desenvolveram obesidade.

Existem personagens wagnerianos que contribuíram para a caracterização de cantoras líricas, a exemplo de *Brünhilde* na Tetralogia wagneriana, em especial em *Die Walküre*, onde aparece junto às suas irmãs, paramentadas com armaduras que evidenciam a caixa torácica e os seios, elmos com chifres e lanças.

O alvo original deve ter um perfil forte: Brünhilde com seu elmo com chifres é a condição sine qua non de um objeto pronto para ser satirizado. E este papel na cultura popular sugere que ópera, ou pelo menos, o arquétipo da imagem wagneriana, foi absorvida pela consciência do público (entendendo ou não) (GREENWALD 2014, tradução nossa).

Esta imagem da cantora lírica fixou-se no inconsciente coletivo desde o final do século XIX até praticamente o começo deste século. “Mais tarde os cantores sofreram nas mãos de animadores que os retratam superdimensionados, arrogantes, barulhentos e como animais irritantes — coelhos, pássaros e até baleias” (GREENWALD, 2014, nossa tradução).

Mas analisando a iconografia dos cantores e cantoras líricas dos últimos 400 anos, tanto em pinturas quanto em fotografias, encontramos mulheres com caixas torácicas desenvolvidas, conseqüentemente seios mais proeminentes algumas vezes, posturas eretas majestosas, mas poucas verdadeiramente obesas. Entre os homens, são os tenores os mais propensos ao sobrepeso e obesidade. Se tomarmos como exemplo três dos maiores tenores do século XX, respectivamente, anos 1910, 1940 e 1970, Enrico Caruso (1873-1921), Beniamino Gigli (1890-1957) e Luciano Pavarotti, entendemos esta tendência, mas da mesma forma foi nos anos 1950 que surgiram os tenores Franco Corelli (1921-2003), Mario del Monaco (1915-1982) e Giuseppe di Stefano (1921-2008), com físicos não obesos.

Outro grande tenor que desenvolveu uma brilhante carreira no cinema nesse período foi Mario Lanza (1921-1959). Lanza teve graves problemas devidos ao ganho de peso, o que o levou a consumir fortíssimos medicamentos

para emagrecer, que acabaram por lhe provocar um infarte fulminante aos 38 anos.

Nos primeiros anos do século XXI a mudança de paradigma já estava estabelecida. Em 2004, a soprano-dramático americana Deborah Voigt, notória por suas interpretações de heroínas wagnerianas, foi despedida do *Covent Garden* de Londres, por ser considerada pelo diretor cênico: “demasiadamente obesa” para vestir um figurino de coquetel, na produção da ópera *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss. Após o incidente, Voigt submeteu-se a uma modalidade de cirurgia bariátrica, perdendo mais da metade de seu peso.

Este episódio abriu um debate acirrado e uma ampla reflexão em relação à corporeidade e padrões estéticos vigentes, e sobretudo, a respeito da opulência vocal do século XX comparada ao século XXI, e a implicação ou não dos “quilos a mais” na qualidade vocal.

A questão da não aceitação da obesidade na ópera do século XXI manifesta-se em boa parte da atividade lírica, maiormente na Europa, encontrando-se cada vez com maior frequência, demissões, recusas de contratos, críticas jornalísticas e comentários depreciativos na mídia, sobretudo referentes a tenores e sopranos com sobrepeso ou obesos. Grande parte dos compositores de óperas, desde sua criação até nossos dias, destinou o protagonismo dos pares românticos a estas duas vozes, tornando-se alvos mais frequentes de discriminações em relação à corporeidade.

A abordagem para o desenvolvimento desta dissertação implica incursões em diversas áreas de pesquisa como psicologia, sociologia, antropologia, história, medicina e ciências cognitivas. Ainda que em um primeiro momento a pesquisa trate de questões mais visuais que sonoras, a ópera é uma arte híbrida que une o teatro à música, portanto o cantor é observado como *performer* (intérprete de um personagem) e instrumento ao mesmo tempo. Trata-se de uma pesquisa de paradigma sociocrítico, situando-se entre a musicologia e a antropologia, analogamente à etnomusicologia, pela sua interdisciplinaridade e seu caráter subjetivo. O objetivo deste estudo além de auxiliar no entendimento sobre esta questão, busca entender a implicação ou não, de quilos a mais na qualidade vocal.

Na introdução se explanará sobre os acontecimentos pontuais ocorridos

antes e após a virada do século XXI, que colaboraram para a mudança de enfoque sobre o corpo do cantor de ópera. No capítulo 1 se apresentará a fundamentação teórica para o entendimento da transformação, tanto da crítica, quanto do público, em um segundo momento se focalizará a carreira da soprano Lisette Oropesa. Logo se tratará da *Localidade como determinante de preconceitos*, tornando evidente a diferença entre os âmbitos europeus e americanos, em relação à inclusão de cantores obesos na ópera.

No capítulo 2, coleta de dados e análise das 15 entrevistas realizadas dentro do âmbito da ópera.

**CAPÍTULO 1**

**A OBESIDADE NA ÓPERA: FUNDAMENTAÇÃO  
TEÓRICA**

## 1. A OBESIDADE NA ÓPERA: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na busca de elementos para a reflexão sobre o tema desta pesquisa, encontrei na Etnomusicologia o campo de atuação adequado para o seu desenvolvimento, devido à sua interdisciplinaridade, dando acesso a grande parte das áreas de interesse.

Ao lado do questionamento concernente à musicologia, as orientações metodológicas da etnomusicologia refletem sobre mudanças de paradigmas teóricos, assim como debates em diversos campos, de interesse pessoal ou pesquisa individual, abordagens surgidas do desenvolvimento na tecnologia de pesquisa, particularmente em gravação de som e imagem. Mais recentemente, a tecnologia dos computadores e da Internet atuou um importante papel na expansão das possibilidades de pesquisa dentro da investigação etnomusicológica (REILY; PATSIAOURA, 2019, tradução nossa).

A pesquisa: *A Obesidade na cena lírica do século XXI* trata das mudanças de paradigmas teóricos decorrentes do desenvolvimento das tecnologias, além de analisar passo a passo como se deu esta transformação, investigar o campo na atualidade e refletir sobre caminhos possíveis. Para tanto, será focalizado o panorama atual da lírica brasileira, mas também a atividade artística dos centros mais importantes de ópera, considerando que no Brasil poucos teatros de ópera estão em atividade. Enquanto se produzem temporadas de quatro ou cinco títulos nos seis ou sete teatros que realizam óperas no país, na Europa existem países que contam com 43 teatros (França), 59 (Alemanha), 62 (Itália) ou 125 casas de ópera nos Estados Unidos ([www.quora.com](http://www.quora.com)). Na maioria destes teatros mais de dez títulos são montados anualmente, chegando algumas casas a 20 títulos que se revezam diariamente durante o ano inteiro, sendo difícil encontrar um dia ocioso. Evidentemente, para este volume de trabalho, é necessário um grande número de cantores e cantoras, fazendo com que a arte lírica seja uma profissão como qualquer outra. Em um recente levantamento sobre os teatros com fosso de orquestra no Brasil, descobriu-se que existem mais de 80 teatros no território brasileiro, que comportam uma produção de ópera. Mas no Brasil ainda se canta “quando houver oportunidade”, e devido a isto, muitos jovens cantores viajam para a Europa e Estados Unidos em busca de estudos e oportunidades. Portanto, ainda que estudemos o panorama atual brasileiro, o estudo foca o panorama

geral da ópera mundial, no intuito de beneficiar também os artistas que pretendem audicionar fora do país. Mesmo com o nosso restrito campo de atuação, um pequeno grupo de cantores brasileiros logrou desenvolver uma sólida carreira cantando apenas no Brasil, a partir do final dos anos 1990.

No momento histórico em que ações afirmativas têm o objetivo de promover a inclusão socioeconômica de grupos que sofrem discriminações étnicas, raciais, religiosas, de gênero, de classe ou de casta, é insólito encontrar tal preconceito na cena lírica. Vivemos em um momento em que os extremos opostos polarizam as forças, abalando o equilíbrio dos conceitos, contrapondo ao mesmo tempo, inclusão e exclusão.

Nesta primeira parte do capítulo, utilizarei alguns trechos da entrevista concedida por Lisette Oropesa, soprano americana de origem cubana, ao jornal italiano *Il Corriere della Sera*, em junho de 2018, ao site da radio *France Music* em novembro do mesmo ano, e no site *Médecine-des-arts* em 2019.

### **1.1.O caso Lisette Oropesa**

Aos 40 anos, Oropesa é uma das cantoras líricas mais celebradas da atualidade. Tendo sido brilhante estudante, com uma excepcional musicalidade e habilidade para a técnica do *Bel Canto*, porém obesa, foi alertada por seus professores de que não conseguiria trabalho se permanecesse com seu peso, e conseqüentemente com a figura de uma mulher extremamente obesa. Em uma audição para cantar o papel de *D. Elvira* na ópera *D. Giovanni* de Mozart, no *Metropolitan Ópera House*, foi-lhe dito claramente: “queremos um elenco jovem e sexy, você está fora do padrão”. Após esta experiência, Lisette decidiu modificar sua figura e iniciou um processo de emagrecimento e exercício físico que a fez emagrecer naturalmente quarenta quilos em cinco anos, primeiro andando, e gradativamente correndo, todos os dias. Independentemente da sua determinação, o que levou seus professores a alertarem sobre sua corporeidade e posteriormente à recusa de um contrato no Met? “Hoje em dia as pessoas ouvem com os olhos! Não vão só à ópera para ouvir, mas para ver e se identificar com os personagens” (OROPESA - France Musique – 2018, tradução nossa).

Em uma entrevista do mesmo ano para o site francês *Médecine-des-arts*, ela afirmou que quando viam sua foto antes da dieta, exclamavam: “Não,

gorda demais. Não é justo, mas é a vida!”. E conclui: “Não é o critério do diretor cênico ou do diretor de elenco que é demasiadamente crítico, hoje em dia todo mundo tem seu blog, *Facebook*! Os espectadores ficaram igualmente mais críticos” (OROPESA-Médecine-des-arts- 2019, tradução nossa).

Segundo o filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), criador da semiótica, estas modificações de paradigmas são frutos do próprio convívio social, que modula novas tendências, neste caso, na apreciação artística. “Fazemos tudo geralmente de acordo com as normas da sociedade em que vivemos. A maioria dos nossos hábitos e comportamento é aprendida dos semelhantes ao redor” (PEIRCE *apud* TURINO, 2008, tradução nossa). O ser humano se adapta à convivência dos seus similares, e imita seus hábitos e costumes. Quanto mais informações recebemos, com determinações do que é belo ou não, mais os critérios de avaliações vão se moldando, e assim o nosso entorno vai forjando as modas e costumes. Mas existe algo que transcende o aspecto físico e todas as tendências. “A sensibilidade de um artista pode tocar (ou não) a de outra pessoa (como as ondas magnéticas conduzem uma conversa por telefone)” (BLACKING, 1973, tradução nossa). Se equiparmos as afirmações de Oropesa, no contexto da sua mudança física, com a afirmativa do antropólogo e etnomusicologista britânico John Blacking (1928-1990), surge uma questão: se a sensibilidade de um artista pode tocar profundamente a de outra pessoa com sua voz, interpretação musical e atuação, a imagem em desacordo com o “corpo idealizado” pode destruir este encantamento? E o que é este “corpo ideal”? A expressão francesa *Physique du Rôle* (físico do personagem, ou do cargo) significa “físico apropriado para a função que se exerce” (MICHAELIS *On line*, 2010). Mas o que seria o físico adequado para um personagem operístico, geralmente envolvido em conflitos de caráter amorosos, psicológicos, patrióticos ou de honra, como acontece na maioria dos livros de óperas. Além do “*Physique du rôle*”, não podemos esquecer que este *Performer*/ instrumento tem que emitir sons, organizados com imensa sofisticação e exigindo versatilidade, maestria e peripécias às vezes no limite das possibilidades humanas. Como se chegou à total separação da forma do instrumento em relação ao personagem que representa? Segundo o cantor e filósofo francês, François Delsarte (1811-1871): “Somente o instrumentalista vocal (ou seja, o cantor) suporta esta

tesourada de separação entre o instrumento e o artista. Esta amputação do som, da sua específica fonte geradora e de intenção” (GUMBRECHT *apud* RUTHERFORD, 2007, tradução nossa). E é aqui que dividimos a voz, como instrumento musical e o corpo, como elemento teatral, ou seja, a habilidade musical se destaca da habilidade teatral.

Até a segunda metade do século XIX não se dava nenhuma atenção ao corpo do cantor lírico, sendo a voz e a interpretação as características principais.

A *performance* era essencialmente do cantor, suas características individuais e talento: a maneira como suas qualidades particulares – tanto vocais como histriônicas - davam acento e forma dentro da moldura composicional (GOEHR *apud* RUTHERFORD, 2007, tradução nossa).

Esta afirmação se refere às primeiras décadas do século XIX. Já em 1853, o compositor italiano Giuseppe Verdi, na busca de uma cantora que se adequasse à personagem de *Violetta Valéry* em *La Traviata*, inspirada no romance *La Dame aux camélias*<sup>6</sup> de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), sugeriu para o papel várias sopranos de destaque no momento, que infelizmente já estavam contratadas em outros teatros para aquela temporada 1852-1853. Dizia então ao seu empresário “para cantar este papel é preciso que a intérprete seja jovem, elegante e frágil” (EINAUDI; GALLIMARD, 1995, nossa tradução). E após muito buscar, finalmente foi a robusta soprano Fanny Salvini - Donatelli quem estreou a obra. Ainda que não se enquadre exatamente às características pretendidas pelo compositor, Donatelli era também atriz, possuía uma belíssima voz e grande técnica. Na estreia, foi longamente ovacionada após a grande ária do primeiro ato. A récita correu mal a partir do segundo ato, pois o tenor se encontrava quase afônico e o barítono completamente desinteressado por este novo papel, bastante moderno para o estilo da época. Mas foi nas cenas finais da ópera, quando a criada Annina pergunta ao médico sobre o estado de saúde de sua senhora, que ao ouvir sua resposta: “a tísica lhe concederá não mais que poucas horas”, o público explodiu em risadas. A tuberculose era algo bastante recorrente no século XIX, e o público sabia identificar este mal pela aparência esquelética à qual reduzia

---

<sup>6</sup>Traduzido do francês: A Dama das Camélias.

suas vítimas, algo completamente oposto ao vigoroso aspecto de Donatelli. *La Traviata* foi um total fracasso na estreia, convertendo toda a comoção arquitetada para a conclusão do espetáculo em uma comédia grotesca, ainda que certas críticas da época considerassem Donatelli a responsável por salvar o espetáculo, por sua atuação. Após esta experiência, Verdi passou a procurar cantores com talhes mais adequados aos personagens que criava.

Talvez Verdi tenha sido o primeiro compositor a expressar opiniões acerca do corpo das personagens. Aproximadamente uma década depois, Richard Wagner estreia sua Tetralogia, apresentando *Brünhilde*, como vimos acima, personagem que provavelmente estigmatizou a imagem da cantora lírica.

Assisti a várias óperas encabeçadas por Montserrat Caballé e a inúmeros espetáculos com Luciano Pavarotti. Os dois ícones da ópera dos anos 1970 ao final dos 1990 eram obesos. Em duas ocasiões distintas, ao ouvir Montserrat Caballé cantar em uma ópera, senti o transporte que se dá raramente, quando todos os sinos tocam e a impressão é de que todas as células existentes dentro do teatro vibram em sintonia perfeita. Ao final de uma récita de *Tosca*, de Puccini, participei de longos e ininterruptos aplausos a Pavarotti. O poder da música através destas vozes privilegiadas prescinde de qualquer obstáculo ou reprovação ao aspecto visual.

O “fluxo” (*flow*), teoria do psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi (1934-2021), cujo conceito designa o estado de concentração em que a mente e o corpo encontram-se em perfeita harmonia (TURINO, 2008), auxilia no entendimento de como esta conexão pode tocar a sensibilidade dos espectadores, transcendendo qualquer consideração à corporeidade. “Talvez a condição mais importante para o fluxo seja que a atividade deve conter o equilíbrio apropriado entre desafios inerentes e o grau de habilidades do ator”. (CSIKSZENTMIHALYI *apud* TURINO, 2008, tradução nossa). Mas a percepção e abertura para receber estas “ondas magnéticas” é também um fator primordial. “A música pode expressar atitudes sociais e processos cognitivos, mas é útil e efetiva somente quando existem ouvidos preparados e receptivos, ou quando se compartilha de algum modo a experiência cultural ou individual dos seus criadores” (BLACKING, 1973, tradução nossa). Ciente de que John Blacking se refere a culturas mais remotas que as ocidentais,

considerando sua pesquisa com o povo Venda da África do Sul, podemos também utilizar esta afirmação para entender como se deu a definição de tais paradigmas e suas transformações. O público dos espetáculos de ópera foi modificando seus padrões estéticos, através do compartilhamento das experiências culturais, neste caso, acrescentando a visão crítica à audição. Poderiam Jessye Norman, Montserrat Caballé e Pavarotti atingir tanto êxito em suas carreiras atualmente? Segundo Lisette Oropesa, “Caballé não poderia desenvolver sua carreira nos nossos dias, infelizmente!” (CORRIERE DELLA SERA, 2018, tradução nossa).

Extraída de um escrito sobre os fundamentos da *performance*, o folclorista Richard Bauman, estudioso da Sociolinguística, define a performance do ponto de vista do *performer*, e aqui se encontra a abertura para que o público possa moldar seus padrões estéticos, tanto musicais quanto visuais:

Isto é *performance*. Estou no palco! Convido vocês a assistirem e a escutarem com atenção, e eu vou impressioná-los, entretê-los, emocioná-los. Também convido vocês a julgarem até que ponto eu consigo fazer um espetáculo habilidoso, efetivo e emocionante (BAUMAN, 2011, tradução nossa).

Talvez este seja o subtexto de todo artista de cena, na sua entrega catártica e valorosa ao público. Lá, diante de centenas de pessoas que observam cada gesto, cada detalhe. “Teatro depende de observação, reação e acima de tudo, ritmo!” (GREENWALD, 2014, tradução nossa).

Segundo François Delsarte, também autor de uma teoria sobre a expressão humana: “O motor da criatividade humana é uma santíssima trindade-mente, alma e corpo! Cada elemento se engaja e produz igual aos outros, base da nova compreensão da voz e vocalidade” (DELSARTE *apud* RUTHERFORD, 2007, tradução nossa). Acredito que este conceito seja análogo ao “fluxo” de Csikszentmihalyi, no qual a harmonia e o equilíbrio entre todas as potencialidades estão a serviço da *performance*, não importando a dimensão física. É um ponto que se atinge, como o antigo exercício de respiração para o canto, quando soprarmos a chama de uma vela sem apagá-la, fazendo com que esta fique quase estática, sustentada por um fluxo aéreo dosado, constante e equilibrado. Montserrat Caballé, segundo Franco Zeffirelli (1923-2019) declarou em uma entrevista televisiva em 1993, era mestra “na

arte de saber não se mover” (*sic*). Concentrava toda a energia no centro da sua estrutura físico-mental (espiritual?). Lisette Oropesa afirma que “apesar do preconceito existente em grande parte dos teatros, existem colegas que não conseguem emagrecer, mas eles também têm o direito de cantar” (CORRIERE, 2018, tradução nossa).

Os cantores e cantoras líricas têm uma notória propensão a aumentar de peso. Ian Holender, diretor artístico da Ópera Estatal de Viena de 1992 a 2010, opina sobre esta questão:

Os cantores levam uma vida incrível, geralmente não têm muitos amigos, devido ao sistema da ópera no momento. Eles vão para o Metropolitan, por exemplo, ficam dois meses lá, cantando de 3 em 3 ou de 4 em 4 dias. O que fazem entre estes dias? Vão a museus? Não, então comem, Depois emagrecem, e depois em outro trabalho, comem outra vez, e ficam igual uma sanfona! (DOCUMENTÁRIO BELLA FIGURA, 2007, tradução nossa).

Mas na mesma entrevista diz algo preocupante: “A mim pessoalmente, desagradam às mulheres obesas, por isso não as contrato neste teatro” (DOCUMENTÁRIO BELLA FIGURA, 2007 ou HOLENDER, 2007, tradução nossa). Aí reside um dos maiores preconceitos, algo totalmente pessoal. Holender não é mais diretor da ópera de Viena há mais de 10 anos, mas os teatros, principalmente na Europa, atuam da mesma forma.

Cantores são muito orais. Você passa o dia botando algo pra fora, emitindo sons, de um modo bastante poderoso, forte, quando você vai pra casa, você quer colocar de volta no seu corpo” (GREENWALD, Sheri, San Francisco Ópera Center, 2017, tradução nossa).

Sobre esta questão, Lisette Oropesa afirma que: “Depois de uma récita, nós cantores nos jogamos na comida! É verdade, eu nas frutas e verduras (CORRIERE, 2018, tradução nossa).

O cantor lírico no dia de uma récita chega ao teatro duas ou três horas antes do espetáculo. Suponhamos que a récita se inicie às 20:00 h. Chegada às 18:00 h, maquiagem, aquecimento vocal, a tensão... às 19:00 h, talvez coma algo leve. Não se pode comer muito antes de uma récita, pois a digestão deixa o diafragma preguiçoso. O espetáculo pode durar de duas horas e meia a quatro ou cinco horas, dependendo da obra. Terminada a récita, cumprimentos, tirar a maquiagem, saída do teatro às 23:00 hs (em muitos

países as récitas se iniciam às 19:00 hs). Depois do estresse da espera (que começa desde que se acorda), a tensão mental para que todas as passagens mais difíceis da partitura saiam com perfeição, as horas de pé no palco sob luzes quentíssimas, o figurino que nem sempre é confortável, após toda esta odisséia, a recompensa! O regozijo comemorativo do trabalho realizado! No mínimo se conclui à meia-noite. Geralmente esta comemoração, ao menos na estreia, conta com os solistas, staff do teatro, vários brindes, risadas e comida. Depois se vai a casa, ou melhor, ao hotel, esperando baixar a excitação, e é neste momento solitário que algo extremamente calórico, como chocolates, por exemplo, entram em ação. Logo em seguida vai-se dormir. Não são todos os cantores que têm a disposição matutina de Oropesa. No dia seguinte a uma récita de *La fille du régiment* de Donizetti, Lisette correu uma maratona em Nova York! Alguns cantores também, com receio de prejudicarem suas vozes com um resfriado ou alergias, não saem do quarto de hotel durante o dia todo, porém, nos últimos anos se veem cada vez mais cantores que correm ou fazem exercícios pela manhã, o que é muito benéfico para a voz.

Na ocasião em que a renomada soprano brasileira Eliane Coelho cantava o papel de *Turandot* em Belém do Pará, pude presenciar que praticava uma hora de fortíssima hidroginástica todas as manhãs. Dizia: “preciso de força e resistência para cantar este papel”. Relembrando a drástica dieta de Maria Callas, na qual eliminou trinta e oito quilos em menos de dois anos, transformando-se em um modelo de beleza e elegância da época, ainda que esta artista seja considerada uma das mais brilhantes cantoras líricas de todos os tempos, até hoje se discute sobre a qualidade de sua voz, antes e depois da dieta.

Após o incidente ocorrido no *Covent Garden* de Londres, que levou Deborah Voigt a se submeter à cirurgia bariátrica e eliminar a metade do seu peso, ouvindo sua voz antes e depois, percebe-se uma grande diferença, como se o som não fosse emitido com tanta facilidade e a cor da voz se nota um pouco opaca em relação às gravações mais antigas. Este fato é muito particular, e depende muito da constituição física de cada um. Por outro lado, um tenor brasileiro que pesava 180 quilos, perdeu 100 quilos entre caminhar e a operação bariátrica, obtendo excelentes resultados com sua voz. Reinsereu-se na carreira lírica, apresentando-se nos teatros brasileiros mais

importantes.

A intervenção bariátrica é um procedimento muito recorrente na última geração de artistas líricos para a eliminação de peso, saindo assim do quadro de obesidade. Esta prática foi utilizada por vários cantores contatados em razão desta pesquisa. Em se tratando de uma investigação que alerte os aspirantes à carreira lírica sobre a questão da obesidade, proporcionando elementos para um equilíbrio físico-psíquico, a intervenção bariátrica é também uma medida, ainda que extrema, mas o foco do estudo não se concentra em soluções tão invasivas e sim em atingir mobilidade suficiente para uma atuação que não seja limitada pelo excesso de peso.

O diagnóstico da Obesidade se dá através de medições físicas, cálculo de massa corpórea, mas principalmente no estudo do histórico familiar, evolução do peso, hábitos alimentares, fatores sociais, ambientais e psicológicos (ROCHE FARMACÊUTICA e QUÍMICA, 2020).

O estudo do âmbito social, ambiental, familiar e psicológico é essencial para entender a formação do quadro de obesidade. A este respeito, Oropesa declarou: “Cresci em Louisiana, onde se come muitíssimas frituras” (OROPESA; CORRIERE, 2018, tradução nossa).

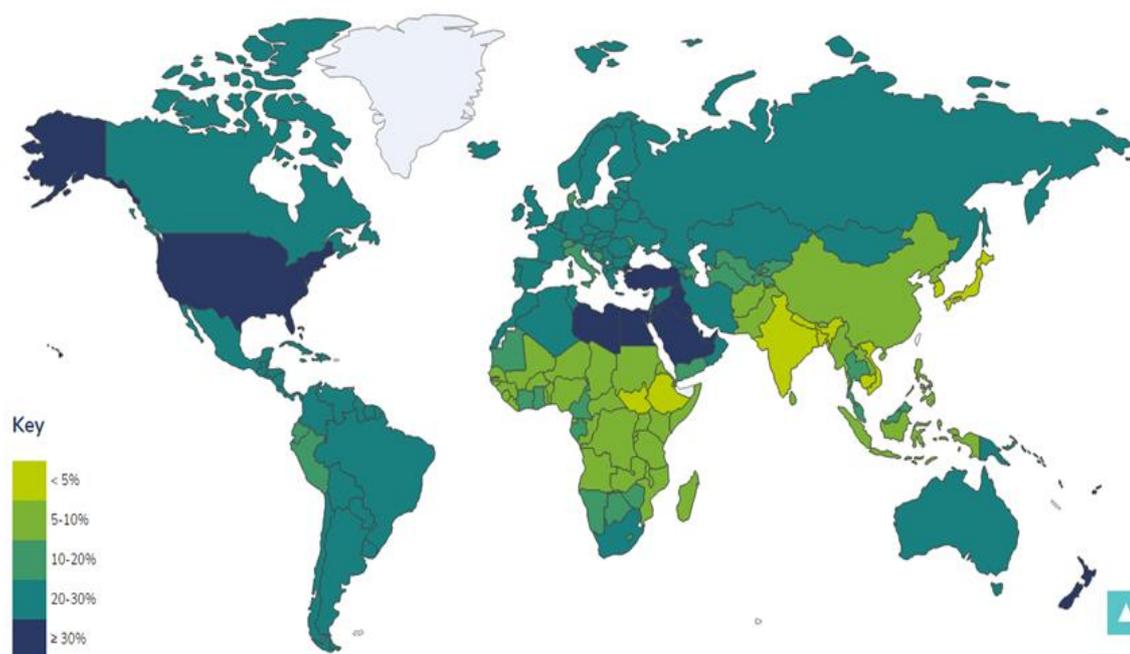
Mas o preconceito com a obesidade no século XXI não se dá somente na cena lírica, encontrando-se em todas as artes. O ator inglês de cinema Rafe Spall, em entrevista de julho de 2021 para o jornal britânico *The Guardian*, desabafa que seus produtores apontaram que estava um pouco sobrepesado e que a condição para filmar era “parecer normal”.

## 1.2. A Localidade como determinante de preconceitos

Os grandes centros operísticos desde o século XIX encontram-se na Itália, França, Inglaterra, Alemanha, Áustria e Estados Unidos. Existe uma grande discrepância entre a discriminação contra a obesidade na cena lírica da Europa, em relação à cena lírica dos Estados Unidos. O mapa da obesidade<sup>7</sup> pode nos auxiliar a entender estas diferenças: Obesidade, IMC  $\geq$  30 kg/m<sup>2</sup>. Adultos.

<sup>7</sup>Global Health Observatory Data Disponível em: <https://apps.who.int/gho/data/node.main.A900A?lang=en>. Acesso em: 16 mar.2023.

Figura 2- Mapa da Obesidade



Fonte: *Global Health Observatory*;

Pode se ver claramente como os Estados Unidos possuem a maior concentração de obesos do mundo ocidental, chegando a 36,2% da população, o que pode ser a chave para o entendimento do porque os teatros de ópera nos Estados Unidos são mais inclusivos com as cantoras e cantores obesos. O que podemos também observar é que a maior parte do mundo está com sobrepeso, e os prognósticos são que em 2035 atinja 51% da população mundial<sup>8</sup>. Essa questão da localidade pode também ser entendida por meio de algumas reflexões acerca da prática local. Partindo do termo *Musicking* (*Musicking*, originalmente), criado por Christopher Small (1927-2011), músico,

<sup>8</sup>Disponível em: [washingtonpost.com/wellness/2023/03/20/obesity-overweight-increasing-worldwide](https://www.washingtonpost.com/wellness/2023/03/20/obesity-overweight-increasing-worldwide/). Acesso em: 20 mar.2023.

educador e palestrante neozelandês, entendemos que se trata de um conceito muito abrangente. “*Musicar* é o fazer musical, ato que envolve a todos que participam em um evento (musical), conectados por meio de uma relação metafísica e social” (SMALL, 1998, tradução nossa). Segundo Small, o *musicar* compreende não só a obra musical e o performer, mas também todos os envolvidos no fazer musical, as pessoas que estão colaborando para “esta” música, desde os produtores do evento, o agente artístico, o montador da orquestra, o afinador do piano, os acomodadores e acomodadoras, a vendedora de ingressos, os atendentes dos bares e restaurantes das salas de concerto, os técnicos de luz e som, enfim todos os que estão envolvidos, compartilhando dessa atmosfera para que aquela obra musical se realize.

No seu livro: *O significado da Performance e da escuta*, Small afirma que: “Historiadores, musicólogos, teóricos e estetas sustentam a primazia das obras musicais, verificando a sua real natureza e qual o caminho utilizado para sua construção, ou então estudam o som objeto e seus efeitos”. E questiona: “Porque a obra é pensada somente em si e não no que o observador possa acrescentar?” (SMALL, 1998, tradução nossa). A visão da sala de concerto como um culto a algo estático e inatingível é questionada por Small. Ele se manifesta contrário à rigidez e cerimonial do ambiente que se instaurou entre o público amante da música de concerto, e acredito que entre o público de ópera também, pois atua da mesma maneira, talvez até com maior requinte, pois os intervalos das óperas são boas oportunidades para que o público passeie pelos salões e se faça ver. A música é executada para alguém, e a observação do ouvinte retribui esta vibração de forma metafísica, entusiasmando-se, emocionando-se, reprovando, regozijando-se, e de todas as formas de manifestações que emanam energias.

O destinatário final do produto que move toda esta enorme engrenagem é o público, e é vital para o artista que se apresenta diante dele a troca de energia com o mesmo.

Esta teoria é uma estrutura para o entendimento de que todo *musicar* é uma atividade humana, e entender não só como, mas por que a participação em uma *performance* musical atua de um modo complexo na nossa existência como indivíduo, social e político. O significado está não só entre sons organizados que chamamos de obra musical, mas entre as pessoas que participam, entre humanidade e natureza, talvez até em relação a um mundo

sobrenatural. Talvez estes sejam os fatores mais importantes nas nossas vidas (SMALL, 1988, tradução nossa).

Este processo envolve a todos que estão musicando neste evento. Não se trata de um objeto inanimado, mas sim de um processo que atinge vários sistemas sensoriais. “O *musicar* não é solitário e sim social, faz parte da sociologia da música e é fundamental para entender a atividade chamada música” (SMALL, 1998, tradução nossa). A obra atinge o público através do intérprete e o público retribui a ele. O fato de apresentar-se para uma audiência já implica na exposição, e conseqüentemente na apreciação e julgamento. Para o entendimento dos processos de formação destes novos conceitos e mudanças de paradigmas, é necessário abordar a sociologia de este fazer, pois o público é quem conduz a transformação dos critérios para a apreciação da representação de um cantor ou cantora lírica.

Quais implicações sociais e estéticas contribuíram para a forja destes paradigmas? Através de entrevistas realizadas com cantores brasileiros e estrangeiros que são ou foram obesos, concluiu-se que a questão da não aceitação da obesidade na cena lírica dos nossos dias tem variantes, dependendo da localidade.

Em visita à prestigiosa *Juilliard School* de Nova York em 2018, após assistir a algumas aulas ministradas para os alunos do Departamento de Artes Vocais (*Vocal Arts*) e constatar que alguns jovens cantores eram obesos, indagou-se durante uma reunião com a direção do departamento, qual metodologia adotavam para lidar com a questão da obesidade nos jovens cantores. Como resposta disseram: “somos inclusivos”. Todos os anos quando as alunas e alunos do Departamento de Artes Vocais concluem o curso, a *Juilliard* organiza audições com vários agentes da Europa e dos Estados Unidos, para que seus alunos possam se fazer conhecer e na melhor das hipóteses, sejam contratados para as temporadas líricas europeias e de outros estados americanos. Indagados se os agentes e diretores de teatros europeus não tinham restrições a respeito da obesidade, a resposta foi afirmativa! Qual seria o impacto sofrido por estes artistas ao saberem que após dois ou três anos de estudo, em virtude das suas dimensões, não atingiram todos os requisitos para receber um contrato de trabalho?

A este respeito Lisette Oropesa afirma: “O público dos Estados Unidos é diferente do público europeu, mais ingênuo e menos rigoroso, considera a lírica um entretenimento, pelo menos nas cidades menores” (*Corriere*, 2018, tradução nossa). Sem entrar no mérito a respeito da ingenuidade e rigor do público americano, sabemos que nos Estados Unidos existem mais de 100 teatros que produzem óperas, mas sem dúvida o *Metropolitan Opera House* é um dos três ou quatro teatros mais importantes do mundo.

Observando Angela Meade - afirmada soprano de renome nos Estados Unidos, e muito obesa - atuando no Metropolitan em uma obra de Rossini, e após estudar as temporadas líricas dos principais teatros americanos, concluiu-se que o panorama da cena lírica nos Estados Unidos é realmente inclusivo, e que a primeira atenção reside no instrumento musical, a voz, e não no físico do personagem. Em um documentário intitulado: *The audition* (A audição, 2009), quando Meade estava apenas começando sua carreira, ao saber que passou para finalista em uma acirrada competição declarou: “Fico muito contente, pois é muito difícil encontrar trabalho na ópera com o meu tamanho” (MEADE, *The audition*, 2009, tradução nossa). Desconhece-se se este fato é apenas uma questão de retidão na atitude política em relação à discriminação à obesidade, ou se realmente a voz é tão apreciada que os aspectos físicos se tornam irrelevantes. Também não podemos nos esquecer da negativa que Oropesa recebeu no Met, alguns anos depois. De todas as formas, o artista lírico de valor, obeso ou não, só se afirma em um cenário nacional e internacional quando reúne além das qualidades vocais, habilidades cênicas, interpretativas e comunicacionais. Por outro lado, na compilação das narrativas que afloraram das entrevistas para esta pesquisa, foram unânimes os relatos do sentimento de exclusão e mesmo repulsa da parte dos colaboradores da cena lírica italiana em relação aos cantores e cantoras obesas. Este comportamento ocorre em especial na cena lírica da Itália, Alemanha e Reino Unido. Esta discrepância entre paradigmas se torna bem visível em um artigo escrito pelo jornalista britânico Alexander Chancellor (1940-2017), publicada no site da revista *Spectator*, em 2014. O artigo reflete tendenciosamente sobre as críticas mordazes recebidas por Tara Erraught, jovem e promissora *mezzo* soprano irlandesa, na ocasião em que interpretou o personagem travestido *Oktavian*, na ópera *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss, em uma produção do Festival de

Glyndebourne.

Este é o título da matéria: *Desculpe, Tara Erraught, mas a época das cantoras gordas acabou!* (tradução nossa).

E como subtítulo: *Terminou no Royal Ópera House há dez anos. Até parece que as pessoas esqueceram.*(tradução nossa). Este subtítulo faz clara alusão ao episódio ocorrido com a soprano americana Deborah Voigt em 2004. Os críticos em questão foram acusados de extrema crueldade em relação a uma jovem vulnerável no início da carreira, e principalmente por apontarem apenas aspectos físicos, ainda que alguns admirassem sua extraordinária voz, afirmaram que estava “demasiadamente maciça”, “atarracada” e “feia”, entre outros termos grosseiros empregados.

Vários artistas líricos e intelectuais se manifestaram a seu favor. Um crítico do *New York Times* rebateu as críticas do Reino Unido afirmando que a *Royal Opera House* aparentemente esqueceu “a mais básica verdade” de que a “ópera nunca foi dependente de uma realidade literal” e que “a grande música e as grandes vozes levam o espectador ao núcleo do drama e à essência dos personagens”, ao que o teatro respondeu em um comunicado de imprensa: “Cada produção é uma fusão de elementos: musicais, dramáticos e visuais. E na formação de cada elenco de ópera avalia-se a aptidão nestas competências, vocais e dramáticas, para certos papéis e concepções cênicas. Este é o fundamento desta forma de arte” (tradução nossa). Mas o que leva a esta mudança de paradigma tão discrepante entre continentes? A internet e a globalização, na divulgação extenuante das imagens, contribuíram para a formação dos diferentes arquétipos. Atrélendo este debate ao conceito de globalização e glocalização, uma citação da antropóloga americana Anna Tsing pode auxiliar na compreensão deste fenômeno: “É necessária à busca da documentação do agenciamento das conexões globais nos pontos em que se encontram”. E apresenta a seguinte definição para um novo conceito:

Fricções são formas como as diferenças entre agentes esbarram uma nas outras, naquela localidade. A globalização articula-se nas fricções produtivas ou não, que emergem em localidades situadas, sendo, portanto possível de ser documentada utilizando-se da etnografia antropológica. Esta abordagem é importante para pensarmos os encontros transculturais, que mesmo sendo heterogêneas e desiguais, podem desencadear novos arranjos de cultura e poder (TSING, 2012, tradução nossa).

Estas fricções, produzidas pela movimentação dos esquemas socio-políticos, transformações de conceitos estéticos e influências oriundas da própria localidade, modificam paradigmas e desencadeiam novas combinações culturais e de poder, e como assinala Tsing, “podem ser produtivas ou não”.

A antropóloga irlandesa Ruth Finnegan, no seu livro *The hidden musicians: music making in a English town* (Os músicos escondidos: o fazer musical em uma cidade inglesa, 1989, tradução nossa), onde relata a pesquisa de campo que desenvolveu na cidade inglesa de Milton Keynes, declara:

O musicar, seus conceitos e paradigmas estão sempre em movimento. Cada mundo musical- ou constelação de comunidades musicais de prática – em torno de um determinado estilo musical estabelece uma trilha. Outros já passaram por ela, deixando um legado de práticas para aqueles que embarcaram nela embora estas pessoas, chegando com seus passados em outras trilhas, possam introduzir novas práticas a trilha (FINNEGAN, 1989, tradução nossa).

Estas trilhas, por onde já passaram cantoras e cantores líricos que sofreram reprovações motivadas pelo excesso de peso, estão muito definidas, e a passagem de novos transeuntes, tendo suas vivências como bagagem, pode promover um debate renovado, envolvendo maior número de interlocutores e podendo acrescentar progressos ou retrocessos na consolidação de conceitos sobre o tema.

Quando falamos dos centros mais importantes para a ópera, não citamos o Brasil, pelas razões que já expus na introdução deste capítulo, mas gostaria de documentar, com grande satisfação, o post que encontrei esta manhã no *Facebook* escrito por um membro da direção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, nosso maior e mais tradicional teatro:

Não quero criar polêmica, mas apenas convidar o povo da lírica a uma reflexão: Quão mais pobres estaríamos hoje se essas vozes tivessem sido caladas no nascedouro por uma questão de “peso a mais”? Talvez tenhamos que superar essa barreira que o padrão estético estabelecido está nos impondo. Se quero ver uma modelo, abro uma revista de moda. Quando vou à ópera, quero ouvir vozes. A pensar (Montserrat Caballè, Gertrude Grob-Prandl, Luisa Tetrazzini, Deborah Voigt, Jane Eaglen. Ebe Stignani, Lina Paglighi, Maria Callas... só pra ficar nas mulheres, que são mais cobradas) (MENESCAL, 2021).

Ciente de que os paradigmas estão sempre em movimento, um passo deve ser dado em direção a uma nova mudança, por meio de fricções pelas trilhas por onde já passamos levando nossas experiências, na forja de um novo momento, onde a inclusão na ópera volte a acolher pessoas com obesidade.

## **CAPÍTULO 2**

### **OLHARES E NARRATIVAS SOBRE A OBESIDADE NA ÓPERA: COLETA E ANÁLISE DE DADOS**

## **2. OLHARES E NARRATIVAS SOBRE A OBESIDADE NA ÓPERA: COLETA E ANÁLISE DE DADOS**

Este segundo capítulo é dedicado à análise dos dados coletados, por meio das 15 entrevistas realizadas virtualmente, por terem ocorrido ainda durante o isolamento social, decorrente da pandemia do Covid19.

Foram entrevistados seis cantores líricos, que perderam mais de 40% de peso, cada. Três deles fizeram a cirurgia bariátrica, e três emagreceram naturalmente. Foram também entrevistados dois médicos endocrinologista, dois médicos otorrinolaringologistas, dois escritores especializados em ópera, um maestro brasileiro residente na Europa, um diretor cênico de óperas e uma diretora de uma casa de ópera, com grande experiência na gestão de teatros líricos, tanto na Europa, quanto nos EUA.

Estes seis cantores foram escolhidos pelo fato de eu ter acompanhado suas carreiras durante os últimos anos, e pude assim observar as suas dificuldades antes do emagrecimento, e a reinserção na atividade profissional após a eliminação do peso excessivo. Quanto aos intelectuais da ópera, são estudiosos de vasta cultura musical, com várias obras publicadas especificamente sobre ópera, além de escreverem esporadicamente críticas sobre espetáculos líricos, apresentados no Brasil e no exterior. Sobre o jovem maestro brasileiro, radicado na Europa, julguei ser de grande valia a opinião e vivência de um artista que ingressou há poucos anos no mundo da ópera, e atualmente rege espetáculos em todos os centros mais destacados do gênero, trazendo uma visão atual da nova geração. O diretor cênico escolhido é um profissional que transita entre o teatro de prosa, o teatro musical e a ópera, obtendo relevância em todas estas vertentes. Há mais de quatro décadas neste ofício, é responsável por espetáculos que se tornaram referência para a ópera no Brasil. O médico otorrinolaringologista n.º1, é um dos mais notáveis especialistas de voz do nosso país, com importantes trabalhos publicados a este respeito, e com uma vasta clientela de cantores de todos os gêneros musicais. Por meio de sua indicação, contatei a médica otorrinolaringologista n.º 2, doutora residente em um dos teatros de ópera de maior tradição e importância. Ocupa este cargo há 32 anos, tendo não só vivenciado todas as mudanças das quais tratamos neste documento, como também por ter atendido inúmeras vezes célebres dos nossos tempos. O médico

endocrinologista n.º 1, profundo conhecedor da voz humana, tem um importante trabalho publicado sobre o maior tenor do princípio do século XX, além de acompanhar frequentemente espetáculos de ópera em todas as partes do mundo. Infelizmente nos deixou durante a elaboração deste documento, aos 84 anos. O médico endocrinologista n.º 2, especializado em dietas e operações bariátricas, era assíduo frequentador e conhecedor de ópera. Também nos deixou antes que esta dissertação fosse concluída. Quanto à diretora de teatro de ópera, é uma antiga conhecida que passou pela direção de cinco teatros, duas importantes casas na Europa, um teatro no Oriente Médio, e duas grandes casas de ópera nos Estados Unidos. Foi também agente artística para cantores líricos durante mais de 10 anos, e atua como jurada em inúmeros concursos internacionais.

As entrevistas semiestruturadas foram realizadas por meio de perguntas pré-definidas, com espaço para comentarem assuntos que julgassem interessantes para o tema.

Os questionários serão colocados abaixo, sendo que no anexo 2 se encontram as entrevistas transcritas integralmente.

Para melhor refletirmos sobre o material coletado, proponho as seguintes subdivisões: **2.1. O aspecto psicológico** (Narrativas sobre o estado psíquico na fase de extrema obesidade, rejeição e inclusão. Aspecto psicológico durante o processo de emagrecimento, e após a retomada da atividade profissional). **2.2. O aspecto médico-vocal** (Métodos cirúrgicos de emagrecimento, prós e contras da intervenção bariátrica, aspectos clínicos após a cirurgia e reposição vitamínica. Manutenção do peso. Consequências na voz após eliminação de mais de 40% do peso. Reeducação muscular).

### **2.1. O aspecto Psicológico**

De acordo com a entrevista ao endocrinologista n.º 2, “existem algumas atitudes comuns a todos os obesos: querer se integrar, sempre simpáticos, muito doces, engraçados, contam piadas, buscam sempre maneiras de querer ser aceito em uma sociedade que não aceita a obesidade”.

Hoje existe maior inclusão, ainda que continuemos sendo um dos países mais “preocupados com a estética corporal do mundo”<sup>9</sup>. Tanto na televisão, quanto na moda, o/a obeso/a não é mais objeto de chacotas e *Bullying*, sendo a gordofobia condenável quase no mesmo nível da homofobia, machismo e racismo. Existem artistas obesos de destaque na televisão, nas propagandas, moda para obesas e obesos, uma verdadeira mudança inclusiva, mas a obesidade é ainda um signo de “diferença”, “fora do padrão”, um *outsider*.

Sendo obeso desde os nove anos (dado ao inconformismo de minha mãe, ao constatar que até os oito, era demasiado magro - só tinha orelhas-passando a tomar diariamente vitaminas que abriam o apetite, algo recorrente entre obesos), lembro-me bem do desconforto ao tirar a camisa na praia, ou em alguma atividade esportiva (odiada pelo confronto e comparação com os outros físicos), o *Bullying*, o isolamento na biblioteca no horário do recreio, o olhar complacente, ao mesmo tempo, reprobatório do meu pai (de físico atlético), e inúmeras trapaças para tornar este fardo mais leve e imperceptível, na tentativa de ser feliz.

A atividade artística, o apresentar-se diante de um público, concentrando todas as atenções; a aprovação do alheio, por meio da atividade canora, foi aos poucos alicerçando uma autoconfiança, ainda que o “efeito sanfona”(variações em torno de 15 a 20 quilos, pra cima e para baixo durante a trajetória) abalaram frequentemente esta segurança.

Eis o questionário n.º 1

### **Questionário N.º 1 - Para cantores**

1. Com que idade começou a cantar?
2. Quando se iniciou o quadro de obesidade?
  - a) Havia obesos na sua família próxima?
3. A obesidade impediu algum passo em direção à carreira?
  - a) Você sentia preconceito no ambiente da lírica?
  - b) Caso tenha cantado em outros países, sentiu diferença entre o Brasil e outros lugares a este respeito?

---

<sup>9</sup>Segundo a opinião do Otorrinolaringologista n.º 1

4. Você se cansava ao cantar ou ao atuar?
  - a) Por quê?
  - b) Você pensava em emagrecer?
5. Houve revolta?
  - a) Quando e como apareceu a vontade de mudar?
  - b) O que foi diferente das outras vezes?

**Para aqueles que se submeteram à intervenção bariátrica**

6. Qual foi o procedimento utilizado?
  - a) Como foi o processo da bariátrica?
  - b) Quanto tempo durou a recuperação?

**Para aqueles que emagreceram normalmente, sem intervenções cirúrgicas.**

7. Como foi o seu emagrecimento?
  - a) Quanto tempo durou até atingir o peso proposto?
  - b) Você praticou exercícios físicos?
8. Quantos quilos você perdeu?
  - a) Como se sentiu ao cantar a primeira vez após o processo?
  - b) Teve dores?
9. Como foi o rendimento vocal e a reinserção no campo de trabalho?
10. Você concorda com a teoria de que quanto maior massa corpórea, maior o volume da voz?
11. O que recomendaria a jovens obesos com vozes e técnicas promissoras?

**Vejamos o caso do tenor n.º 1**

Foi obeso desde pequeno, nascido em uma família de obesos. Aos 48 anos decidiu fazer à bariátrica e eliminou 100 quilos, passando de 180 para 80 quilos! Segundo a entrevista, a obesidade impediu sua carreira.

Tendo acompanhado grande parte da sua atividade, constatei que depois do emagrecimento, o tenor n.º.1 conseguiu se reintegrar ao meio artístico, passando a cantar em todos os teatros brasileiros.

Existem dois tipos de comportamentos entre os obesos: aquele citado acima, alegre, dissimulador, e outro tipo, negativo e revoltado, “porque tenho que sofrer tanto?”

Ainda que fosse um cantor de ponta, “era preterido pelo peso.” Acredita que mesmo agora, com 100 quilos a menos, as pessoas ainda tenham preconceito contra ele, por associarem sua imagem ao físico de antes. Após a bariátrica, não se cansa mais em cena, antes, dois passos em cena lhe causavam extrema fadiga.

Sua determinação em fazer a cirurgia bariátrica concretizou-se após um agente em Barcelona lhe dizer: “você canta melhor que muito tenor por aqui, mas com este físico não fará carreira!” Voltou ao Brasil, e sem contar nem mesmo para sua esposa, contratou a bariátrica, sem nem querer saber qual seria o procedimento.

Acredita que “na história tudo tem volta (cíclico), como os criadores do *Recitar cantando*, que se inspiraram na Grécia antiga. Gostaria de poder ajudar a mudar esta situação, da mudança de paradigma, ir contra o sistema”, mas está em processo de conscientizar uma sua aluna obesa, mostrando-lhe que terá que emagrecer, se quiser fazer carreira.

### **Barítono n.º 1**

O barítono n.º 1 não tinha obesos na família, começou a engordar entre sete e dez anos. O pai se revoltava ao vê-lo obeso, em consequência fazia infundáveis dietas.

“A obesidade atrapalhou minha carreira, sempre se escolherá alguém bonito, que areje o ambiente. O começo da carreira foi muito tumultuado, as figurinistas me odiavam. O obeso não tem a dimensão de quão gordo está! É uma ameaça, pois as pessoas não querem ser daquele jeito, você representa o que a pessoa não gostaria de ser.”

Começou a cantar no exterior em 2012. “Tive a sorte de cantar *Rigoletto* e *Trovatore*<sup>10</sup>, dois personagens que não requerem tanto um corpo esbelto, mas o ambiente de ensaio... aí você percebe que as pessoas te dizem NÃO!”

---

<sup>10</sup> Sobre o comentário de que para Conde de Luna não se exige um corpo esbelto, creio que depende da interpretação. Sob minha ótica, quanto mais atraente for o Conde, mais intenso se tornará o drama, contrapondo dois homens de aspectos físicos semelhantes, disputando o amor da mesma mulher.

“Na Europa o preconceito é maior. Não senti em concursos de canto, mas em audições é diferente.” (Certamente porque em audições se pensa já na montagem, personagem, *physique du rôle*, e em concursos é a voz que prevalece). “Após uma audição no Scala de Milão, o agente que me havia convidado me chamou e disse: você engordou muito, volte no ano que vem, mais magro.” Sobre uma produção que participou em Bologna relata: “as pessoas me olhavam como se tivesse lepra! A predileção por quem tem uma bela casca é evidente!”

Em 2007 atingiu os 173 quilos: “Quando precisei usar uma calçadeira, comecei a me preocupar. Depois de uma certa idade, e de sofrer muito, porque o gordo não é o que escolhe, mas aquele que é escolhido, resolvi emagrecer.” Depois de 2009, começou um processo de emagrecimento. “Perdi 10 quilos por ano, e recuperava três. Mantinha um ano. No ano seguinte fazia o mesmo, menos 7 quilos, e assim gradativamente.” Pensou em fazer a operação bariátrica, “mas todo mundo que operava virava alcoólico. Não pode comer, vai fazer o que? Conheci uma moça e um rapaz que fizeram, os dois se tornaram alcoólicos hoje em dia”.

Um dos fatores decisivos para começar a dieta foi o refluxo! “Pensei, ou paro de comer, ou paro de cantar. Escolhi o canto!”. Atualmente com 113 quilos, distribuídos nos seus 1,84 m de altura, tem uma figura cênica considerada harmoniosa. “Foi uma grande metamorfose, à medida que se vai emagrecendo, tudo muda, por exemplo, a forma do rosto, aí deve se readaptar a respiração, os pontos de apoio e as ressonâncias!”. E conclui: “Para fazer carreira tem que emagrecer. Não existe outro caminho, não se brinca com o que se almeja tanto. A obesidade é algo reversível. Não adianta, na Europa gordo não faz carreira. Para as mulheres, ser magra é difícil!” O barítono n.º1 acredita que o assunto “tem que ser tocado seriamente em classe, para que se deem conta do que se trata”.

### **Soprano n.º 1**

Emagreceu 80 quilos

Todos são obesos na família. Aos seis anos já era obesa, teve um problema renal e ficou um ano acamada, tendo que ser carregada para ir ao

---

banheiro. Isto coincidiu com o divórcio dos pais e o câncer do irmão. Na mesma época teve que retirar as amídalas, a dieta foi completamente alterada, e engordou mais ainda.

Quando entrou na faculdade de matemática, aos 17 anos, pesava 90 quilos. Quando concluiu o curso, aos 22 anos, pesava 135 quilos. Aos 26, decidiu pela bariátrica e perdeu 80 quilos. “Eu deixei de ser obesa no corpo, mas não na cabeça! Meu pai era alcoólico, algo que é muito ligado a uma criança obesa.”

Antes da cirurgia, entrou em um prestigioso coral, onde o maestro, que apreciava muito sua voz, dizia que deveria emagrecer para fazer carreira. “Corpo livre é lindo, mas quando você for fazer uma audição, eles vão olhar para a tua cintura, e se você não couber no figurino idealizado, eles não vão te chamar! É uma briga antropológica.”

Cantou na Itália diversas vezes. Na primeira vez que foi a Milão sentiu uma péssima sensação no metrô, era a única obesa. “Quando fui ter aulas no Conservatório Verdi, me olhavam de lado. Diziam que tinha uma boa voz, mas tinha que emagrecer e me tornar mais segura. A minha insegurança era consequência da obesidade”.

Perdeu 30 quilos entre a primeira e a segunda visita à Itália, sem bariátrica, mas continuava obesa. “Na Itália me diziam tanto que devia emagrecer, que decidi tentar de verdade! Não conseguia mais andar; Tem cantores obesos que têm mobilidade, eu não tinha, em um concerto do coro, comecei a chorar, não conseguia ficar em pé, tive que sair no meio!”

Na Itália seguiu a dieta mediterrânea e conseguiu chegar aos 80 quilos, mantendo por um ano. Voltou ao Brasil, saiu da casa da mãe, e entrou para trabalhar como professora em uma escola, onde era muito maltratada pela diretora. Voltou a ganhar peso, recuperou tudo o que havia perdido, e mais! Ao ser demitida, decidiu fazer a cirurgia bariátrica.

Poderia ter comprado um carro com o valor da bariátrica, mas me deu mobilidade. Eu não pegava ônibus, pois não passava pela catraca, não conseguia subir escadas, meu joelho fazia um barulho de esfacelamento. Eu não vivia mais, era introspectiva, tinha vergonha. Hoje não me vejo magra, acho que sou mais gorda do que sou, antes me achava mais magra do que era. De todas as formas, pela conquista do emagrecimento, sou normal.

Sua recuperação foi lenta, mas após três meses estava cantando o *Requiem* de Mozart na Itália. "Voltei à Itália após a bariátrica e notei que não me olhavam mais daquele jeito."

Ao entrar em uma escola de ópera, os colegas lhe alertaram de que o professor era gordofóbico, mas já foi depois da bariátrica. Após conhecê-lo, entendeu que sua preocupação era para que os jovens estivessem preparados para uma carreira, nos dias de hoje!

Esta escola me colocou à prova! Tive que cantar uma ópera no primeiro ano após a bariátrica. Tinha muitas dores na barriga, me dava câimbra... no segundo ano, já não tinha dor, atingi segurança com este corpo! Acho que tudo que envolve imagem tem preconceito contra gordos. O gordo passa a imagem de pouco asseado, preguiçoso, descuidado...

### **Mezzo-soprano n.º 1**

Quando entrou no coro de um dos teatros mais importantes do Brasil, estava com 80 quilos, por 1,73 de altura. Após alguns anos, chegou a 120 quilos. Emagreceu fazendo dieta.

Nascida em um bairro predominantemente de imigrantes alemães, no interior de São Paulo, começou a cantar no coro adulto da igreja aos 8 anos. "Sempre fui gordinha, mas muito ativa. Se me perguntarem qual é o peso médio da minha vida, não sei!" Teve muitas oscilações. "Eu não me sentia feliz e tinha muitas dores no corpo. Achava-me horrível nas fotos. Certo momento, meu marido começou a correr porque tinha colesterol alto. Um dia me disse: eu não tenho problema com a sua barriga, você é que tem!"

Ela pensou em fazer a cirurgia bariátrica, mas seu marido lhe disse que era preguiçosa, então decidiu fazer exercícios. "Dia 1º de janeiro comecei a andar, segui um aplicativo e comecei a monitorar os exercícios. Aí fiz uma dieta mais drástica, mas acho que não sei lidar com isto, a vida inteira me frustrei por ser gordinha." Iniciou sessões de terapia, e voltou a engordar durante o processo. A terapeuta lhe dizia que estava engordando porque o motivo para emagrecer não era tão forte, pois "no fundo eu não tenho identidade com a magreza. Agora mais gorda, me sinto melhor de voz."

Meu pai era obeso e teve um enfarte cedo. Aí eu fico com medo, mas se a pessoa está disposta a fazer uma carreira, e você sabe que isto

tem um preço, e a única coisa que está atrapalhando é o peso, acho que vale o sacrifício.

Quanto aos diretores de cena de ópera conclui: "Sempre que escolhem escravas, isto ou aquilo, só têm magros. Aí a outra ópera só tem coristas gordos. Em uma ópera o diretor bradou: botem os gordos na fila de trás, cubram esses braços com algum tecido!"

E conclui: "em uma ocasião fui convidada para cantar *Lola* (personagem que seduz o protagonista, na ópera *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni). O diretor de cena não quis que eu fizesse, por me achar muito gorda. Trocaram."

## **Soprano n.º 2**

Pesou 97 quilos, 1,65 de altura. Chegou a 73 quilos fazendo dieta.

Eu me disciplinei muito e emagreci com shakes. Se você quer isto, tem que aceitar, porque vem de cima! As pessoas que estão no poder querem cantores e cantoras como em um filme, que se encaixem no padrão. Se você tem uma carreira consagrada, aí tudo bem, mas no início, é muita competição. Eles têm que gostar da sua voz, da sua cara, do conjunto todo! Fiz uma audição em Cannes, na França, que tinha três dias só de sopranos. Só no meu dia tinha 70 sopranos! Qual é o diferencial, o que vai saltar aos olhos? Meu conselho é: se adequar ao mercado.

Acredita que tudo é visual, por isso posta tantas selfies no Instagram, posta vídeos, "você tem que aparecer. Ninguém fala: como você canta bem! Sempre dizem: ah, que linda! As pessoas querem ver a *prima-donna* lindona, não se pode ser desleixada. Incomoda ver a pessoa que não é tão boa artista, mas por ser bonita, está lá. Teriam tantas melhores."

Acredita que para os sopranos, por encarnarem personagens tuberculosas, jovencinhas, sedutoras, seja mais difícil que para as *mezzos*.

"Uma vez, um querido professor e mentor assistiu minha Viúva Alegre, e após me disse que eu havia engordado muito. Fiquei muito brava, mas depois entendi".

## **Mezzo-soprano n.º 2**

1,52 m, 116 quilos

O que a “empurrou” (*sic*) a emagrecer, foi depois que entrou em um coro de grande prestígio, e um ano de Ópera Estúdio. Dentro do coro, uma notória regente, já falecida, a chamou várias vezes de gorda. Dizia que não poderia sentar na ponta do banco, porque iria virar. “No restaurante da instituição, perguntava se eu conseguiria comer tudo aquilo que estava exposto, que não iria caber.”

Fez uma audição para um curso de ópera em 2015, mas não passou. Tinha uma pessoa conhecida na instituição, que lhe contou que o maestro tinha gostado da sua voz e interpretação, mas que estava muito gorda para as personagens das óperas que iam fazer parte da temporada! “Na época tinha um namorado que me apresentava como uma amiga, tinha vergonha de dizer que estávamos juntos!

Na época apresentou um trabalho na universidade, algo específico sobre fonética catalã. O professor de canto, sem mesmo abrir o trabalho, lhe disse: você está muito gorda! Por esta questão, mais o namorado que não lhe assumia, resolveu ir ao médico! Tinha gordura no fígado e colesterol altíssimo. Os pais, obesos, haviam feito a bariátrica dois anos antes, a mãe havia chegado aos 140 quilos e o pai até 120. Os pais lhe incentivaram. “Não se tem noção de quão gordos estamos. Depois da decepção com o curso de ópera, comecei a me olhar de outro jeito, então resolvi fazer uma consulta”.

A consulta revelou várias comorbidades. Fez a intervenção *By pass* (falaremos especificamente destas técnicas no item sobre saúde).

A recuperação foi lenta e dolorosa. Eu não sabia mastigar, até compreender isto, sofri muito. Tive vários problemas, comecei terapia, depois passei a análise laciana, onde só levava tapa na cara! Pouco a pouco aprendi a parar de tapar os problemas com a comida, Como eu não comia direito, fui ficando fraca, aí atingiu a voz, O processo de reestruturação da técnica vocal e adaptação ao novo corpo, durou um ano e meio. Depois que você estabiliza o peso, a cirurgia só é considerada eficaz, se você mantiver por um ano. Fiquei com 67 quilos. Engordei 8 quilos durante a pandemia, por ficar sedentária, antes fazia tudo de ônibus e metrô. Comecei a reter muito líquido.

Sobre a questão, se recomendaria a bariátrica, responde:

Não gosto de falar a palavra *recomendaria* (*sic*). É uma palavra muito forte e comprometedora, a pessoa tem que tomar esta decisão por

ela, e analisar os prós e os contras, mas para minha vida, eu faria de novo. Mudou tudo, ganhei muito amor próprio, funcionou, tenho outra percepção de mim mesma, solucionei muitas coisas da minha vida depois da bariátrica. É uma transformação incrível, mas a pessoa tem que ter cabeça para passar por tudo isso. Eu não comprava roupa pois achava que não ia caber naqueles números pequenos, era um conflito de personalidades. Muitos anos se enxergando grande, é difícil de aceitar. As pessoas passam a te tratar melhor. Tinha gente que ficava perto de mim porque sabia que eu tinha falta de amor próprio, e a pessoa tinha pior ainda, então ficava do meu lado. Perdi muitas pessoas... amigo não é aquele que fica ao seu lado quando você está mal. É aquele que está com você quando você está bem, é difícil lidar com a felicidade alheia, torcer pelo outro, comemorar a felicidade do outro! Quando estava gorda, ninguém me chamava para cantar em casamentos, magra, todos me chamam!

## **Questionário n.º 2 – Para Médicos Otorinolaringologistas e Endocrinologistas**

1. Houve cantores e cantoras líricos entre seus pacientes?
  - a) Obesos também?
2. Para um cantor obeso, o golpe da glote se dá igual ao não obeso, naturalmente?

### **Para endocrinologistas**

3. Para um cantor obeso, fisiologicamente é mais fácil apoiar o diafragma?
4. Algum dentre seus pacientes submeteu-se a cirurgia bariátrica?
  - a) O senhor pôde acompanhar o antes e o depois da cirurgia?
5. Quais foram os efeitos na voz, após a cirurgia?
6. Existe alguma implicação da (corporeidade) obesidade na projeção da voz?
  - a) E na ressonância?
  - b) Na qualidade da voz?
7. Em sua opinião, porque existiram tantos cantores obesos, existe alguma relação da arte lírica com o ganho de peso?
  - a) O desenvolvimento da caixa torácica é compreensível, mas existe algo psicológico implicado?
8. O emagrecimento, consciente ou não, afeta na qualidade vocal?
  - a) Em que sentido.
9. Pelos seus conhecimentos e vivências nas temporadas dos centros de

óperas mais importantes, acredita que a hostilidade à Obesidade na cena lírica da atualidade seja igual nos USA e na Europa?

10. Que conselho daria a um promissor cantor lírico jovem obeso?

**Questionário n.º 3 - Para Diretor Artístico de Teatro de Ópera, Diretor Cênico, Maestro e Intelectuais da Ópera**

1. Podemos afirmar que até o final do século XX, a figura dos cantores de ópera fixou-se no inconsciente coletivo como pessoas corpulentas, frequentemente obesas. Isto corresponde à realidade dos cantores do século XX?

2. Você concorda que após a virada do século XXI existiu uma mudança de paradigma em relação ao físico dos cantores de outrora?

a) Ao que se deve está mudança?

b) Observa-se alguma diferença entre as vozes de outrora e as atuais?

3. Porque existiram tantos cantores obesos, existe alguma relação da arte lírica com o ganho de peso?

a) Existe algo psicológico implicado?

4. Você acredita que exista uma relação entre a obesidade e a projeção da voz?

5. Acredita que os quilos a mais possam melhorar a qualidade vocal?

**Para: Diretor de Teatro de Ópera, Diretor Cênico e Maestro.**

6. Profissionalmente, já aconteceu alguma situação em que a questão da obesidade do cantor tenha prejudicado uma boa audição?

a) Qual sua opinião a respeito?

**Para todos.**

7. Poderia narrar algum caso de um cantor ou cantora que tenha se submetido à cirurgia bariátrica?

8. Qual foi o efeito na voz?

9. E alguma narrativa sobre cantores que emagreceram naturalmente e suas consequências vocais.

10. A ópera de hoje é diferente da ópera de 40 anos atrás, você acredita que a busca constante do físico esbelto da personagem seja irreversível?

### **Intelectual da ópera e escritor nº.1**

Essa loucura com o corpo apareceu agora, não existia nos anos 60, 70...foi depois dos 90 que isso começou! O mundo mudou, e temos que conviver com isso. Mas se aparecesse hoje uma pessoa obesa, mas com a voz da Caballé ou do Pavarotti, garanto que seria disputada a tapas. Eu não concordo com estes de hoje, que preferem um narizinho bonito em vez de voz!

### **Médico endocrinologista, intelectual da ópera e escritor nº.1**

Foi influência do cinema, que não existia na época de Caruso, e do teatro também. O público aceitava uma grande voz, dentro de um corpo não adequado ao teatro. Concordo com você, hoje, em todo o mundo se veem pessoas bonitas, mas que não cantam *porra nenhuma* (sic). O que acontece muitas vezes, o cantor diz que a corporatura pesada dá mais apoio, como dizia Pavarotti, por exemplo, mas era uma questão psicológica, para não assumir que estava gordo, inventou desculpas para não emagrecer. Por outro lado, Marilyn Horne me disse uma coisa muito importante: *food is company* (comida é companhia). A vida do cantor é muito solitária. Existe uma razão para engordar, pelo tipo de vida que levam! E não existe o hábito de fazer ginástica, caminhar...existe o medo de se resfriar, pegar uma alergia.

E conclui:

Se me disserem: eu não consigo um contrato porque sou obeso, aí eu diria que tem que fazer uma dieta controlada, até atingir o corpo adequado para os teatros. Devemos nos adaptar ao mundo que vivemos, mesmo que isto seja cruel, mas é isso. O que se vai fazer? É preciso diferenciar o que atrapalha na produção, se é a voz, um problema musical, ou o físico, um problema teatral.

### **Intelectual da ópera e escritor nº.2**

Quanto eu era pequeno, havia um cartaz nos estabelecimentos, que mostrava um homem gordo, com uma bela barriga, sorridente, dizendo: eu só vendi a vista! E outro, esquelético, dizendo: eu vendi fiado! A obesidade era associada à prosperidade. Acho que este conceito muda caminhando do meio do século XX para o final! Hoje existem pesos iguais para a voz (o canto) e o físico. Para mim, que privilégio o canto, é uma pena, mas para a geração que cresceu com a televisão, cinema, face, Instagram, desenvolveu-se um conceito de beleza que apresenta uma forma curvilínea, para as mulheres, e músculos bem trabalhados, para os homens, Hoje você não pode imaginar um *Pery* barrigudinho, mesmo que seja o melhor cantor do

mundo! Por outro lado, papéis femininos como *Turandot*, *Isolde*, *Siegliende*, onde os figurinos são bem largos (na maior parte das produções), podem disfarçar a obesidade.

Por sua atividade como pesquisador e escritor, realiza anualmente diversas viagens pelo mundo, assistindo óperas tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos.

Nos últimos 15 anos, pelo menos que me lembre, na Europa não vi nenhum solista obeso. Não podemos nos esquecer da maior soprano da atualidade, Anna Netrebko, ela ficou obesa. Não sei se por isso, mas já não canta personagens que dependam do *physique du rôle*. Não faz mais *Adina*, *Traviata*, *Puritani*. Eu a vi há pouco em Roma, extremamente obesa, se movendo mal no palco, confesso que me incomodou. Mas hoje se vê poucas críticas falando das vozes, dos cantores, exclusivamente. Os críticos deixam quatro linhas, para falar de cantores, das 20 que se destinam para a crítica de ópera hoje em dia. Mesmo quando são "óperas de cantores", *Traviata*, *Rigoletto*, etc, falam primeiro da direção cênica, se fulano de tal se atualizou, a ação, a não ação, a iluminação...não é que seja errado, mas fica muito claro que os valores ficaram invertidos, o espetáculo visual, hoje em dia, é muito mais importante do que o espetáculo auditivo, musical. Não creio que este conceito vá mudar. No Brasil você tem mais jovens na ópera que na Europa, você tem que falar uma linguagem diferente para eles. Mas já vi escalções desastrosas, guiadas apenas pelo aspecto físico.

E conclui:

Um vencedor de um Concurso Pavarotti me contou uma vez, que eles faziam turnês com ele, e que as seções de cozinha de Luciano, nos quartos de hotel, eram incríveis! Prazeres bucais, onde Pavarotti cozinhava para 8 ou 10 pessoas, todos cantores. Verdadeiras libações gastronômicas, massas com molhos pesadíssimos, e Pavarotti comia a rédea solta. Foi toda uma geração que tinha o peso absolutamente alto! Tinha algo de confraria, cumplicidade, celebração. Era uma farra fazer isso em um quarto de hotel.

Jovem maestro brasileiro, residente na Alemanha.

O cantor lírico tem que ter boa forma física, comparada aos atletas. Não podemos nos esquecer que deve chegar duas horas antes do começo da ópera. Dependendo da maquiagem, ainda mais que duas horas. Ao todo, uma ópera consome de três horas e meia a quatro horas, com intervalo e agradecimentos. Então este preparo para estas 6 horas, quase sem comer, porque você não vai comer uma hora antes de cantar! Quando acaba a récita, com a adrenalina e tudo...é uma celebração. Aí em seguida vai dormir! Se você fizer isso por 3 anos, engorda. Mas existe um estudo que li uma vez, que dizia que o ato de cantar, a fonologia dispara a produção de um tipo de hormônio que abre o apetite.

E sobre a questão dos diretores de cena, acrescenta:

Um em cada quatro teatros do mundo está na Alemanha. Quem manda nas casas de ópera na Alemanha são os *Dramaturg* (dramaturgo), todos os diretores de casas de ópera são ou *Regisseur* (diretor de cena) ou dramaturgo. Eles não vêm da música. É óbvio que queiram alguém que cante direito, mas irão escolher pelo físico e habilidades cênicas. Esta mudança de paradigma fez com que caísse a qualidade das vozes. Hoje em dia, com Facebook, Instagram, somos muito ligados à parte visual. Se colocássemos a Caballé cantando Mimi, com o público de hoje, ninguém acreditaria. Os cantores mais robustos que ouvi por aqui são todos para repertórios pesados, Wagner e Strauss.

E conclui:

Os professores de canto de hoje têm a obrigação moral de alertar os cantores de que o mercado é esse. Você está estudando canto para que? Para cantar em casa para os amigos, ou para fazer carreira? Então é um jogo, e essas são suas normas. Aconteceu no Municipal de São Paulo quando se fez Otello há alguns anos. O famosíssimo diretor de cena passou um barítono, contratado para o primeiro elenco, para o segundo. O diretor disse que não podia ver aquele.... (palavras de baixo calão) referindo-se à sua obesidade.

### **Diretor teatral de óperas.**

Dirigi uma *Butterfly*, em 1994, em um grande teatro brasileiro. A cantora do primeiro elenco chegaria somente para os últimos ensaios. No dia da sua chegada, entra uma senhora imensamente obesa, negra, e encantadora. Para interpretar uma japonesa de 15 anos, eram duas particularidades importantes. Ela era tão inteligente, voz incrível, tanta sensibilidade e domínio cênico, que o público prescindiu de tudo. Eu logo abstraí, pois era uma grande artista! Ok, isto faz 30 anos, mas sou 100% a favor da inclusão. Mas acho que existe uma moda, de alguns anos para cá, por causa das maravilhosas mulheres que vêm do leste, com vozes incríveis! Na moda, as anoréxicas já estão desaparecendo, já existe moda *plus size*, mas acredito que voltará a moda dos grandes intérpretes, das grandes vozes. Agora, qualquer cantorazinha linda vira estrela. Assisti em Salzburg a Aida Garifullina. Não é nada. Linda, cheia de jóias, mas voz??? Não me emocionou, acho que isso vai passar. Acho que as pessoas confundiram um pouco, porque a Callas, quando emagreceu, aliás foi a primeira que entendeu que para fazer um papel, precisava do *physique du rôle*, precisava representar, mas ela queria ficar parecida com a Audrey Hepburn, não foi por causa do papel. Ela já era endeusada antes, as pessoas se matavam pela sua *Traviata*. Emagreceu, ficou elegante, deu um novo visual, mas era uma grande intérprete, gorda ou magra. É algo que a pessoa tem, é o carisma, é uma ligação com o divino. Assisti *Tristan* no Metropolitan, com Ben Heppner e outra cantora muito obesa. Os dois estavam ajoelhados no palco, parecia uma montanha, mas era uma emoção tão grande, era tão maravilhoso! Mas hoje tem até um excesso de gente competente, com corpinhos adequados.

Comentei sobre um belíssimo espetáculo dirigido por ele nos anos 1980, onde o protagonista era negro.

Foi um fracasso de bilheteria, as pessoas não aceitavam um protagonista negro. Acho que existe muito preconceito. Nos musicais as pessoas não podem ser obesas, pois tem muito movimento, dança, duas sessões sábado e duas domingo, os cantores líricos antigamente não eram obesos, eram fortinhos! Se estabeleceu esta caricatura, a Castafiore...sobre o *Regietheater*, Ponelle conhecia profundamente música, Strehler, Visconti, quando interpretavam uma obra, queriam fazê-la como se deve, e com o passar dos anos, ficou estabelecido que uma ópera deveria ser teatralizada e representada, mas o repertório não é muito grande, então para manter esta arte viva, foi necessário outras interpretações. Você vai modernizando, mudando a época da obra, aproximando aos dias de hoje, o cantor é obrigado a procurar uma verdade. E se procura uma verdade física também, aí começa o problema, errado, uma pessoa obesa pode vivenciar estas situações também! O *Regietheater* foi uma demanda intelectual do movimento teatral para transformar a ópera em algo teatral. A cobrança veio rapidamente! A partir do momento que você pensa a ópera como teatro, dirigindo a psicologia do personagem, e não mais um *regisseur*, que diz, entra por lá e sai por aqui, isso já é uma realidade. Aí acabou a música pura, para virar teatro. Ai se proíbe uma pessoa obesa de interpretar uma pessoa magra, mas quem disse que esta personagem era magra? Assisti uma Tosca em Paris, com Pavarotti e Eva Marton, que também era obesa. Em certo momento, ela se sentou no colo dele, que estava sentado em um banquinho. O banquinho quebrou e a plateia começou a aplaudir de pé! Nessa noite, com Pavarotti, eu entendi o que era uma voz que emocionava, quando a voz batia no meu cérebro, eu chorava! Não pela interpretação, pelo som!!!! Isso já vem da Grécia antiga, tal nota te faz chorar!"

E conclui:

Se tivéssemos Pavarotti e Caballé hoje em dia, as bilheterias estouravam! Não vi sopranos no século XXI, com vozes incríveis. Netrebko diz que não abre mão dos seus 14 quilos a mais, porque está indo para um repertório dramático. É lamentável que o critério hoje em dia seja pelo físico e não pela voz. Talvez tenhamos passado por isto no Brasil, as grandes vozes foram embora! Se você é obeso, tem uma voz maravilhosa, não tem problema de saúde e se sente bem, mantenha sua saúde e seu corpo, não queira ser outra pessoa, porque não será a sua verdade. Mas tem que estudar muito. Música e técnica, até ficar impecável! Aprenda línguas, aí poderá fazer qualquer coisa.

## Otorrinolaringologista nº.1

Concordo que exista uma mudança de paradigma, e creio que tenha muito a ver com as sucessões geracionais. A geração Y, que vem a partir de 84 e a Z, que vem em 96, a cada geração que vai surgindo, existe maior preocupação com saúde. A geração Y fuma menos, e a Z, menos ainda! Talvez a obesidade tenha a ver com isso. Mas no mundo existe uma política de valorização da estética da magreza, na

arte como um todo. Tenho clientes da ópera, dos musicais, sertanejos, todas as áreas estão buscando por perfis mais magros. O Brasil é pior ainda, somos o país do *bumbum*.

### **Diretora artística de casa de ópera.**

Antigamente os cantores líricos não se moviam muito, não existia a ideia de “estar em forma”. Eram “galinhas dos ovos de ouro”, que cantavam, faziam os personagens, mas não se exigia que atuassem. Não existiam retornos sonoros (alto falantes) no palco, como hoje, então deviam estar todos bem pra frente, para ouvirem a orquestra. A única coisa que faziam era levantar os braços, pois no momento que se viravam para o fundo do palco, já não ouviam a orquestra. Pouco a pouco, depois da segunda guerra mundial, quando Wieland Wagner, influenciado por Brecht iniciou sua reforma baseada na forma de atuar, o diretor de cena no mundo alemão, se transformou no personagem mais importante da ópera. Até os anos 80, o maestro era Deus! Podia protestar os cantores, mandá-los embora, sem nem mesmo pagá-los. Na Alemanha e na Europa Central, pouco a pouco o diretor de cena pegou este papel: esse eu não quero, este não tem o físico que idealizei...não é a voz que importa, e sim o *physique du rôle*! Principalmente nos países de língua alemã, que foram justamente os que criaram o *Regietheater*, diretores oriundos do teatro de prosa sempre buscam o físico adequado, porque no teatro de prosa é assim, não é a voz, e sim a declamação, é onde se encontram as cores, etc, então se criou a ditadura dos diretores cênicos na ópera! Mas tenho que dizer, porém, que o público, com o tempo, foi se habituando à outra estética. Por meio do cinema, de todos os estímulos visuais que temos hoje em dia, veem-se atores com físicos adequados para os personagens, jovens, atraentes, dentro do papel. Na verdade é mais difícil de atuar hoje, a presença conta muito, mas impedir uma pessoa que possua uma bela voz de fazer carreira!!!! Eu fui jurada do Concurso Belvedere, quando Angela Meade venceu, aliás, foi na mesma edição em que Tarra Erraught chegou até a final. Sugeri que Tarra entrasse no programa para jovens de Munique, e assim fizeram. Ela estava muito bem. Voltando à Angela Meade, ela venceu em duas categorias, opereta e ópera, cantava divinamente! No júri tinha três colegas alemães, um diretor de cena, e dois diretores de teatro de ópera, que passavam todo o tempo rindo e fazendo caricaturas da Meade. No final tivemos que brigar pelo prêmio porque diziam: Ah, é muito gorda, isso e aquilo, então eu disse: ok, não a contratem nos seus teatros, mas alguém cantou melhor que ela? Ficou um grande silêncio. A Meade é um pouco a Sharon Sweet de hoje em dia. Cantará conosco *Sieglinde*, em concerto, papel que fica maravilhoso na sua voz. Claro que tem complexos por causa da sua figura, mas não consegue enfrentá-los, e tem muito medo de emagrecer, por aquela estúpida ideia de que se emagrece, perderá a voz! Mas a ideia de que o cantor lírico é gordo, e tem que ficar gordo senão não tem voz, é ultrapassada, até para cantar é mais difícil. Depois, o som se produz na cabeça, mas as pessoas são muito bobas e não sabem estas coisas.

Perguntei sobre os efeitos da bariátrica na voz da Deborah Voigt.

No caso de Debbie é diferente, ela tinha problemas com o marido, e grande problema com álcool também, perdeu a voz por estes motivos!

Ela tinha uma vida horrível, bebia muito. O gosto também mudou. Outro dia estava ouvindo a *Lucia* da Lily Pons, *madonna!* Coloraturas, *fioriture*, *cadenzas* de muito mau gosto, que hoje não se faz. E hoje os cantores têm que ser muito mais musicais que antigamente. Eram cantores maravilhosos, que admiramos, mas se você ouvir atentamente, verá que desafinam, em alguns momentos você nem consegue entender em que língua estão cantando, tantas liberdades musicais, hoje as pessoas tem cd, dvd, que em 1920 não tinham. Hoje querem ver beleza, realismo. Antigamente os cantores não se mexiam. A ideia do corpo magro é algo recente. O corpo magro era sinônimo de pobreza, não tinham dinheiro pra comprar o que comer. Os cantores, com a ideia de que precisavam ter fôlego...dá-lhe comida. Antigamente, até nos ambientes chiques e ricos, comiam-se pratos gordurosíssimos, comidas pesadas. Se pegarmos os livros de cozinha dos anos setecentos, ou oitocentos, é de arrepiar os cabelos. E depois, não se moviam. Hoje o canto lírico tem que ser como um atleta, pois tem que cantar correndo, deitado, rolando, dando saltinhos. Infelizmente formou-se uma imagem boba da ópera, com aquelas mulheres com os chifres, espada, armaduras, robustas, e é uma bobagem, pois *Brunhilde* era uma guerreira, uma mulher ágil, não a figura de Birgit Nilsson.

Perguntei como abordar um jovem cantor promissor, com obesidade.

Na América não se pode dizer nada, pois você pode ser acusado de *body shaming* (o ato de fazer comentários desagradáveis a respeito do físico de uma pessoa obesa, deixando-a embaraçada). Nos programas para jovens se fala disso, mas com muita sutileza. Não se pode dizer: você é gordo e ninguém vai te contratar. Talvez: olha, os palcos são enormes nos grandes teatros de ópera, você terá que correr, subir escadas, tem que se mover, do jeito que está, não conseguirá. Aí vai ensaiar e alguém diz: não consegue ir mais rápido? Está muito pesado. E é também uma questão de saúde! São muito mais cruéis com as mulheres, pois para os homens, dependendo do papel, é até bom que tenha uma certa corpulência. Para um barítono, por exemplo, é bom. Por exemplo, Ambrogio Maestri. Sua saúde me preocupa, viaja pra cá e pra lá o tempo todo, é muito stress. Antigamente os cantores cantavam em torno de 30 récitas por ano. Hoje cantam 60, 70, até 80!!!! Se um diretor de cena diz: preciso de uma pessoa magra, já exclui um monte de gente. Aí vem aquelas pessoas que têm vozes inferiores de qualidade, mas que fazem vista. Acredito que o aprendizado também mudou, hoje todos têm pressa. Os cantores começam e logo após uns três anos de carreira aparecem com problemas vocais, porque são jogados rapidamente nos palcos. Todos querem descobrir a próxima novidade, e após três ou quatro anos, acabam! Para a continuidade da ópera, temos que fazer muitas óperas novas, que digam coisas às pessoas, que elas possam se identificar. Como conselho aos jovens cantores, devem ter interesse em serem sadios. *Mens sana in corpore sano*. Profissionalmente é melhor estar mais para o magro, sadio.

**Otorrinolaringologista** n.º 2, residente no mais célebre teatro de ópera.

Antigamente a saúde era fraca, as pessoas morriam de verdade, de tuberculose, etc. Para cantar, para ter aquelas ressonâncias como

Caruso ou Tetrzzini, tinham que ser sadios, e significava que podiam comer, e ter uma certa corporatura. Como os militares, que precisavam ter um número mínimo de medida da circunferência torácica, senão não estariam aptos para ser soldados. Ter um físico delgado dava ideia de um físico que adoecia com facilidade, essa era a realidade, diria da segunda metade do século XIX até o período entre as duas guerras. Aquilo que muda drasticamente nos últimos 25 ou 30 anos é o fator direção de cena! Enquanto no começo, a opereta, o musical, a ópera ligeira, o vaudeville, todos perseguiram a ópera, para terem a mesma fama e as mesmas bilheterias milionárias da ópera, creio que depois dos anos 70, o musical tomou conta do mercado, e a ópera fez o caminho inverso. E os diretores de cena ficaram mais importantes que os maestros, a ópera começou a ser transmitida pela televisão, não se aceita mais a imobilidade, querem movimento. Em 2018 refizemos uma produção de *Trovatore* do ano 2000. Parecia um teatro de marionetes. Vinha um, cantava, saia, outro, cantava, ia pra esquerda! Se pegarmos as produções do tempo do Pavarotti, Domingo, veremos todos parados, o tempo todo! Quando fizemos *Turandot*, em 2015, olha que nosso palco é imenso, fizeram um balcão em cima. O pobre *Calaf* começava a cantar lá na frente, conforme ia cantando tinha que subir as escadarias, dar a volta da esquerda pra direita, de todo o palco, e chegar lá em cima, no *Vincerò!* Pediram-me para que falasse com este tenor, pois estava se cansando. Aí fizemos toda uma estratégia de começar a se mover antes, etc, pra chegar lá em cima e cantar um *Si natural* sustentado à plena voz, precisa ser um atleta. Nos Estados Unidos é onde existe o maior número de obesos. Mas o tempo das ações no teatro da ópera mudou. Eu entrei neste teatro em 87, a estreia da temporada sempre foi dia 7 de dezembro. Então se fazia o ensaio geral dia 30 de novembro, ou 1º de dezembro, e os outros dias eram para se melhorar algo, perucas, visagismo, entrevistas, e dia 7, estreia. De setembro em diante prepararemos a estreia de *Macbeth*, mas ao mesmo tempo estão ensaiando *Lucia*. Às vezes os ensaios se encavalam, e às vezes fazem dois ensaios completos no mesmo dia. Quer dizer, um *Macbeth* de manhã, e outro inteiro, de tarde. E sem *doppione* (substitutos), desde 2008 não temos mais *doppione* na casa. Isto tudo para dizer que uma pessoa com sobrepeso ou obesa, sofre o dobro para seguir este ritmo. Veio-me em mente a Damrau, que tem um excelente preparo físico. Porém é uma questão cultural, hábitos desde a infância. É necessário este preparo físico para se aguentar o ritmo da profissão hoje em dia. Mas quando falamos das grandes vozes, como a Katia Ricciarelli, que cantou um pouco aqui, um pouco lá, coisas diferentes, em qualquer lugar, o agente ganhará muito, mas o cantor acaba logo, e depois, já existem uns 10 novos prontos para substituí-los. Na Itália se perdeu a oportunidade de pequenos teatros, onde os cantores debutavam, muitos teatros fecharam. Não dá para debutar no *Met*, no *Scala*, no *Covent Garden*!!!! Callas já estava em carreira quando debutou no *Scala*. Hoje em dia, se você está ensaiando *Tristan*, tem dois dias livres, te oferecem um concerto no Rio de Janeiro, o cantor vai. Até ganha 4 horas quando volta. Terrível! Uma vez o solista do *Rigoletto* teve que ser substituído porque não conseguia pegar a filha e descer as escadas, enquanto que Nucci fazia isso sem nenhum problema. Existe uma preparação física que te dá liberdade de movimento. Se estamos em uma academia, se deve ensinar, sem preconceitos, sobre obesidade, ou os protótipos da moda, não com censura, mas se perguntar: estou me preparando para uma carreira, tenho tantas mochilas nas costas, que pesam sobre minha profissão e meus atos, que são maiores que meu corpo. Quero mesmo cantar? Mas se é um obeso que pode se mover, cumprir todos os seus compromissos, tem

saúde física e vocal, se está bem consigo e consegue dar aquilo que esperam dele, aí não precisa mudar nada!

### 2.1.1. Comentário 1

Os relatos dos cantores entrevistados deixam claro a necessidade que tiveram de mudar de atitude em relação aos seus físicos, tanto pela impossibilidade de locomoção, quanto pela rejeição da parte dos diretores de cena e profissionais da ópera.

Os três cantores que fizeram a intervenção bariátrica, chegaram a um momento onde não podiam mais suportar estas limitações, e algo drástico teve que acontecer para romper com elas. Já os três cantores que emagreceram por meio de dietas, caminhando, tomando *shakes*, sofreram menos, ou melhor, os métodos foram menos invasivos, mas tiveram uma grande perseverança em manter esta disciplina por um período longo (vários anos, no caso do barítono nº.1). De todas as formas, tanto os que fizeram bariátrica quanto os que emagreceram naturalmente, relatam que não se tem noção do quão obeso se está! A consciência chega quando nos vemos em uma foto, de cena ou privada, uma filmagem, ou no simples olhar-se detalhadamente no espelho. De lado! Creio que exista uma resistência ao olhar-se no espelho de lado. A visão frontal é a menos aterradora. Fica claro que a obesidade trouxe um grande desgaste emocional a estes artistas.

Conheci a soprano nº.1 meio ano após a bariátrica. Já não era obesa, e aos poucos emagreceu mais. Refletindo agora ao escrever, nunca diria que ela fosse introspectiva, insegura, justo ao contrário, alguém que se coloca frequentemente, muito participativa e alegre.

Quanto às recomendações para jovens cantores, é muito interessante o conselho do otorrino n.º 2: Mas se é um obeso que pode se mover, cumprir todos os seus compromissos, tem saúde física e vocal, se está bem consigo e consegue responder àquilo que esperam dele, aí não precisa mudar nada! Frase que ecoa nas palavras do diretor teatral: se você é obeso, tem uma voz maravilhosa, não tem problema de saúde e se sente bem, mantenha sua saúde e seu corpo, não queira ser outra pessoa, porque não será a sua verdade. Esta afirmação vai de encontro ao estranhamento pós-emagrecimento, como no caso da *mezzo* nº1, que não se identificou com a “magreza”. Às vezes, após

perder tanto peso, a memória física (muscular) é muito forte, e isto gera um conflito entre estas “duas personalidades”, como cita a *Mezzo* nº. 2. Ao mesmo tempo, a *otorrino* nº. 2, afirma que não tem visto cantores obesos nos últimos anos, no palco de um dos templos da ópera.

Será a mobilidade o único requisito para uma atuação visualmente aprazível? O que determina se aquela figura é “aceitável” ou não? Onde se leu sobre o físico daquela personagem? Volto a afirmar que assisti várias vezes a Montserrat Caballé atuando. Era uma figura grande, larga, se movia pouco (como afirmei acima, Franco Zeffirelli disse certa vez que ela tinha a arte de saber não se mover), mas a capacidade de concentração (o *Flow*), a produção de sons sobrenaturais vindos daquele corpo estático, tinha algo de sacramental, ritualístico, um transporte, uma enlevação. Segundo o *Intelectual da ópera* nº. 1: a questão física não existia nos anos 60, 70 e 80. Mesmo após o auge da indústria cinematográfica, a transformação da Callas, que ao lado de Franco Corelli criou o icônico par, *Norma* e *Pollione*, foi nos anos 70 e 80 quando houve o maior número de cantoras e cantores obesos. Talvez este fato possa ser explicado por meio da divisão geracional em “safras”, como sugere o *otorrino* nº.1: a teoria geracional, desenvolvida por William Strauss e Neil Howe (1991), descreve um ciclo de gerações periódicos, teorizados na história americana e na história ocidental. A teoria explica como as gerações evoluem, como elas afetam nossa sociedade, e afirma que os eventos históricos estão associados a personas geracionais recorrentes. Cada geração tem algumas características específicas e maneiras de pensar, agir, aprender e se comportar em diferentes ambientes. Ainda que variem de acordo com cada autor que se refere a esta divisão, Howe e Strauss definiram cada geração entre 20 a 23 anos (suposto espaço de tempo entre o nascimento de um indivíduo, e o nascimento de seu filho). Cada geração desencadeia uma nova era, na qual se estabelece um novo panorama político, social e econômico. Também afirmam que mudanças decisivas em todo o mundo ocorrem a cada quatro gerações, o que equivale a um período de 80 a 90 anos. Howe e Strauss propuseram quatro tipos de gerações:

- Os *Baby Boomers*, correspondem às pessoas que nasceram entre 1945 e 1964. Este nome foi escolhido devido ao grande aumento da taxa de natalidade no pós-guerra. Esta geração, em geral criada com

rigidez e disciplina, viveu em uma época de reconstrução e de esperança renovada. Hoje com idades entre 59 e 78 anos, viram a chegada da televisão (1948, no Brasil), criaram o movimento hippie (anos 60), vibraram com a trajetória dos Beatles (1962), viveram a chegada do homem à Lua (1969), e assistiram à queda do Muro de Berlim em 1989. Passaram por todo o período de evolução tecnológica e pelo surgimento e desenvolvimento dos meios de comunicação, além de desfrutarem de estabilidade (profissional e familiar). Os *Baby boomers* são menos dependentes do *smartphone* do que as gerações seguintes.

- A geração X, termo cunhado pelo fotógrafo húngaro Robert Capa, em 1950, compreende os nascidos entre 1965 e 1981. Esta geração passou sua infância em meio a um “Despertar”, um tempo de novos ideais sociais, contato com a espiritualidade, e ataques apaixonados às instituições e à ordem estabelecida. Viram a transição do analógico durante sua infância para o digital em sua maturidade. Hoje eles têm entre 42 e 58 anos. Foram testemunhas também de alguns avanços sociais significativos, como a tolerância à diversidade sexual, a formação de novos modelos familiares e a conscientização ecológica.

- A geração Y, ou *MILLENNIAL*, que corresponde a 20% da população global, são os nativos digitais. Esta geração compreende os nascidos entre 1982 e 1994, atualmente entre 29 e 41 anos. A tecnologia faz parte das suas vidas, todas as suas atividades passam por meio de uma tela. O mundo, em virtude da crise econômica, exigiu deles uma maior preparação para encontrar um emprego, uma vez que a concorrência cresceu.

- Geração Z, também é chamada de *CENTENIAL*, Geração Silenciosa, pelo fato de estarem sempre de fones de ouvido (seja em ônibus, universidades, em casa...), escutarem pouco e falar menos ainda – pode ser definida como aquela que tende ao egocentrismo, preocupando-se somente consigo mesmo na maioria das vezes. São os nascidos após 1996, atualmente com 27 anos e menos.

Estatísticas nos mostram que a faixa etária do público de ópera nos dias de hoje, varia de país para país, mais precisamente entre 55 e 64 anos, no Reino Unido (entre *baby boomer* e X); entre 42 e 58 anos na Alemanha (Geração X), 57 anos (Geração X) no *Metropolitan* de Nova York, ainda que em outros teatros americanos a média seja entre 62 e 72.

Stephane Lissner, diretor da *Opéra* de Paris de 2014 a 2020, afirmou em uma entrevista de 2018 que “o grande inimigo da ópera é a rotina! Você tem que encontrar o público mais jovem, correndo riscos”<sup>11</sup>. Lissner criou um projeto de descontos para jovens, e conseguiu levar um considerável público abaixo dos 28 anos para o teatro! Mas não foi só isso, concentrou uma grande parte dos espetáculos na teatralidade e novas temáticas e direções cênicas cada vez mais atuais.

Howes e Strauss previram uma grande crise global entre os anos 2005 e 2025 (baseando-se na soma de quatro gerações, desde aproximadamente a Queda da Bolsa de Valores de Nova York em 1929). Este corte se encaixa perfeitamente ao começo da onda de rejeição contra os corpos obesos, especificamente, ao caso de Deborah Voigt no *Covent Garden*! Podemos acreditar que esta crise acabará em 2025? Nota-se que a cada geração existe maior preocupação com a saúde: a geração X fuma menos que os *Baby boomer*, e a geração Y, menos ainda! Da mesma forma que os cuidados com o físico e a aparência ficaram cada vez mais rigorosos, conforme foram evoluindo as gerações.

Mas, para que tipo de espetáculo operístico estamos caminhando? Se a geração Y é nosso próximo público, veremos figuras de *popstars*, ou talvez avatares, perfeitos plasticamente, mas que deixam a desejar no quesito voz? E porque não emocionam como antes, já que são tão adequados e atendem a todas as necessidades cênicas? Ou talvez não emocionem o público dos *baby boomers*, do qual faço parte, acostumados ao *pathos* vivenciado por meio do som das grandes vozes, por vezes em físicos não tão adequados. Vivemos em um momento de reviravolta, onde tudo se encaixa dentro de padrões de comportamento, o “sócio-político correto”, em que uma palavra pode ser mal interpretada e causar uma hecatombe, assim como a respeito da forma física.

---

<sup>11</sup>Disponível em: <https://www.seattletimes.com/entertainment/is-opera-audience-aging-not-in-paris/>. Acesso em: 16 mar.2023.

Nada pode ultrapassar estes moldes. Por um lado, temos a inclusão racial, a inclusão dos portadores de deficiência física, a inclusão de todas as vertentes derivadas do movimento LGBT, inclusão dos indígenas, mas, ao mesmo tempo, a reeducação para se adaptar à “nova” linguagem e terminologia, vai à contra mão de tanta inclusão e abertura. Enquadro este preconceito contra cantoras e cantores obesos no mesmo patamar do racismo e homofobia.

## 2.2. O aspecto médico e os efeitos vocais

Pela definição da Organização Mundial da Saúde, obesidade é o excesso de gordura corporal, em quantidade que determine prejuízos à saúde. Uma pessoa é considerada obesa quando seu Índice de Massa Corporal (IMC) é maior ou igual a 30 quilos/m<sup>2</sup><sup>12</sup>.

Figura 3- Riscos da obesidade para a saúde



Fonte: [https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.andreafulan.com.br%2Fpublic%2Fuploads%2Fobesidade%2F1.jpg&tbnid=BZ33Tip1u8diYM&vet=12ahUKEwi8-6X8\\_sLAhXDgpUCHTgGAqAQMygBegUIARC6AQ..i&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.andreafulan.com.br%2Fcirurgias%2Fobesidade%2F&docid=UELbuZc4QT8wM&w=800&h=800&q=riscos%20da%20obesidade&ved=2ahUKEwi8-6X8\\_sLAhXDgpUCHTgGAqAQMygBegUIARC6AQ](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.andreafulan.com.br%2Fpublic%2Fuploads%2Fobesidade%2F1.jpg&tbnid=BZ33Tip1u8diYM&vet=12ahUKEwi8-6X8_sLAhXDgpUCHTgGAqAQMygBegUIARC6AQ..i&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.andreafulan.com.br%2Fcirurgias%2Fobesidade%2F&docid=UELbuZc4QT8wM&w=800&h=800&q=riscos%20da%20obesidade&ved=2ahUKEwi8-6X8_sLAhXDgpUCHTgGAqAQMygBegUIARC6AQ).

Ciente dos males que a obesidade pode causar, aos 67 anos me encontro com boa saúde e mobilidade, ainda que pressão alta e problema nos joelhos tenham chegado aos 55 anos. A artrose nos joelhos incomodou por dois anos, travando as articulações, que para que se aquecessem, era necessário alguns alongamentos ou andar uns tantos passos ao se colocar de

<sup>12</sup> Disponível em:

<https://www.bing.com/search?pc=CBHS&ptag=N1118D052418A9DFA1A1FF2&form=CONBDF&conlogo=CT3210127&q=organiza%C3%A7%C3%A3o+mundial+da+sa%C3%BAde+obesidade>. Acesso em: 15 fev.2023.

pé, algo molesto e dolorido. Não houve repercussão na voz. Decidido a enfrentar este desafio e não se deixar oprimir pela doença, um tratamento com um ortopedista-reumatologista foi iniciado. Com exercícios de fortalecimento dos joelhos (*Pilates*), controle para não exceder uma cifra precisa de quilos, e o correto tratamento, os incômodos nos joelhos foram eliminados. Foi na época em que estava lecionando e dirigindo, portanto não se apresentaram problemas cênicos, mas a artrose controlada persiste silenciosa, consequência do carregar tantos quilos a mais. A pressão alta foi logo controlada com o medicamento mais comum do mercado. De volta aos palcos nos últimos anos, não se apresentaram mais problemas, e vocalmente uma considerável melhora na facilidade de emissão foi comprovada. Pesando 119 quilos, com 1.78 de altura, o IMC (Índice de massa corpórea) é 37.9, beirando os 40.0, onde já se entra no quadro de obesidade mórbida, porém os índices dos exames bioquímicos estão dentro da média recomendada, considerados saudáveis.

### **Vamos aos comentários dos entrevistados:**

#### **Tenor n.º 1**

Teve dores constantes nas pernas e na coluna, ainda que já tivesse emagrecido 50 quilos (portanto estava com 130 quilos), andando e entendendo a saciedade, durante 10 anos. Depois não conseguia mais emagrecer, chegou a ter medo de ficar em cadeira de rodas, cansava-se muito em cena, mesmo dando apenas um passo. Após a bariátrica (que sempre dizia que nunca faria) ficou tudo mais fácil, inclusive as ressonâncias melhoraram. “Dizem que se perde a voz depois da bariátrica, perde a voz quem não tem técnica!”

#### **Barítono n.º 1**

Chega uma hora que cansa. Você se permite, se permite...e vai engordando! Pensei até em fazer a operação bariátrica, mas conheci duas pessoas que fizeram e viraram alcoólicos! Não pode comer, vai fazer o quê? Eles estão sempre com uma garrafinha de *whisky* do lado!

Quase fez a intervenção bariátrica, mas teve também medo de se transformar em um baixo de 80 anos, então veio o refluxo e foi decisivo para emagrecer.

Fiquei com um pouco de pele flácida, mas tranquilo. Quando estava bem grande, nas viagens para Europa, onde tinha que caminhar muito, eu assava inteiro (pelo atrito intenso entre partes internas das pernas), e depois doíam terrivelmente os pés e as pernas. Os joelhos me faziam sofrer muito.

E em relação ao canto, antes e depois?

A técnica vocal do gordo não existe! A pressão abdominal é tanta, que ele já se apoia, se fizer mais pressão, explode! O professor me explicava o apoio, eu não entendia porque tinha que explicar tanto, para mim saía imediatamente. Aí, fui emagrecendo e fui identificando os pontos de apoio. Pensava: está faltando ar, aí pensava, é aqui!

Pouco a pouco foi se fortalecendo, conforme a pressão abdominal foi diminuindo. “Quando se é obeso, o diafragma é um estilingue, ele vem com tudo!” Foi necessário reencontrar estes pontos de apoio depois do emagrecimento. O desenho do rosto também mudou com o emagrecimento, então teve que ir preenchendo os novos espaços.

É uma metamorfose, um reassentamento! Minhas costas doíam muito nesse acomodamento. Antes a respiração diafragmática-intercostal não existia, estava tão apoiado, o som saía, sem pensar em nada. Você amassa os pulmões nos ombros de tão apoiado. O golpe de glote era mais forte quando muito obeso.

Reinventou o apoio e a projeção do som. 10 anos se passaram. “Hoje tenho a impressão de que eu era inflado. Hoje tenho uma dimensão humana, aprendi a me respeitar.”

## **Soprano n.º 1**

Leva a bariátrica muito a sério. Em certo momento sentiu que estava deprimida, foi ao médico e o diagnóstico foi falta de vitamina B e D.

Tenho que me conscientizar que nunca meu corpo absorverá os nutrientes como antes da bariátrica. Minha cirurgia foi a *By pass* gástrica, se corta o estômago e o intestino; meu estômago ficou dividido em dois, um lado produz o suco gástrico. Este suco gástrico vai para o intestino, e o meu estômago fica do tamanho de um copinho de café. Hoje já dilatou um pouco; esse estômago cai no intestino. Eles cortaram 2 metros de intestino, por isso a passagem da comida é mais rápida, pela digestão.

Existem certos nutrientes e remédios, que não são mais absorvidos, vão diretamente para o intestino.

Anticoncepcionais, esqueça, não funcionam porque devem ser absorvidas em certo lugar do estômago que não existe mais. Muitas

mulheres que fizeram a bariátrica engravidam sem querer. Meu estômago não absorve mais nada, vai tudo direto para o intestino. Tomo vitaminas específicas para serem absorvidas todos os dias. Depois da operação tive muitas dores.

Após um ano da bariátrica voltou a cantar a sério, sentia muita dor na barriga, tinha câimbras. No segundo ano já não tinha dor. “Pelo condicionamento físico melhorei, mas a minha memória muscular ainda era de gorda.” Sua respiração ficou deficiente e foi necessário o uso de Respirom<sup>13</sup>.

Antes da bariátrica eu era fantástica neste aparelho, depois não conseguia fazer subir nenhuma bola, perdi a capacidade respiratória. Aí percebi que fazia muita força para cantar, muita força no diafragma, até hoje fica meio desregulado. Minha recuperação foi muito lenta, mas depois de três meses eu estava cantando o *Requiem* de Mozart na Itália! Minha capacidade respiratória estava minúscula, mas ficou boa depois de seis ou sete meses.

Tinha 28 anos na época, não sabe se foi pela muda vocal ou pela bariátrica, mas a sua voz triplicou de tamanho depois de um ano da cirurgia. “De repente, fazendo a mesma força a voz cresceu e a ressonância mudou. Antes diziam: você é um anjo cantando, ou então, que voz cristalina! Agora ficou mais *mordente*.”

### **Mezzo-soprano n.º 1**

Emagreceu caminhando com um aplicativo que monitorava os passos. Ela mede 1,73 e seu peso oscilou entre 120 e 80 quilos. Após a dieta conseguiu emagrecer 40 quilos.

Enquanto estava emagrecendo, cantei Mahler, Verdi...achei que a respiração estava melhor, mas quando ganhei peso, senti que a minha voz ganhou. Acho que a questão está na cor da voz, talvez pela ressonância! Eu acredito que deve haver alguma relação entre corporeidade e ressonância.

Teve que fazer muito esforço para cantar quando estava magra. Quando recuperou uns bons quilos, sentiu que cantava melhor, não sabe se foi por ter amadurecido o repertório, ou pela questão do ganho de peso.

---

<sup>13</sup> É um aparelho de fisioterapia respiratório ideal para melhorar o condicionamento respiratório de crianças, idosos, pacientes acamados e debilidades. Disponível em: <https://www.drogaraia.com.br/respirom-classic-exercitador-respiratorio-1956.html>. Acesso em: 16 fev.2023.

Tenho uma aluna que era obesa mórbida. Ela fez a bariátrica, emagreceu 43 quilos, tinha asma, curou-se! Mas tenho um aluno que também fez a cirurgia, e diz que foi a pior coisa que fez na vida. Ele tem falta de ferro, o que gerou uma terrível anemia e uma profunda depressão. Precisa sempre tomar injeções de ferro.

## **Mezzo-soprano n.º 2**

Teve artrose, condromalácia patelar<sup>14</sup> nos dois joelhos, gordura no fígado e colesterol altíssimo. Fez a cirurgia *By pass*, no estômago e intestino. Perdeu 30 cm de estômago que ligou com o intestino.

A recuperação foi muito lenta, a abertura do estômago tinha quatro cm. O problema não foi a dieta líquida, por onde sempre se inicia, quando comecei a comer substâncias mais pastosas, descobri que eu não sabia mastigar. Comia uma colher (tinha que passar pelo canal da anastomose<sup>15</sup>, entre intestino e estômago. Ficou com o diâmetro de uma unha do dedo mindinho), e já era muito. Tinha que consumir porções muito pequenas, qualquer grão a mais, ficava entalado. E não dava mesmo, ficava no pescoço, eu tinha que vomitar.

Até entender que o problema existia porque não mastigava, apenas engolia os alimentos, demorou e custou-lhe muito sofrimento.

Foi um aprendizado, mas vomitava o tempo todo, até se criou um pequeno queloide no local, o que tornou o canal ainda menor, e como a cirurgia era recente, não se podia fazer endoscopia. Eu pegava 150 gr. de comida e só conseguia comer 50.

Por não conseguir comer, nos primeiros seis meses emagreceu mais de 30 quilos. Comia rápido e o alimento ficava entalado.

Fui parar na terapia para mudar o meu relacionamento com a comida. Como eu não comia direito, fui ficando fraca, e isso atingiu a voz, não pela bariátrica, mas porque não comia. Não conseguia sustentar o diafragma, então fui a um otorrino. Tive que tomar corticoides por causa do queloide na ligação do intestino com o estômago, e ainda por cima, por vomitar tanto, tive uma inflamação na prega vocal. O médico me disse que a região estava muito vermelha, pois estava

<sup>14</sup>Condromalácia patelar ou síndrome da dor patelofemoral caracteriza-se pela degeneração da cartilagem articular da patela (ou rótula), um osso localizado na frente do joelho. Esse desgaste pode ocorrer devido a uma série de fatores, como traumas na região, sedentarismo, excesso de peso, desalinhamento do joelho, atividades física de alto impacto e idade. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/doencas-e-sintomas/condromalacia-patelar>. Acesso em: 12 dez.2022.

<sup>15</sup>Define-se por ligação entre artérias, veias ou órgãos que estabelecem uma comunicação entre si. Porém, quando essa ação é realizada, é importante que estes tecidos estejam devidamente irrigados de sangue e fluidos (ou seja, se há perfusão entre esses órgãos.).

também com refluxo. Então me encaminhou para uma fono, para melhorar a capacidade aérea. Isto foi no segundo mês e meio da cirurgia. Fiz seis meses de fono, tonicidade muscular, fazia aquelas respirações para trocar o ar da garrafa, tudo para recuperar a musculatura. Depois descobri que ao emagrecer a minha língua ficava tensa, antes não.

O processo de reestruturação da técnica vocal e adaptação ao novo corpo, para preencher estes novos espaços, durou quase um ano e meio. “Depois que você estabiliza o peso, só se considera o resultado exitoso quando você o mantém por um ano. Fiquei com 67 quilos. Minha vida mudou completamente.”

### **Médico endocrinologista n.º 1**

Existe um paralelo entre obesidade e expansão torácica. A obesidade é até restritiva para os pulmões. Existe até um caso no romance *Oliver Twist*, sobre um rapaz que se chamava *Pickwick*<sup>16</sup> que era muito gordo e estava sempre sonolento, porque a obesidade tende a restringir a caixa torácica e diminuir a hematose<sup>17</sup>.

Afirma que de certa maneira, o mito de que a obesidade favorece o canto não é verdade.

Do ponto de vista fisiológico, a obesidade restringe o movimento respiratório e de oxigenação. Sobre a bariátrica, é uma alteração da natureza, uma alteração anatômica, que requer tomar vitaminas, etc. Acho que a corporeidade serve de ressonância, mas não sei ao certo.

### **Intelectual da ópera n.º 1**

A garganta humana é um mistério, fizeram um exame na laringe do Caruso, depois da sua morte, mas não descobriram nada. Sobre os efeitos do emagrecimento na voz, não sei. O sucesso de Deborah Voigt foi quando era gorda, Callas também, até 54, mas depois da

<sup>16</sup>A Síndrome de Pickwick é caracterizada pela hipoventilação alveolar crônica associada à obesidade, sem outra patologia que justifique esse achado respiratório, tendo como quadro clínico característico hipersonolência, cianose, ronco faringiano, apneia do sono, dispneia aos mínimos esforços e distúrbios de humor. Disponível em: (<https://faceres.com.br/wp-content/uploads/2014/01/sindrome-de-pickwick-abordagem-intensiva-de-complicacoes-e-evolucao.pdf>). Acesso em: 20 jan.2023.

<sup>17</sup>Hematose é um processo que pode ser definido, de maneira simplificada, como a remoção do gás carbônico e a incorporação de oxigênio no sangue, levando à transformação do sangue rico em gás carbônico (venoso) em sangue rico em oxigênio (arterial). Disponível em: (<https://mundoeducacao.uol.com.br/biologia/hematose.htm#:~:text=Hematose>). Acesso em: 18 dez.2022.

dieta, a voz começou a balançar profundamente. Tanto no caso da Callas quanto da Voigt, afetou bastante. Gigli foi engordando e a voz foi melhorando.

O auge vocal de um cantor vai dos 25 aos 32 anos.

Não existe uma verdade absoluta sobre o mistério da maravilhosa voz humana. Tenho uma entrevista com o maestro Antonio Pappano, falando sobre voz, onde ele afirma que o emagrecimento sensível compromete a voz. A entrevista comprova o que aconteceu com Callas e com a Voigt. Não é o corpo que dá a voz, às vezes pode até tirar, a voz tem que ficar no seu lugar.

### **Médico endocrinologista n.º 2**

De acordo com seus conhecimentos sobre fonação, considera que a gordura não ajuda em nada no canto lírico.

Canta-se com todo o corpo, do diafragma pra cima, você precisa de tudo, precisa das cavidades, das ressonâncias, mas acrescentar tecido adiposo, no que vai ajudar a voz? Se fosse um lutador de *Sumô*, mas para emitir som, eu não consigo ver onde ajuda. Eu ouvi a Callas em 59, grande diva e belíssima! O grande apoio é o diafragma, que não tem nada a ver com a obesidade, e que não tenha infiltração de gordura no diafragma, em geral não tem. A glote trabalha independente da gordura que tem o pescoço, não creio que tenha a ver.

Afirma que a perda de peso acentuada pode afetar a voz, mas só se o emagrecimento for muscular, neste caso terá problema, se só eliminou gordura, bom!

Se me disserem: eu não consigo um contrato porque sou obeso, aí eu diria que tem que fazer uma dieta controlada, até atingir o corpo adequado para os teatros. Ou fazer a cirurgia bariátrica, que não vai adiantar nada, pois depois de dois anos volta tudo de novo. Sobre os *Castrati*, sabe-se que tinham um tórax masculino, com uma laringe feminina. Você tem sopranistas masculinos que não têm problemas endocrinológicos, o corpo desenvolveu-se em todas as partes, menos na laringe, como Bruno de Sá.

### **Intelectual da ópera e escritor n.º 2**

Quanto ao físico dos *Castrati*, assegura que o formato do peito destes cantores era diferente, o que se chamava na Itália de *Petto Carenato* (peito de pombo), como um pequeno busto feminino.

Tinham um tórax absurdamente desenvolvido. Em Nápoles, se faziam concursos com os *Castrati*, para ver quem sustentavam uma nota aguda por mais tempo. Tinham vozes infantis e certa tendência à obesidade, o que não interferia absolutamente na apreciação daquela época. O que definiu mesmo a mudança de paradigma em relação à obesidade, foi o caso de Deborah Voigt em 2004. O mundo inteiro começou a debater se o diretor de cena poderia mesmo ter feito isso, de protestá-la. Aí fez a bariátrica! Uma vez o maestro Richard Bonyngue deu uma entrevista e dizia que ele ouviu a Callas logo após a dieta, e disse que a voz tinha perdido qualidade, em comparação ao ano 51. Perdeu também potência e projeção. Beniamino Gigli escreveu em suas memórias que no momento de maior pique da carreira, com a correria para tomar trens e aviões, acabou emagrecendo 20 quilos, e escreve, sem nenhuma constatação ou base científica, que é fato biológico que os tenores sejam gordos. Mario Lanza morreu por fazer uma dieta, porque o contrato obrigava que ele emagrecesse até o começo das filmagens.

Acredita que não exista uma regra, não concorda com a ideia de que a dimensão da pessoa influa na projeção da voz, isso depende do cantor.

Eu aconselharia que a pessoa fizesse uma dieta controlada para emagrecer, e fazer com que a força vital não se perca, e se o dinheiro der, fazer aulas com o professor de canto (um bom professor), umas tres ou quatro vezes por semana. À medida que o corpo for diminuindo, se for exercitando, a voz se adaptará facilmente. E deve ter em mente que tipo de repertório é bom para aquela voz. Trabalhar com um nutricionista, é muito mais fácil fazer isso aos 28, do que aos 50 anos.

### **Jovem maestro brasileiro, residente na Alemanha.**

“A figura dos *Castrati* aconteceu em um momento histórico em que ninguém se preocupava com o físico e o volume das vozes era menor”.

Afirma que conforme as orquestras foram se desenvolvendo, o volume das vozes tiveram que aumentar, mas aí se exigiu um maior preparo físico para passar essa massa orquestral, e talvez se deram corpos mais corpulentos.

É necessário um corpo atlético para passar tantas horas em um teatro, em dias de récita, para aguentar o stress, as luzes, estar de pé todo o tempo, e ainda cantar! Existe um estudo que li certa vez, onde dizia que o ato de cantar, a fonologia, disparava um tipo de hormônio que abre o apetite.

Sobre a implicação da corporeidade na ressonância da voz, acredita que quanto maior o espaço de reverberação que você tem, maior o som. Por isso que o contrabaixo é daquele tamanho, e o violino do outro, são os harmônicos que produzem a projeção desejada.

Atualmente, quando se vê uma ópera de Strauss ou Wagner, que necessitam de vozes grandes para perfurar a orquestra, se veem cantores mais corpulentos. Um cantor obeso deve fazer exercício quatro vezes por semana. O segredo da vida longa é comer pouco!

### **Diretor teatral.**

Estava conversando com o Paulo Szot, por exemplo, e ele me disse que teria que engordar um pouco para fazer tal papel, senão não daria conta, não teria força. Eu acho que sim, a partir do momento que se pensa voz como ar, apoio e musculatura:

Afirma que uma grande voz não pode se dissociar do corpo, crê que um corpo sólido produz uma reverberação maior.

### **Médico otorrinolaringologista nº.1**

“No mundo todo atualmente, por mais que outrora houvesse teorias de que a obesidade auxiliaria cantores líricos na carreira, até funcionalmente sabe-se que não é verdade”.

Sustenta que a obesidade pode prejudicar a capacidade respiratória e o apoio respiratório.

Hoje a partir dos 40 anos não há mulher abastada que não use o *chip* da beleza, que é um hormônio que queima a gordura, aumenta a libido, aumenta a ação dos hormônios masculinos, e isso acaba com a voz. Tenho vários pacientes com problemas vocais por causa deste hormônio, cantores famosos! Em aumentar a ação do hormônio masculino, tem-se a hipertrofia do músculo da corda vocal, então a soprano ligeiro, em dois ou três meses pode virar um *mezzo* leve, e é definitivo. Às vezes certos cantores têm pressa em perder peso, para determinado papel ou compromisso, e isto é a ruína da voz! Depois não tem cirurgia que salve. Outro ponto ao qual a obesidade pode levar é ao refluxo: sobe uma acidez do estômago até a laringe, pode ser também a bile, que do duodeno sobe para o estômago, do estômago para a garganta, e leva a corrosões da laringe e das pregas vocais. É uma substância química que leva a um grau de inflamação superficial que faz a voz ficar mais pesada. Um tenor acorda com uma voz mais baritonal, um tenor ligeiro fica parecendo um dramático, com mais graves e ressonâncias baixas. Muito contato de uma corda com a outra, mais atrito igual a lesão.

O refluxo vem não só das “disposições anatômicas de cada um, mas também o estresse de cada dia pode produzir muito ácido. A alimentação do *fast-food* vai treinando o corpo a digerir mais gorduras”, portanto produz mais ácidos, e conseqüentemente, maior uso de remédios.

Cantores fazem muito uso de remédios, os próprios corticoides! Quando o cantor se rende aos corticoides, significa que alguma coisa não está boa, na corda, na técnica, cantar em cima de uma lesão,

mesmo com corticoide, é o que piora a voz. Entre minhas pacientes, tenho duas que passaram pela bariátrica. Eu sempre recomendo aos meus pacientes que acessem a voz mais lírica, só com ressonâncias, boa projeção, mas sem força. Estas duas pacientes, após a bariátrica acessaram esta voz com maior facilidade, não temos ninguém que tenha perdido algo com a bariátrica. Mas não pode parar de treinar!

Defende que é importante negociar com os cirurgiões bariátricos a continuidade da atividade do canto após a bariátrica, pois às vezes pedem que o paciente fique sem cantar por 60 dias. Isto faz perder massa muscular, seja das cordas, da garganta e dos músculos da respiração. São três sistemas que sempre atuam, e podem perder destreza.

Articulação da garganta e também do tórax. A impressão que se tem do golpe de glote, depois a bariátrica, é de que a laringe fica mais magrinha. Sabemos que dentro da laringe tem gordura também, então esta gordura diminui, mas não afeta a voz. Outra coisa que melhora com a bariátrica é o refluxo. Os pacientes que fazem a bariátrica não têm mais refluxo. Por toda a política de comer menos, pois não dá para comer mais, acaba tendo uma solução para o refluxo. Eu não tenho medo da bariátrica, mas oriento sempre que façam *piano e pianíssimo* na recuperação, pois o piano e pianíssimo têm todos os movimentos que a gente espera do canto, não precisa ser *forte, fortíssimo*, porque cantando em *piano* tem-se o alongamento das cordas em *portamento*<sup>18</sup>, tem elevação e descenso da laringe, tem uso do sistema da faringe, base da língua, palato, e tudo isso auxilia o sistema a ficar pronto para ser utilizado, para quando precisarem do esforço inerente ao *forte, fortíssimo* do estilo. Mas alguns seguem a orientações dos cirurgiões e ficam, 30, 40, 60 dias sem cantar, o que pode dar um retrocesso na sua técnica vocal. Cantores que emagrecem sem bariátrica, infelizmente o emagrecimento nunca é só de gordura, tem músculo também, portanto oriento para aqueles que vão entrar em processo de emagrecimento, que se engajem semanalmente em aulas de canto, e se possível, passar umas três vezes com uma fono, nos órgãos que nos interessam: pulmões, garganta e fonoarticulação para fazer exercícios biomecânicos para não perder massa muscular.

Por outro lado, teve um paciente que perdeu 30 quilos, após 60 dias de UTI, por causa de uma pancreatite aguda alcoólica, cantor de rock. Quando voltou ao consultório, depois de 55 dias sem falar uma palavra, a corda vocal dele havia se reduzido pela metade. De grossa ficou fina, e ele perdeu quatro notas musicais, inteiras, agudas, do Lá à Ré, na região acima da oitava masculina, no *falsete*<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Ornamento que consiste em ligar um som a outro, esflorando rápida e suavemente todos os graus diatônicos e cromáticos da escala compreendidos. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/portamento>. Acesso em: 30 dez.2022.

<sup>19</sup> (Do italiano *falsetto* = "tom falso") é o registro vocal por meio da qual o cantor emite, de modo controlado (não natural, por isso "falso"), sons mais agudos ou mais graves que os da sua faixa

Explicava-se também a obesidade dos cantores líricos, afirmando que cantor obeso teria mais hormônios femininos que o cantor mais magro. O tecido adiposo produz certo tipo de estrogênio<sup>20</sup>, e se tem estrogênio circulando, existe uma inibição da testosterona, se tenho menos testosterona, tenho uma corda vocal que não ganha mais massa muscular, durante anos de vida. Não acontecendo isso, não acontece aquela dramatização que se espera de uma voz aos 55 anos de idade, potência, etc. Hoje em dia se diz que um soprano ligeiro pode ficar soprano ligeiro a vida toda, diferentemente dos conceitos de outrora.

Perguntei então, se a voz de uma pessoa obesa pode ser mais rica, e ter maior projeção que uma pessoa não obesa.

A garganta de uma pessoa obesa é mais estreita por dentro, pois existe mais gordura. Gargantas mais estreitas forçam naturalmente as partes agudas dos formantes que compõe cada nota musical que emitimos. Cada nota musical, tem dentro da espectrografia, a nota principal, e depois a energia acústica, que vai reduzindo até os agudos. Na laringe estreita existe uma onda estacionária dentro da garganta que reforça a parte aguda da tessitura.

Então, hipoteticamente, quem tem a laringe estreita pela obesidade, pode ser beneficiada na projeção e qualidade, mas não se pode afirmar, e nem se deve insentivar que engordem a cada ano que passa.

Creio que todos os cantores necessitem de um otorrino que acompanhe suas carreiras, que conheça o cantor e que esteja sempre disponível. Posto isto, para perder peso, o otorrino tem que montar uma equipe junto ao fonoaudiólogo, endocrinologista, nutricionista, para que o processo de emagrecimento não seja baseado em hormônios, e sim natural, com conhecimento nutricional na composição dos alimentos, e incremento dos exercícios físicos. Exercícios físicos, principalmente aqueles aeróbicos, que fazem queimar mais gordura e respirar mais, auxiliam a voz do cantor a ficar mais equilibrada pela carreira inteira. Todo cantor que corre, por exemplo, vai cantar até os 80 anos. Porque o fato de correr, traz para o aparelho o treinamento do sistema leve de utilizar a voz, seja da fala, ou cantando, é a leveza que faz durar mais.

---

de frequência acústica natural (tessitura). É especialmente usada por cantores do sexo masculino para alcançar os registros de contralto (alto), meio-soprano e, eventualmente, de soprano. Disponível em: <http://dicionario.sensagent.com/Falsete/pt-pt/>. Acesso em: 23 jan.2023.

<sup>20</sup>É o hormônio sexual feminino. É produzido pelos ovários e responsável por desenvolver características como crescimento das mamas e pelos pubianos. Além disso, tem papel importante no ciclo menstrual e interfere em questões como saúde óssea, vascular e reprodução.

Afirma que o peso (que se dá ao cantar) da voz é o que faz mudar com o passar do tempo, ou melhor, o que a consome. Esta afirmação me remeteu ao grande tenor Carlo Bergonzi, que manteve sua voz sempre alta e flexível, inclusive na fala, aos 86, quando o ouvi dar uma entrevista.

Não se deve render ao mais fácil, perda de peso rápida, tem ganho de peso rápido também, e muitas vezes a perda da massa muscular. Existem tratamentos que fazem a pessoa só tomar líquidos por 20 dias, isso acarreta perda de massa muscular com certeza. O cantor lírico necessita de imerção, só fica pronto depois de sete anos de estudos, e se possível, sem dividir com o popular, com microfone.

### **Médica otorrinolaringologista n.º 2**

Quando se viam corporaturas como Caruso, Gigli, também Tamagno, não eram odesos, eram robustos. O obeso, como se estuda agora, tem outros problemas, porque a gordura vai por todas as partes. Às vezes até no tecido pulmonar, alguns têm os pulmões com uma parte de gordura, e isso tira o ar.

Quando isto acontece, é como um efeito COVID, se esta rede pulmonar, feita de alvéolos, se inflama, o ar não passa nos alvéolos. Então mesmo que não se inflame, se está cheio de gordura, o efeito é o mesmo. Oxigena-se menos e cansa-se mais. Mesmo que pareça que tem um grande tórax, tem menos espaço para o ar.

Também existe o problema hormonal, principalmente os hormônios produzidos pelo tecido gorduroso, que vão interferir em outras funções. Estive em um congresso há pouco, onde foi apresentado que em certos obesos havia-se encontrado gordura na própria corda vocal. Você pode ser enorme, mas se a corda tem gordura, ela vai soar abafada, como uma salchicha. Outra coisa importante, é que o obeso sempre tem algum problema de intestino, e o diafragma se apoia exatamente sobre o intestino, e às vezes se chega a uma contração paradoxal: a caixa torácica fica tão estirada que o diafragma não abaixa, enfim, não consegue fazer o movimento completo. Então em uma direção cênica, não consegue andar rápido, senão se bloqueia. À propósito das belíssimas vozes de antigamente, existe um artigo muito interessante de Carlo Labus, o primeiro foniatra italiano, utilizando uma das primeiras radiografias, e lá se falava muito contra o espartilho para as mulheres, pois afirmava que não era absolutamente verdade que as mulheres respiravam de um modo diferente dos homens. Estas radiografias mostravam muito bem como as costelas ficavam deformadas, até os órgãos! Finalmente, uma cantora sueca, que foi uma das primeiras *Margherite*, no *Faust* de Gounod, como boa escandinava, recusou o espartilho, dizendo: eu canto assim, sem espartilho! Logo a moda foi mudando para o estilo *Charleston*, uma moda mais solta, mais livre, a mulher do começo do século XX é uma mulher mais livre, enquanto que as mulheres daquele tempo do espartilho tinham a respiração alta, o diafragma fazia aquilo que podia. Antigamente, quanto mais tórax, mais *fiato*

(fôlego), e na verdade na mente das pessoas é ainda assim. Quando se é criança, e se move muito, os pais mandam para os esportes, muita atividade física. Quando a criança é mais calma, toca piano, violino, vai cantar, e nem pedem para que façam esportes.

Muitos cantores do norte da Europa, que passaram pelo teatro onde a Dra.n.º 2 atua, estão habituados a correr de manhã, ou fazer musculação. Fazem isso para suportar todo o trabalho, se ajudam com a atividade física. É uma questão cultural, se inicia desde pequeno.

É muito importante para um aluno, o conceito de como se tornar um profissional. Programar uma dieta para uma pessoa obesa não é fácil, em princípio de carreira, quando as pessoas ainda decidem por você, tem que encontrar este espaço para se organizar, e fazer uma carreira. É importante programar esta perda de peso com nutricionista e médico que sigam o emagrecimento, mas também o professor de canto, e se deve perguntar: posso perder tanto peso, etc, vou cantar tal papel...porque se faz uma perda de peso muito brusca, na realidade, um pouco depois recupera tudo. Hoje as cirurgias para redução de peso são menos arriscadas para as vozes, mas sempre tem que se pensar muito bem. Fazer a bariátrica é se reprocessar. Não é só a questão de como ficará meu diafragma, como vou ficar, mas também, o que farei da pele a mais? Quando fizer, comunicarei às pessoas, farei sem dizer nada?

Afirma que o tecido adiposo absorve a vibração, faz efeito de esponja. Tem que se ter uma boa mucosa de revestimento e uma ótima musculatura constituindo a faringe e a região orofaríngea, podendo assim modelar o trato vocal, então ressoa, mas do contrário, o som afunda no tecido adiposo; tem que se encontrar este equilíbrio.

Se esta pessoa é corpulenta, depende também da forma do crânio, porque se tem espaço para a gordura, que não incomoda, está bem. Formas do rosto, como os asiáticos, onde não tem tanto espaço, não existem tantas maçãs na face, o nariz é pequeno, aí vejo dificuldade em ser obeso e cantar. Em rostos mediterrâneos, ou de afro-descendentes, é mais fácil.

Indaguei se a voz de uma pessoa obesa, por conter certa gordura na laringe, possa soar mais aveludada, e certas vezes mais forte que outras vozes do mesmo registro.

Talvez uma pessoa que esteja com sobrepeso e tenha um pouco de tecido gorduroso, não é tão fácil de enrijecer, porque tem uma almofadinha de gordura, então se sabe bem projetar a voz, com boa emissão, pode ter uma maior vibração, uma voz mais plena, poderia ser.

### 2.2.1. Comentário 2

Como primeira observação, bastante impactante, fica evidente que a obesidade não auxilia em nada na produção da voz. Cientificamente, a obesidade prejudica o mecanismo da respiração, podendo acarretar graves problemas na oxigenação dos pulmões. É importante considerarmos o que afirmou a Dra. Otorrinolaringologista n.º2: “obesidade hoje em dia é diferente do que se considerava antigamente. Muitos cantores dos anos 1940, 1950, 1960 eram robustos, possuíam sobre peso. É muito diferente de uma pessoa obesa, que tem IMC acima de 30”. Nossos entrevistados estavam todos acima de 30, de IMC. Mas este estudo abrange também cantoras e cantores com sobrepeso, pois também são discriminados. Evidentemente é muito mais fácil eliminar 10 a 15 quilos, ao invés de 40 ou 60. Este documento não tem a pretensão de ser um manual para dietas, mas sim uma reflexão e ajuda para se atingir um equilíbrio físico- psíquico dentro das exigências atuais.

Algo recorrente em quatro entrevistados foi o refluxo, substância química que sobe do estômago até a laringe, talvez também a bile que sobe do duodeno para o estômago, chegando à garganta, causando a corrosão da laringe e das pregas vocais. Este grau de inflamação deixa a voz mais pesada, um tenor pode soar como um barítono e uma soprano ligeira pode soar como uma *mezzo* leve. Presenciei vários casos de refluxo em cantores não obesos também, pois é uma questão que também envolve estresse e má alimentação, geralmente saturada de gorduras. Todas as pessoas que fazem a cirurgia bariátrica *By pass* curam o refluxo. A explicação do Dr. otorrino n.º1 é que neste caso, a própria reeducação alimentar, para passar por passagens tão estreitas, devido à redução do estômago, e a ligação com o intestino, faz com que as quantidades sejam muito menores, a mastigação mais consciente, e conseqüentemente a eliminação deste processo nocivo.

Acredito que o refluxo seja um mau moderno. Nas primeiras décadas da minha atividade na arte lírica, anos 70, 80 e 90, não se ouvia falar em refluxo. É impressionante o número de jovens cantores que sofrem desse mal, que é geral, independente da obesidade. Acredito que seja pelo estresse e má alimentação.

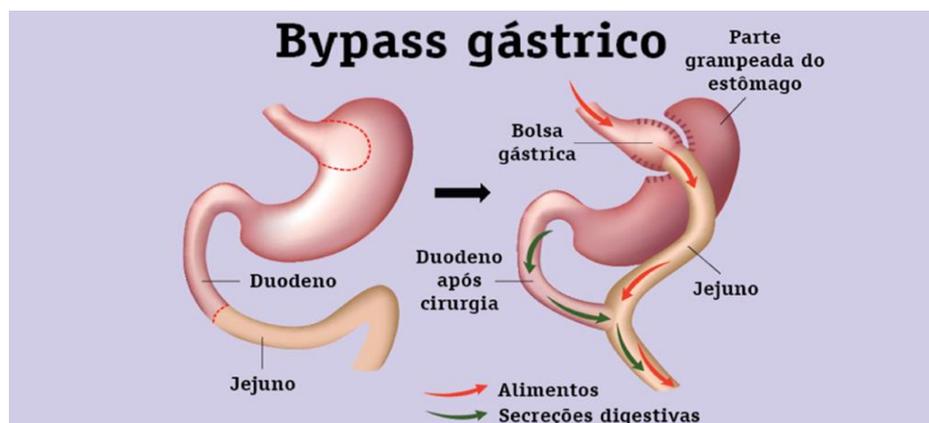
Também foram relatadas muitas dores, enquanto obesos, nos pés, nos joelhos, na coluna e nas costas. O excesso de peso pode causar lesões nas

partes mais vulneráveis da coluna vertebral (sobrecarregadas pelo peso corporal), além dos joelhos, pés e pernas. Estar acima do peso também aumenta o risco de desenvolver osteoporose, artrite e osteoartrose.

Dentre as opções de emagrecimento, a cirurgia bariátrica é a mais radical, com consequências importantes para a saúde e para a voz, e talvez devesse ser usada como último recurso, como aconselhado pelos especialistas. O processo de recuperação é longo, tanto físico quanto vocal, e imprevistos podem acontecer, como no caso da *mezzo-soprano* n.º 2, que teve inúmeros problemas até se reabilitar. Se após dietas e exercícios não se obtiver resultado, então é chegada a hora de optar pela cirurgia.

As técnicas de tratamento cirúrgico contra a obesidade mais usadas são o *Bypass* Gástrico, e o *Sleeve* (manga) Gástrico, embora no Brasil o *Bypass* seja responsável por mais de 75% das cirurgias. Os três entrevistados que fizeram a cirurgia bariátrica, o fizeram com a técnica *Bypass* Gástrico.

Figura 4 - Intervenção bariátrica *BYPASS*



Fonte: Disponível em: <https://www.sallet.com.br/o-que-oferecemos/gastroplastia-com-derivacao-intestinal-ou-bypass-gastrico-ou-capella/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

O *Bypass* Gástrico ou Gastroplastia com Derivação Intestinal em Y de *Roux* (Capella) consiste em construir um novo pequeno reservatório gástrico (estômago com cerca de 50 ml) e anastomosar (costurar) este reservatório com o intestino mais abaixo, cerca de um metro mais curto. O restante do estômago e o intestino desviado não são retirados do organismo. Ficam apenas excluídos do trajeto percorrido pelos alimentos e enzimas digestivas. Desta maneira, a quantidade de alimentos ingeridos, assim como a absorvida, é menor (razão

pela qual a *mezzo-soprano* n.º 2 ficava entalada), além de aumentar o nível de hormônios que dão sensação de saciedade e diminuem a fome. É uma técnica cirúrgica mista (que associa um pouco de restrição a ingestão do bolo alimentar com um pouco de disabsorção, ou seja, um desvio intestinal menor), de fator restritivo (que limita o volume de alimento sólido). A quantidade de alimentos que a pessoa pode ingerir é bastante limitada. A principal vantagem é a perda de peso adequada e duradoura em quase todos os pacientes que mantêm mudança de hábito alimentar e práticas de atividades físicas regulares (a mudança de hábito alimentar e a constante atividade física são fatores imprescindíveis para o sucesso da cirurgia. De outro modo, recupera-se tudo).

Algumas complicações podem ocorrer como infecção (caso da *mezzo-soprano* n.º 2) hérnia e fístula (extravasamento do conteúdo do estômago ou intestino para a cavidade do abdômen ou para a pele), carência de macro e micronutrientes (como no caso da *soprano* n.º 1, e do aluno da *mezzo-soprano* n.º 1, por falta de ferro).

A carência de macro e micro nutrientes se dá tanto pelo componente restritivo, resultando na saciedade precoce, quanto pelo componente disabsortivo, produto da exclusão do duodeno e do jejuno proximal. Como aponta a entrevistada *Soprano* n.º 1, a pílula anticoncepcional não tem eficácia nas mulheres que fizeram a cirurgia bariátrica *By Pass*, justamente pela falta de absorção, assim como vários nutrientes. Por esta razão é necessária a reposição de certas vitaminas e nutrientes. A outra técnica cirúrgica que vem dando ótimos resultados é a cirurgia Bariátrica vertical, ou *Sleeve* (manga).

Figura 5 - Cirurgia bariátrica Vertical ou *Sleeve*



Fonte: Disponível em: <https://www.tuasaude.com/gastrectomia-vertical-para-emagrecer/>  
Acesso em: 24 dez.2022.

A *Sleeve* consiste na construção de um novo estômago em forma de um tubo fino através da remoção de 70% a 80% do estômago original, o que restringirá a ingestão alimentar. Apresenta, também, um controle hormonal da fome por reduzir a produção de grelina<sup>21</sup>.

Uma das vantagens do *Sleeve* sobre o *Bypass*, é que nesta técnica cirúrgica não exclui o duodeno do trânsito alimentar, portanto não interfere no sítio de absorção de ferro, cálcio, zinco e vitaminas do complexo B, diminuindo as necessidades do uso de vitaminas em longo prazo. Pode ser transformada, em caso de insucesso, em qualquer outra técnica bariátrica regulamentada. Permite o acesso às vias biliar e pancreática por métodos endoscópicos habituais e não necessita de anastomose ou rotação do intestino. Entre suas desvantagens, tende a piorar a doença do refluxo gastroesofágico em alguns pacientes, devido à perda dos mecanismos antirrefluxo, podendo haver necessidade de novo procedimento cirúrgico (cirurgia revisional) em um percentual muito baixo.

Como desvantagem, estudos recentes de longo prazo mostraram aumento da incidência de pacientes com sintomas de refluxo, incluindo pacientes que não tinham sintomas no pré-operatório. Pode produzir

---

<sup>21</sup>Grelina é um dos principais hormônios reguladores fisiológicos da fome, estimulando o apetite e a ingestão de alimentos, bem como influenciando os comportamentos abusivos de busca e recompensa por comida, álcool e outras substâncias.

complicações de alta gravidade e difícil tratamento, como fístula junto ao ângulo de *Hiss* (esofagogástrico), porém em baixa incidência.

Apesar de existirem dados que demonstram perda de peso aceitável, essa perda parece ser menor que outros procedimentos derivativos como o *Bypass Gástrico*<sup>22</sup>.

Existem outras duas técnicas utilizadas, como o balão gástrico deglutível e a banda gástrica ajustável, mas ambas são menos utilizadas no Brasil.

Quanto ao alcoolismo, em decorrência da cirurgia bariátrica, o site “Psicologia e Saúde em Debate”, realizou uma pesquisa em 2017, chegando às seguintes conclusões:

Observou-se, através dos resultados encontrados no presente estudo, que o uso abusivo do álcool por pacientes bariátricos, trata-se de uma realidade. Percebe-se, que após a cirurgia, o paciente, em sua maioria, não se encontra preparado para enfrentar as mudanças em seu estilo de vida e ressignificar valores que o leve a superar problemas psicossociais. A busca pelo álcool se dá, muitas vezes, pela dificuldade de aderir a novos hábitos e apresenta como um artifício de fuga antes resolvido com o alimento, o que leva esse paciente a enfrentar novos problemas. Percebe-se que os envolvidos no estudo são em sua maioria mulheres, o que reflete a cultura ocidental, pautada na valorização do corpo magro como padrão de beleza vertical<sup>23</sup>.

Parte da conclusão deste estudo denota o que já havíamos constatado no início deste documento, as mulheres são as maiores vítimas deste preconceito. Sobre este tema, falaremos mais adiante,

O problema com álcool atinge, em média, 25% dos pacientes e seu uso abusivo no período pós-operatório é a principal causa da recidiva (reganho de peso). Entre as principais condições para que isso aconteça, podemos destacar a compensação de calorias, ou seja, a pessoa imagina que após ter emagrecido pode beber à vontade e acaba “contornando” as restrições alimentares impostas. Outro fator desencadeador é que, com a cirurgia, o paciente sente-se mais à vontade para ter uma vida social mais movimentada. E isso, por vezes, vem associado ao consumo de álcool. Por tudo isso, os pacientes que passaram por uma cirurgia bariátrica devem se conscientizar de que a obesidade é uma doença crônica. Por isso, caso ele não se controle, não mude seus hábitos e não faça um acompanhamento médico rigoroso, o reganho de peso pode ser inevitável<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup>Disponível em: <https://www.sallet.com.br/o-que-oferecemos/sleeve-gastrectomia-ou-gastrectomia-> Acesso em: 16 jan.2023.

<sup>23</sup>Disponível em: <https://psicodebate.dpgpsifpm.com.br/index.php/periodico/article/view/211>. Acesso em: 18 dez.2022.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.sallet.com.br/pos-cirurgia-bariatrica-e-o-consumo-de-bebida-alcoolica-entenda-a-recomendacao/> Acesso em: 13 jan.2023.

Portanto, é relevante para as pessoas que optarem pela bariátrica, que fiquem atentos a este problema, que pode anular o efeito da cirurgia.

Quanto às dietas alimentares, sabemos que existe uma enorme gama delas, mas não faz parte do intuito desta pesquisa especificá-las. É uma questão de adaptação, todas, quando executadas com disciplina, dão efeito.

Analisando estes depoimentos, é importante alertar sobre a atividade física e o essencial acompanhamento por um médico e um professor de canto. O emagrecimento muscular é o mais perigoso para a voz, pois reduz a capacidade de sustentação do diafragma, fazendo com que a voz possa oscilar, podendo fazer com que as pregas vocais se friccionem agressivamente entre si, causando todo tipo de problemas vocais. Portanto, durante o emagrecimento deve-se cuidar para que se exercite o necessário à tonificação dos músculos que sustentam a cadeia respiratória.

O diretor cênico afirma que “uma grande voz não pode se dissociar de um corpo”. Quanto maior a massa orquestral, os sons devem ser mais apoiados e projetados para ultrapassar a barreira sonora. Conscientes de que para o repertório wagneriano, straussiano e verista (entre outros) é necessário uma grande solidez muscular, tanto pelo volume da voz, pelos ataques com golpe de diafragma, quanto pelas frases longas (que exigem um sólido movimento contínuo de apoio do diafragma), cada repertório tem sua demanda, e vai de cada um, com o auxílio de um professor de canto, entender as demandas físicas de cada vocalidade que se vá abordar.

Sobre a expansão do diafragma sobre os outros órgãos e seu possível bloqueio causado pela obesidade, como cita a médica otorrinolaringologista n.º 2, um estudo intitulado *Avaliação manual da mobilidade e tonicidade diafragmática em cantores líricos profissionais e não cantores* nos auxilia na compreensão.

O diafragma é responsável por 80% do trabalho respiratório e, por isso, é conhecido como o principal músculo da respiração. Possui, porém, outras funções: através da modulação da pressão intra-abdominal participa da estabilização postural, auxilia na micção, defecação e no parto, e é importante para a função cardíaca e para o fluxo linfático... Alterações no diafragma podem também propiciar hérnias de hiato, uma das causas da Doença do Refluxo Gastroesofágico, doença esta com maior prevalência entre cantores profissionais do que a média da população... A partir desta constatação, novos estudos se fazem necessários para avaliar se a hipertonicidade diafragmática dos cantores afeta de forma deletéria estas outras funções do diafragma, seja do ponto de vista de saúde e

qualidade de vida, seja do rendimento performático do artista no palco. A correlação moderada positiva entre IMC e mobilidade costal bilateral, excursão diafragmática bilateral e tonicidade do diafragma esquerdo, aponta-nos para as alterações da função respiratória com relação ao aumento de peso, não apresentando correlação com o tempo de canto ou a idade do indivíduo. A obesidade gera alterações da região tóraco-abdominal que levam à limitação da mobilidade diafragmática e do movimento costal, sendo ambas essenciais para uma boa mecânica ventilatória. Panizzi em 2004 já apontava em seu estudo uma tendência para a diminuição da mobilidade torácica em indivíduos com IMC acima do normal. Esse achado pode indicar que, para os atletas da voz, seja importante um controle em relação ao peso, para que não haja aumento, para além do que a própria atividade laboral já propicia, das chances de alterações na mobilidade, excursão e tonicidade do diafragma<sup>25</sup>.

Outro fator importante é o que sugere o Médico otorrinolaringologista n.º 1, que durante o emagrecimento, principalmente após uma intervenção bariátrica, a voz deve ser acessada por meio de sons em *piano e pianíssimo*, pelas razões explicadas no seu relato. Além de articular suavemente todo o sistema de fonação implicado, é um modo pouco invasivo de se reabilitar após uma cirurgia.

Quanto à saúde da voz, voltamos ao exercício físico, os dois otorrinolaringologistas entrevistados recomendam caminhadas (para quem ainda não consegue correr, devido ao peso) e corridas. Conforme o depoimento do médico otorrino n.º 1:

Exercícios físicos, principalmente aqueles aeróbicos, que fazem queimar mais gordura e respirar mais, auxiliam a voz do cantor a ficar mais equilibrada pela carreira inteira. Todo cantor que corre, por exemplo, vai cantar até os 80 anos. Porque o fato de correr, traz para o aparelho o treinamento do sistema leve de utilizar a voz, seja da fala, ou cantando, e é a leveza que a faz durar mais.

Tanto o tenor n.º1, quanto a *mezzo-soprano* n.º1, perderam grande parte de seu peso por meio de caminhadas. O tenor n.º 1 perdeu os primeiros 50 quilos caminhando.

Existe um benefício imediato após as caminhadas. É altamente recomendável que se caminhe ao menos três vezes por semana. Pode-se iniciar com 20 minutos ininterruptos, na própria rua onde se reside, ou em um parque ou área verde. O importante é que sejam ininterruptos, mesmo que

---

<sup>25</sup> Tati Helene, Ft., M.Sc.\*, Cristina Prota, M.Sc.\*\*, Angelica Castilho Alonso, Ft., D.Sc.\*\*\*

Disponível em:

<https://portalatlanticaeditora.com.br/index.php/fisioterapiabrasil/article/view/4317/html>. Acesso em: 14 fev.2023.

sejam 15 minutos, e depois gradativamente ir aumentando. Os efeitos se sentem imediatamente no corpo e na balança.

Como ressalta a médica otorrinolaringologista n.º 2, propor uma dieta em princípio de carreira, não é fácil. É um momento em que ainda não temos total autonomia. Geralmente nesta altura não se tem tanta disponibilidade financeira para montar uma equipe de profissionais que acompanhe o emagrecimento após a bariátrica, ou durante o emagrecimento natural, mas sobretudo não se pode ter pressa, pois a perda rápida de peso significa ganho rápido também, e muitas vezes a perda da massa muscular. Associar uma dieta balanceada às caminhadas, e se possível, ao exercício físico, traz um grande benefício.

Outra questão que faz parte dos questionários é sobre o golpe de glote, antes e depois do emagrecimento.

Para os resultados específicos do grupo em questão, pode-se conjecturar que com a maior quantidade de massa em todo o organismo, incluindo o trato vocal, existia uma movimentação das pregas vocais não tão eficiente, mas com fechamento glótico mais completo. Após o emagrecimento, ou seja, diminuição da massa em todo o organismo, tem-se a situação inversa, isto é, melhora na movimentação das pregas vocais, porém com fechamento glótico insuficiente<sup>26</sup>.

Junto a esta questão, a indagação principal é se a laringe emagrecendo, existe uma mudança considerável no timbre? Já sabemos que o tecido adiposo age como uma esponja, portanto não existe tal reverberação. Existe sim uma vibração transmitida pela laringe. Em seu *Traité Complet de L'Art du Chant* (Tratado Completo sobre a Arte do Canto), Manuel Garcia aponta que:

A denominação “voz de peito” não é correta, e geralmente se emprega exclusivamente às mulheres para se referir a notas graves emitidas, falando ou cantando. Sente-se uma forte vibração no peito e nas costas, mas semelhante ao tampo harmônico do piano ou aos *efes* do violino, o peito recebe as vibrações por transmissão, mas não as produz. (GARCIA, 1911, tradução nossa).

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/82/82131/tde-13022008-121848/pt-br.php>. Acesso em: 21 jan.2023.

Os órgãos envolvidos na produção do som são: diafragma - brônquios - pulmões - traqueia - laringe - faringe - cavidade oral - cavidade nasal - língua - palato duro e mole. Os pulmões têm a função de ventilador, a laringe atua como vibrador, a faringe de reflector e os órgãos da boca são os articuladores. O peito faz parte apenas da vibração do som, e quanto mais tecido adiposo, mais o absorve. O que faz o timbre ser mais cálido ou estridente?

Estudos mostram que após o emagrecimento considerável, a voz sofre um período de fraqueza, evidentemente pela destonificação muscular e pela não utilização de todo o aparelho vocal, como vimos no caso dos pacientes que permanecem 30 dias ou mais sem acessar a voz de maneira adequada, principalmente para um cantor lírico. Segundo se constatou por meio dos depoimentos do tenor n.º 1, e da soprano n.º 1, suas vozes aumentaram de volume após a bariátrica e o timbre não mudou. O maestro australiano Richard Bonyngue afirmou certa vez que ouviu Maria Callas após o emagrecimento, e que havia perdido volume e brilho. Outros afirmam que sua voz sofreu por ter cantado partes demasiado dramáticas para sua voz. Enfim, existirá uma diferença no trato vocal dos cantores e cantoras obesas? Os depoimentos a respeito são reticentes em afirmar que existe uma diferença que possa dar um timbre superior, e afirmam que “talvez”:

A garganta de uma pessoa obesa é mais estreita por dentro, pois existe mais gordura. Gargantas mais estreitas forçam naturalmente a partes agudas dos formantes que compõe cada nota musical que emitimos. Cada nota musical tem dentro da espectrografia a nota principal, e depois a energia acústica, que vai reduzindo agudos. Na laringe estreita existe uma onda estacionária dentro da garganta que reforça a parte aguda da tessitura.

Mas conclui: “Sabemos que dentro da laringe tem gordura também, então esta gordura diminui (com o emagrecimento), mas não afeta a voz”.

Enquanto que a **Otorrinolaringologista n.º 2**, CO expressou:

Talvez uma pessoa que esteja com sobrepeso e tenha um pouco de tecido gorduroso, por não ser tão fácil de enrijecer, porque tem uma almofadinha de gordura, se sabe bem projetar a voz, com boa emissão, pode ter uma maior vibração, uma voz mais plena, **poderia ser.**

A questão sobre a diferença de timbre da voz das pessoas obesas é ainda uma grande demanda, e na indagação, se pretendia encontrar uma resposta plausível cientificamente. Como as duas afirmações são hipotéticas, não se pode afirmar nada a este respeito.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar às considerações finais, após um longo período pesquisando e refletindo sobre esta questão, certos conceitos se solidificaram, enquanto que outros mudaram de forma considerável. A intenção primordial deste documento era conscientizar os jovens aspirantes a uma carreira lírica a respeito da questão do aspecto corpóreo, para que atingissem um equilíbrio psico-físico que atendesse as demandas do ambiente profissional da atualidade, dentro da ópera. O assunto central é a obesidade e o preconceito contra ela, na cena lírica do século XXI.

O que determina se a obesidade é prejudicial à saúde, são os índices bioquímicos, ainda que se o peso continua a aumentar, acontece a síndrome metabólica, e pode acarretar complicações de saúde. Existe uma grande diferença de interpretação entre um indivíduo obeso e um indivíduo com obesidade. A obesidade é transitória, podendo ser reversível, portanto podemos considerá-la como um estado nutricional, mais que uma doença. Na atualidade os índices de obesidade são alarmantes em todo o mundo, contrastando com a fome e carência, como em algumas partes do nosso Brasil, e muitos países da África e Ásia.

Partindo do princípio de que existe “obesidade saudável”, creio que os jovens com obesidade, mas possuidores de mobilidade e boa saúde, se este fato não cria transtornos para a sua vida e sua voz, quando se é aceito pelo meio em que vive, é uma possibilidade manterem seus corpos como estão. Algo que deve fazer parte do dia a dia é o hábito de fazer caminhadas ou corridas, pois além da mobilidade e agilidade, traz benefícios para a voz. Se for acometido por doenças decorrentes da obesidade, então se deve iniciar uma dieta, com acompanhamento médico. Sabe-se que dietas seguidas com disciplina, sempre dão resultados, ainda que não solucionem o problema de imediato, pois perda rápida de peso resulta em ganho rápido de volta. Se não der resultados, então estudar a possibilidade de fazer a cirurgia bariátrica. Ainda que invasiva, é uma cirurgia que traz inúmeros benefícios, como vimos anteriormente. Não deixar de exercitar a voz e os músculos que a sustentam durante a recuperação, para não ocorrer a destonificação muscular. A mente também sugere nossa saúde. Talvez este documento seja utilizado

também para que as pessoas estejam cientes do caminho que se tem a fazer após a bariátrica.

É importante que este paradigma seja mudado, pois de outra forma, a arte do canto lírico pode envergar por um caminho onde a voz não será mais o primordial.

Do ponto de vista da saúde, é importante alertar para os possíveis riscos da obesidade, mas do ponto de vista ético, a gordofobia, que é o que ocorre nas seleções para um emprego no mundo operístico, é totalmente condenável. A gordofobia é o preconceito que reduz o outro a uma única característica, uma pessoa com obesidade. Somos socialmente organizados na construção de comunidades gordofóbicas, na medida em que temos a mídia, a imprensa e o capitalismo do homem, hétero, cis e branco, a favor de manter principalmente as mulheres (maioria das vítimas do preconceito na ópera) num padrão estético de submissas. Uma sociedade cuja métrica do peso corporal é associada ao mérito ou excelência na atividade profissional. É uma questão de gênero, uma questão de época, mas o importante é o contexto, o corpo emprestado para a arte, no nosso caso, onde a voz seria o primeiro requisito, tem que ter um denominador comum que equipare as habilidades. Trata-se do conflito entre música e a figura. Voltamos aos primórdios das discussões sobre ópera, e parafraseando o título da ópera de Salieri, me pergunto, *Prima la musica e poi le parole?* (Primeiro a música e depois as palavras?). O cantor lírico, que é ao mesmo tempo, o instrumento musical (cantor) e agente da palavra, do texto (ator), sofre neste processo de rechaço, baseado na interpretação que se dá ao seu corpo, uma profunda cissura que separa a habilidade musical (o canto) da habilidade teatral (o corpo do ator). Seu corpo é seu instrumento musical, se questionamos seu corpo, questionamos sua voz.

São compreensíveis as necessidades que emergiram do *Regietheater*, buscando verossimilhança, mas não pode ser levada em detrimento das vozes, em detrimento da grande emoção que vozes privilegiadas podem transmitir, ainda que em corpos fora do padrão.

É notório que as mulheres são as maiores vítimas da gordofobia, e na ópera não é diferente. Praticamente em todos os teatros, tanto no Brasil, quanto na Europa e nos Estados Unidos, a banca de seleção para um contrato na ópera é composta na sua maioria por homens. Esta masculinidade

hegemônica poderia ser combatida com o empoderamento das cantoras líricas com obesidade ou sobrepeso.

Uwe Friedrich, destacado jornalista e crítico musical alemão, em uma discussão sobre “se uma cantora obesa poderia interpretar *Mimi*, em *La Boheme* de Puccini”, respondeu: “é uma grande falta de imaginação do diretor de cena e da produção aderir a um realismo tão raso. Especialmente na ópera, que é a arte performática com o maior nível de abstração”. Na verdade, ninguém leva a vida cantando, e o fato de cantarem ao invés de falarem, já é em si uma abstração. Esta afirmação de Friedrich denota sua formação dentro da linha do *Regietheater*, mas significa que no século XXI, *Mimi* não precisa necessariamente morrer de tuberculose, não dependendo assim do seu físico para interpretar o papel.

Ao assumirmos que no século XXI a ópera não obedece mais às rubricas, a questão do *physique du rôle* também não deveria ser levado em conta. Porém, como foi demonstrado, nos últimos 20 anos foi quando mais se deu a seleção pelo físico.

Outro aspecto a considerar é que os dramaturgos e diretores teatrais, nem sempre possuem elementos para avaliar a qualidade artística do canto e as demandas físicas para aquela escritura musical, baseando suas decisões naquilo que é visível, não julgam a voz, mas sim o físico.

Remetendo-nos à teoria geracional de Howes e Strauss, que previram uma grande crise global entre os anos 2005 e 2025, período que teve início logo após o caso de Deborah Voigt, que suscitou o início do debate a respeito, esperançosamente estamos chegando ao final desta crise.

Ações positivas de inclusão se apresentam em toda a atividade artística, como ocorreu com o tenor negro, Limmie Pulliam de 47 anos, que empreende uma bem sucedida carreira nos Estados Unidos. Limmie que é extremamente obeso, abandonou a tentativa de carreira ainda na casa dos 20 anos, no final da década de 1990. Devido ao *body shaming* (a prática da ridicularização de um indivíduo, por meio de comentários sobre a aparência do seu corpo) teve uma grande depressão e deixou completamente o canto. Há alguns anos, estava presente em uma cerimônia, e por falta de um cantor que interpretaria o hino americano, um conhecido lembrou que ele havia sido cantor e pediu para

que ele cantasse. Hesitante por não ter praticado por tantos anos, aceitou cantar, sem saber que som produziria. Obteve aprovação geral, e a partir deste dia, voltou a se dedicar ao canto. Cantou em várias produções, e há alguns meses substituiu um cantor enfermo no *Metropolitan*, no papel de *Radamés*, na *Aida*, de Verdi, obtendo enorme sucesso. Foi o primeiro cantor negro a interpretar este papel no *Metropolitan*.

Este também é outro tabú a ser quebrado, cantoras negras são mais aceitas na ópera que os homens, visto a vasta galeria de grandes cantoras negras, e pouquíssimos homens negros no estrelato do gênero. A indústria da ópera (americana) tem certa resistência ao ver um cantor negro em um papel romântico protagonista, mas esta situação está mudando.

Após estudarmos todas as comorbidades que a obesidade pode causar, os impedimentos ao atuar em cena, interferências da gordura no canto, problemas de refluxo, artrose e todos os efeitos negativos que foram expostos nestas páginas, meu respeito e admiração aumentou ainda mais, por todos os cantores e cantoras obesas que tiveram suas gloriosas carreiras, e pelas cantoras e cantores obesos que estão desenvolvendo suas carreira e aos que virão! São verdadeiros vencedores, ao superarem todos estes obstáculos, e ainda conseguirem atingir excelência em uma das artes mais difíceis, pela sua complexidade: estar em um palco, atuar convincentemente, cantar ao máximo grau de perfeição, olhar para o maestro sem ser notado, expressar sentimentos em um idioma que nem sempre se domina, ficar horas em pé sob luzes escaldantes, dentro de figurinos nem sempre leves e confortáveis, e transportar-nos para um mundo de magia e encantamento por meio de suas vozes, merece toda a devoção.

Que surjam muitas Caballés, muitos Pavarottis, muitas Jessye Norman, muitos Limmie Pullimans!

## REFERÊNCIAS

ALBANO LIMA, Sonia Regina (Org.). Ensino, Música & Interdisciplinaridade. 4 ed. São Paulo: BT Acadêmia, 2019.

APPADURAI, Arjun. The Production of Locality. In: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 178-199, 1996.

BAKER, Evan. *From the score to the stage: an illustrated history of continental ópera production and staging* The University of Chicago Press, Chicago, 2013.

BAUMAN, Richard. *Fundamentos da performance*, Sociedade e Estado, v. 29, n.3 2014. Disponível: <http://www.scielo.br/pdf/se/v29n3/a04v29n3.pdf>. Acesso em: 22 set. 2021.

BELLA FIGURA. *Do singers have to be fat? Documentary* 2007. Disponível em: <https://www.óperaonline.com/bella-figura-do-singers-have-to-be-fat-documentary-2007/>. Acesso em 24 ago.2021.

BENEDETTI, Alfonso. Autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na *performance* pianística. *OPUS*, v.23, n.1, p.147-165, abr.2017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/424>. Acesso em: 20 set. 2021.

BIBLIOTECA VIRTUAL EM SAÚDE, 2022. Ministério da Saúde. Disponível em <https://bvsm.sau.gov.br/a-maior-taxa-de-sobrevivencia-e-alcancavel-atraves-de-suas-maos-15-02-dia-internacional-do-cancer-na-infancia/>. Acesso em 15 fev.2022.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

BRITO, Norma Gabriel. *O Ator do Drama Musical. A importância do trabalho de atuação para o cantor de ópera*, 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes, ECA, São Paulo, 2018.

BUSATO DE AZEVEDO, Maria Alice Salvador; SPADOTTO, Cleunice. *Estudo psicológico da obesidade: dois casos clínicos*. Ribeirão Preto, 2004. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-389X2004000200005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2004000200005). Acesso em: 10 jul. 2021.

CAMNER, James. *The great Opera Stars in Historic Photographs. 343 Portraits from the 1850's to the 1940s*. New York: Dover Publications, 1978.

CAPPELI, Valerio *Lisette Oropesa, Il soprano maratoneta dimagrita di 40*

chili. *Corriere della Sera/Spettacoli*. Milão 2018. Disponível em: [https://www.corriere.it/spettacoli/18\\_giugno\\_06/lisette-oropesa-soprano-maratoneta-dimagrita-40-chili-2657ed50-68dd-11e8-861b-78f7b945ff41.shtml?refresh\\_ce-cp](https://www.corriere.it/spettacoli/18_giugno_06/lisette-oropesa-soprano-maratoneta-dimagrita-40-chili-2657ed50-68dd-11e8-861b-78f7b945ff41.shtml?refresh_ce-cp). Acesso em: 23 jul. 2021.

CHANCELLOR, Alexander. *Sorry Tara Erraught, but the age of fat lady is over*. Spectator 2014. Disponível em: <http://www.spectator.com.au/subscription/?prom=T082A>. Acesso em: 16 out.2021.

DE LALEU, Aliette. *Dans le monde de l'opéra, le physique prime désormais sur l'avoix*. Slate Fr, Fevereiro de 2018. Disponível em: <http://www.slate.fr/story/157864/culture-opera-stereotypes-beaute-physique-age-poids-chanteuses-chanteurs>. Acesso em: 09 set.2021.

DORNELLAS, Janette. *Um medo ordinário: a ansiedade na performance do cantor lírico*. Brasília, 2012. Disponível em <https://www.movimento.com/2012/06/um-medo-ordinario-pesquisando-a-ansiedade-na-performance-do-cantor-lirico/>. Acesso em 12 jul.2021.

EINAUDI-GALLIMARD, srl. *Verdi: la musica e il dramma*. Versão italiana por Emma da Fiesole. Trieste: Electa Gallimard, 1995.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GARCIA, Manuel. *Traité Complet de L'Art du Chant*. Editado por Eroïca Music Publications, Paris, 1911.

GREENWALD, Helen M. Editado por. *The Oxford Handbook of Opera* Publicado: Nov 2014 Publicado on line: Abr 2015 DOI: 10.1093/oxfordhb/9780195335538.002.0005.

GUSE, Cristine Bello. *O cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera*. 2009. 262 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes de São Paulo, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95096>. Acesso em: 16 ago.2022.

HO, Desiree. *Why were ópera singers fat? Interlude*, 2011. Disponível em: <https://www.interlude.hk/front/why-were-opera-singers-fat/> Acesso em 15 ago.2022.

JUAN, Stephen. *Why are ópera singers fat? It ain't over till...* Indiana, 2006. Disponível em: [https://www.theregister.co.uk/2006/06/23/the\\_odd\\_body\\_opera\\_singers/](https://www.theregister.co.uk/2006/06/23/the_odd_body_opera_singers/) Acesso em: 03 ago.2022.

KOBBÉ, Gustave. *O livro completo da ópera*. Editado pelo conde de Harewood; Tradução de Clovis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MARON, Paulo Sergio. *NUO Ópera-Lab: da autoetnografia à trans-ópera São Paulo*. 2018. 181 f. Tese (Doutorado em Musicologia) USP. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes, ECA, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-28112018-115416/publico/PauloSergioMaronPreTextoPosTextoVC.pdf>. Acesso em: 24 set.2021.

MICHAELIS ON LINE 2010, *Physique du Rôle*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=OKyLa> Acesso em 12 jun.2021.

NOVAK, Jelena. *Postopera: Reinventing the voice-body*. Ashgate interdisciplinary studies in ópera. Surrey, 2015.

OROPESA, Lisette. *il soprano maratoneta dimagrita di 40 chili*. Disponível em: [https://www.corriere.it/spettacoli/18\\_giugno\\_06/lisette-oropesa-soprano-maratoneta-dimagrita-40-chili-2657ed50-68dd-11e8-861b-78f7b945ff41.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/18_giugno_06/lisette-oropesa-soprano-maratoneta-dimagrita-40-chili-2657ed50-68dd-11e8-861b-78f7b945ff41.shtml) Acesso em 15 jun. 2022.

OROPESA, Lisette. *Le physique a toujours été important à l'opéra, ce n'est pas nouveau*. France Musique. Novembro 2018. Disponível em: <https://www.francemusique.fr/opera/lisette-oropesa-le-physique-a-toujours-ete-important-a-l-opera-ce-n-est-pas-nouveau-66895>. Acesso em 7/8/2019. Acesso em: 16 abr.2022.

OROPESA, Lisette, *Conseils de la soprano Lisette Oropesa*. Disponível em: <https://www.medecine-des-arts.com/fr/article/chanteuses-en-surpoids-savoir-se-reprendre-en-main-les-conseils-de-la-soprano-lisette-oropesa.php>. Acesso em 12 dez. 2022.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e Encenação*. Rio de Janeiro: paz e Terra Teatro, 1985.

REILY, Suzel; HIKIJI, Rose; TONI, Flávia. *O musicar local – novas trilhas para a etnomusicologia*. Projeto Temático FAPESP: 2016/05318-7.

REILY, Suzel A.; PATSIAOURA, Evanthia. *Ethnomusicology. Foundation Entry in Paul Atkinson et al.* (Eds.) Sage Research Methods Foundations, 2019.

ROCHE Farmacêutica Química Ltda. Diagnóstico da Obesidade. 2020 Disponível em: <https://www.roche.pt/corporate/index.cfm/infosaude/patologias/obesidade/diagnostico-da-obesidade/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

RIBAS, Raíra Emanuelle Barbosa; CALEIRO, Maurício de Medeiros; *Padrões estéticos e globalização: a sociedade pós-moderna frente à ditadura da Beleza*. Viçosa, MG, 2012. Disponível em <https://docplayer.com.br/13863472-Padroes-esteticos-e-globalizacao-a-sociedade-pos-moderna-frente-a-ditadura-da-beleza-1.html> . Acesso em: 01 ago. 2022.

RUTHERFORD, Susan. *'La cantante delle passioni': Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance*. Cambridge Opera Journal, Jul., 2007, v. 19, n. 2, p.107-138. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27607154>. Acesso em: 16 set. 2021.

SADIE, Stanley; (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: Macmillan; 2001, v. 29.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

SOLOMONOFF, Mario. *Las voces de los ángeles: Los Castrados* (Ed.) Dictionary of Music. Tradução por Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar Editores 1985.

STEINER, Christian; JACOBSON, Robert M. *Ópera People*. London: The Vendome Press, 1982.

THE AUDITION. Documentário, 2007. Disponível em: [https://www.metópera.org/season/ondemand/ópera/?upc=811357012840&gclid=CjwKCAjwxr2iBhBJEiwAdXECw3sgVTRTZMmwm3sl3S2G7lyHx4FjrrR4N0nCIFZg77IZHkxzjQQ63hoC1uMQAvD\\_BwE&gclidsrc=aw.ds](https://www.metópera.org/season/ondemand/ópera/?upc=811357012840&gclid=CjwKCAjwxr2iBhBJEiwAdXECw3sgVTRTZMmwm3sl3S2G7lyHx4FjrrR4N0nCIFZg77IZHkxzjQQ63hoC1uMQAvD_BwE&gclidsrc=aw.ds). Acesso em : 10 jan.2022.

THEODORO, Luciana. *Para que serve a psicologia no enfrentamento da obesidade?* São Paulo 2014. Disponível em: <https://hospitalsiriolibanes.org.br/sua-saude/Paginas/para-que-serve-psicologia-enfrentamento-obesidade.aspx>. Acesso em: 12 ago. 2022.

TOSI, Bruno; MUZI, Vitória. (Col.) *A paixão secreta de Maria Callas. Histórias, receitas e sabores*. Trad. Roberta Barni. São Paulo. Mercury. 2007.

TRÄVEN, Marianne. *Voicing the Third Gender – The Castrato Voice and the Stigma of Emasculation in Eighteenth-century Society*. *Etudes Epistémè*. 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/episteme/1220>. Acesso em: 04 ago. 2022.

TSING, Anna Lowenhaupt. *The Global Situation*. *Cultural Anthropology*, 2000. Disponível em: <https://mail.google.com/mail/u/0/#sent/KtbxLvHNRsPmTxJFhHjDVxGFLCFTmVdRzL?projector=1&messagePartId=0.1>. Acesso em: 16 nov. 2021.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. Caps. 2 e 3.

VIEIRA, Mikael. *Sobrepeso e obesidade: qual é a diferença?* Gastroclínica. Cascavel. Disponível em: <http://gastro.com.br/geral/sobrepeso-e-obesidade-qual-e-a-diferenca/>. Acesso em: 03 ago. 2022.

## ANEXO

### A.1. Autobiografia Artística

Para a metrópole em desenvolvimento, em um país totalmente desconhecido, imigraram meus avós paternos da França, ainda que originalmente fossem de Varsóvia, na Polônia. Meu pai nasceu em Paris, e aos 13 anos veio com os pais para São Paulo. Meu avô ouviu os ecos nazistas vindos da Áustria e Alemanha, e em 1936 trouxe toda a família para o Brasil. Judeu de origem rabínica, era um homem moderno, e ainda que mantivesse por toda a vida as tradições judaicas, era um liberal. Do lado materno, meus avós foram de um povoado (Golovanievsk), perto de Kiev, na Ucrânia, para Tel-Aviv, fugindo dos bárbaros *Pogroms* (expedições punitivas contra os povoados judeus), e após quatro anos na tumultuada Palestina sob domínio inglês, imigraram para o Brasil em 1928, quando minha mãe tinha apenas oito meses de idade.

Este preambulo é necessário para compreender o meu interesse pela música, que surgiu no colo do meu avô materno, durante os cultos das grandes festas Judaicas (*Rosh-Hashaná* e *Yom Kipur* - Ano novo e Dia do Perdão). A liturgia era entoada *a capella* por um *Chazan* (cantor de sinagogas), acompanhado por um quarteto vocal masculino. Nas sinagogas que meus avós frequentavam os cantos, por sua origem eslava, tinham melodias ocidentais, ornados por melismas orientais, entrecortados por soluços expressivos que era tradição desta modalidade canora.

#### Primeira parte

Meu pai era um apaixonado por música, e meu tio, irmão da minha mãe, estudava canto e cantava como barítono em programas de ópera da Rádio Gazeta, nos anos 1950. Meu avô paterno cantarolava o dia todo, e uma de suas músicas preferidas era uma versão em *íídiche*<sup>27</sup> de *La donna è mobile*, que em livre tradução dizia: *Mein lieber Kavalier* (meu querido cavaleiro). Quando viajavamos de carro, meu pai cantava e nos ensinava todo um repertório de canções francesas da sua infância: *Allouette*; *Frère Jacques*

---

<sup>27</sup> *Íídiche* língua de origem indo-europeia, pertencente ao subgrupo dos idiomas germânicos, falada predominantemente pelos judeus da Europa central e Europa Oriental. ([www.significados.com.br](http://www.significados.com.br)).

(ele mesmo se chamava Jacques); *Auprès de ma Blonde, qu'il fait bon, fait bon, fait bon; Il était un petit navire e Sous le pont d'Ávignon*. Mesmo que não entendesse o significado das letras, era muito bom cantar junto a ele e minhas irmãs. Aos cinco anos, tentava reproduzir alguns sons e melodias que ouvira na sinagoga, mas logo comecei a me interessar por alguns clássicos da música brasileira, no tempo em que os cantores populares eram verdadeiros mestres na arte do canto. Minha canção preferida se chamava: *Nossos momentos*, de Luiz Reis e Haroldo Barbosa, interpretada por Agostinho dos Santos. Passava horas, principalmente durante os banhos de chuveiro, cantando a todo o pulmão as frases: *Eu escrevi na fria areia, um nome para amar; o mar chegou, tudo apagou, palavras leva o mar*. Nesta época, fim dos anos 1950, minhas duas irmãs, Raquel e Luci (respectivamente seis e sete anos mais velhas, que eu) quando meus pais saíam, dançavam com seus tu-tus de balé, a *Dança da Fada Açucarada* da Suite Quebra - Nozes de Tchaikovsky, sob a luz do jardim de inverno. Creio que este foi o primeiro espetáculo que vi.

Em 1962 completei sete anos no apartamento para onde havíamos mudado. Mudei também de escola, do Externato Meira para o Jardim Escola São Paulo: um casarão em plena Avenida Paulista, com pitangueiras, nespereiras e jabuticabeiras. Uma escola que utilizava o método *Montessori*, baseado em técnicas de aprendizagem que fortaleciam a liberdade e individualidade da criança. Nesta escola comecei a me desenvolver nas aulas de música e dança (regionais brasileiras). O professor de música, o maestro alemão Harry Neufeld, trazia consigo toda a tradição da música alemã, assim como também a disciplina! Fiz parte da Bandinha, onde toquei dois pauzinhos percussivos, no prefácio musical da escola. A primeira vez que me apresentei em público foi justamente nesta bandinha, em um programa da TV Record, nos antigos estúdios do aeroporto. A emoção foi inesquecível. Logo comecei a ter aulas de piano, e minha atividade favorita era ficar diante da vitrola portátil, com a agulha de tricô da minha mãe como batuta, e minhas duas irmãs como público, regendo um disco, onde o maestro Armando Belardi interpretava com a Sinfônica Municipal de São Paulo, a inevitável Protofonia do *Il Guarany*, de Carlos Gomes, *Dança Hungara n.º 2* de Brahms e a *Dança dos Sabres*, de Aram Khachaturian, entre outros. Ouvia muitos discos do pianista Arthur Rubinstein. Comecei a estudar piano nesta época, logo pedi à minha

professora para tocar a *Polonaise Militar* de Chopin. Tive que me contentar com a *Barquinha Ligeirinha* e *Pica-pau*.

Neste novo endereço, a partir de 1963, a música se tornou cada vez mais frequente no meu dia a dia. Meu pai ouvia discos de todos os astros da lírica do momento: os veteranos Beniamino Gigli e Gino Becchi, e aqueles que estavam no auge de suas carreiras. Maria Callas, Renata Tebaldi, Giulietta Simionato, Giuseppe Di Stefano, Franco Corelli e Mario del Monaco. Foi em uma tarde de domingo, que meu pai me levou para assistir *La Traviata*, no Theatro Municipal, que tinha no papel título (principal) a belíssima soprano rumena Virginia Zeani. A união do teatro com a música, a dança, a orquestra com tantos músicos, as vozes, o balé, o coro, os cenários, os figurinos, as luzes, as paixões arrebatadoras, enfim, a flechada do Cupido! Não imaginava que algo assim pudesse existir.

A partir deste dia, não perdia uma ópera no Theatro Municipal. Quando a temporada lírica era anunciada, um ano antes da estreia, eu escrevia na lousa do meu quarto: faltam 365 para a estreia da ópera, e a cada dia ia apagando e mudando os números regressivamente. No dia da estreia, nem ia à escola, era algo religioso. Nesta época, minha irmã fazia parte do grupo de teatro do seu colégio, e interpretou *Merenciana*, na peça *O diletante*, de Martins Pena. Eu me identifiquei com o protagonista, pois ele tinha um colapso fulminante no final da peça, ao saber que a temporada da companhia italiana de ópera fora cancelada.

Passávamos as férias de fim de ano em Águas de Lindóia. Em um salão do hotel, havia um piano de  $\frac{3}{4}$  de cauda, branco. Em uma destas temporadas, todos os dias depois do almoço, quando todos estavam recolhidos nos seus quartos fazendo a cesta, o pianista coreano Jan Tai Mok ensaiava a Balada n.º 1 de Chopin. Eu assistia o ensaio inteiro todos os dias, hipnotizado pela forma do estudo, com as inúmeras repetições das passagens mais exigentes, ora lentíssimas, ora a tempo, e quando chegava no *Presto com fuoco*, sentia o coração explodir. Outro episódio passado nas férias foi durante o inverno, em Campos do Jordão. O hotel onde nos hospedávamos realizava alguns concertos em seu teatro (foram os precursores do Festival de Inverno), e lá ouvi a célebre pianista húngara Lili Kraus. Notória interprete de Mozart, era a personificação do extinto Império Austro - Húngaro. Lili Kraus tocou entre

outras peças, a Sonata n.º 11, em La maior, de Mozart, e quando chegou ao *Rondó alla turca*, fui tomado por uma grande inquietude. Após o concerto, lhe pedi um autógrafo. Logo, passei a estudar piano com a professora Ida Rosza, coincidentemente também húngara, e formada no mesmo conservatório Franz Liszt de Budapest. Nessas alturas já havia evoluído a ponto de poder tocar a sonata que ouvi com a grande pianista. Com Ida Rosza aprendi mais que tocar piano, foi uma verdadeira mestra de ética e vida. Com ela estudei dos 14 aos 19 anos.

Todos os anos, meu avô materno, que sempre afirmou vir da Rússia, ainda que fosse ucraniano, nos levava ao Theatro Municipal para assistir ao balé Folclórico *Berioska*. O programa era esperado com ansiedade durante todo o ano por mim e minhas irmãs. Sempre me identifiquei com a alma russa. Com meu tio Sioma (também ucraniano), marido da irmã do meu pai, fazíamos longos passeios de carro, ouvindo Prokofiev, Tchaikovsky, Rachmaninoff e Rimsky-Korsakov. Não abríamos a boca, só escutávamos.

Quando completei 13 anos e atingi a festejada maioridade religiosa segundo a tradição judaica, meus pais deram uma festa. A todos que me perguntavam o que eu queria de presente, dava uma resposta certa: discos de ópera. Recebi várias óperas completas, que vinham em estojos com três ou quatro long-plays, encarte com o libreto, artigos, biografias, e traduções em línguas que não dominava. Quando anunciavam a temporada lírica, que trazia sempre os títulos mais populares do repertório italiano, se não os tinha, pedia emprestado ao meu tio barítono (já médico na época), pois ele tinha uma completíssima discoteca. Ouvia estas óperas até decorá-las, cantava todos os papéis, mas com fonemas aproximativos e incompreensíveis. Técnica, nenhuma. Por não entender os libretos, procurei estudar italiano, e me inscrevi no Instituto Italiano di Cultura, que funcionava no prédio dos Diários associados, na Rua sete de abril. Um dia, correndo em cima da hora para a aula, ao entrar no elevador, me vejo frente a frente com Assis Chateaubrian, dono do jornal, fundador do MASP, lendário e polemico senhor das artes plásticas no Brasil. Nessa época estudava no Colégio Rio Branco, que não gostava sem variações. Repeti a primeira série do ginásio, e após passar para a segunda série, com muito esforço e súplicas de minha mãe por 0.01 pontos, repeti também a segunda série. Passei a estudar no Colégio Brasil-Europa,

onde me destaquei como bom aluno.

Falando medianamente o italiano após dois anos de curso, fui chamado pela professora de italiano para participar como ator, da versão popular da *Divina Commedia* de Dante Alighieri (em italiano), interpretando dois personagens contrastantes: *Caronte*, o barqueiro do Inferno, e *San Bernardo*, que acompanha Dante na última parte da viagem. Tinha entre 14 e 15 anos. A peça foi dirigida por Olga Navarro, famosa atriz italiana radicada no Brasil, que havia feito uma carreira de sucesso no teatro, radio e cinema. *Caronte* entrava em cena amaldiçoando os intrusos que ousavam atravessar o rio que dividia os vivos dos mortos. Creio que acabei cantando esta maldição, pois a voz quase empostada pelas imitações das óperas, unida à língua italiana, que era já em si a própria ópera, resultou mais em canto que em fala, mas creio que com o sentido certo. O contraste entre os personagens proporcionava uma atuação versátil além do mais, era em italiano, língua que adorava.

A vontade de cantar era persistente. Percebendo isto, meu tio cantor, Dr. Elias Sitchin, me aconselhou a procurar um professor de canto. Ele tinha uma sugestão: a *mezzo-soprano* Magdalena Lébeis. Galardoada cantora e pianista, Lébeis criou uma escola de canto em São Paulo, da qual saíram Lenice Prioli - e sua aluna, Denise de Freitas - Zuinglio Faustini, Anna Maria Kiffer, Marília Siegel e Jarbas Braga. Apontada como sucessora da escola de Vera Janacopulos, soprano brasileira de carreira internacional nos anos 1930-1940, sua escola era exclusivamente camerista, nada de ópera, no máximo as canções antigas italianas, algumas provenientes de óperas. Destacava-se no repertório francês, pelo qual foi condecorada com a *Legion d'honneur*. O repertório que eu escutava era puramente operístico, verista! Ouvi *Pagliacci* durante dois anos, todos os dias. Eu precisava extravasar, cantar a plena voz. D.Magdalena conseguiu me dar uma estrutura, mas o repertório refinado, controlado, elegante não condizia com o que eu queria expressar. Analisando agora, vejo quão desinformado era naquele momento. De todas as formas, aprendi muito com D.Magdalena, que era muito divertida, adorava imitar as pessoas, e gostava de contar histórias. Como eu era o último aluno do dia, ela alongava um pouco a aula e no final, sua governanta Julieta preparava dois copos, cheios de *whisky* com gelo, brindávamos e bebíamos!

Minha mãe havia estudado piano por muitos anos. Nunca a tinha ouvido tocar, até o dia em que ela pegou nas mãos uma das partituras que eu estudava para as aulas de canto, *Caro mio ben*, de Giuseppe Giordani, sentou-se ao piano, e com controlada desenvoltura começou a tocar, e eu cantei. Foi forte.

Apresentado por D.Magdalená conheci a grande Magda Tagliaferro. Cada encontro com Magda Tagliaferro era um acontecimento. Seu olhar, seus *tailleurs*, seu cabelo cor de fogo, seu perfume, seus *erres* entre o francês e o carioca, sua luz, talvez tenha sido o personagem mais notável que conheci. Assisti a três *Masterclasses* suas na União Brasil-Estados Unidos. Em uma delas, Magda Tagliaferro trabalhou as *Cenas Infantis* de Schumann, e ao chegar ao *Cavaleiro do cavalo de pau*, era impressionante vê-la saltar no banco do piano, como um boneco! Foi com Tagliaferro, sob a batuta de Simon Blech, que ouvi pela primeira vez, o Concerto n.º 5 de Beethoven, *O Imperador*. Desde este dia me tornei devoto deste compositor.

Aos 15 anos entrei para dois grupos de teatro amador, um no clube judaico A Hebraica, e outro, bem contrastante, na ACM (Associação Cristã de Moços). Na Hebraica, participei de uma homenagem dramatizada sobre o *Dia do Holocausto*, algo carregado de lembranças aterradoras, mas não deixamos de nos divertir muitíssimo nos ensaios. No ensaio geral, a diretora e poetisa Maria José de Carvalho veio nos assistir. No dia da estreia enviou flores ao grupo, com um cartão: Muita tripa! Fiquei impressionado. Logo, fiz o *Doutor no Rapto das Cebolinhas*, e como protagonista, *Camaleão Alface* em *Camaleão Alface na Lua*, ambas as peças de autoria de Maria Clara Machado. Logo fui o *Leão medroso* no *Mágico de Oz*, em livre adaptação de Jorge Oneil.

Na ACM, participei de *O Homem*, de Magno Bucci, e de *Cintilante, a gotinha de orvalho*. Nesta época fazia parte também de um grupo de yoga, onde fazíamos meditações, e onde aprendi como é importante ter a mente calma e equilibrada. Por ter sido sempre bastante impulsivo, esta prática me ajudou em várias situações.

Não tive uma educação musical formal, até bem tarde. Lembro-me vagamente das aulas de teoria musical com Ida Rosza, e algo com a primeira professora de piano. Dos 14 aos 17 anos arrastava minha turma até a Mooca, onde assistíamos aos espetáculos do Teatro Lírico de Equipe. Eram

espetáculos de óperas completas acompanhadas por piano. Nesta época íamos a tudo. Assisti Ella Fitzgerald e Ravi Shankar no Municipal, todos os filmes de Lelouch, Visconti, Pasolini e Fellini. Ficávamos horas debatendo estes filmes na Praça Roosevelt sentados em círculo até 3:00 h, 4:00 h da manhã. Naquela época nada violento acontecia pelas ruas.

O estudo com D. Magdalena durou dois anos, e quando completei 17 anos, meu pai me indicou um novo professor de canto, pois havia assistido um concerto do tenor brasileiro Benito Maresca, acompanhado ao piano por seu professor, o maestro russo Marcel Klass.

Marcel Klass vinha de uma família russa, de origem judaica, primo das pianistas Yara Bernette, Estelinha Epstein e do pianista e professor José Kliass. Da Rússia foi estudar piano no conservatório de Berlim, e lá foi descoberto como cantor, transferindo-se para a Itália, onde se formou como aluno de Alessandro Bonci, um dos mais representativos tenores de antes da guerra. Com ele construí minha técnica, nota por nota. Foi pelas mãos de Marcel Klass que entrei na vida profissional, como figurante (comparsa), na versão encenada de *L'enfance de Christ* de Hector Berlioz, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho, com Benito Maresca como *narrador*, e Maria Lucia Godoy, como *Maria*. Com este oratório encenado fizemos uma turnê de dois meses pelo interior do estado de São Paulo. Em São Carlos realizou-se a festa de casamento de Eleazar de Carvalho com a pianista Sonia Muniz.

Foi traumático separar-me daquela família musical (solistas, coristas e figurantes), após 2 meses de convívio quase diário. Quando estava aos prantos, olhando-me profundamente nos olhos, uma senhora do coro me disse: sua vida será sempre assim, você tem que ser forte, pois as turnês se acabam, vá se acostumando. Foi em casa de Marcel Klass que conheci a atriz e empresária teatral Nydia Licia. Lá aconteceram as audições para a montagem da opereta *Viúva Alegre*, de Franz Lehar, em Campinas. Apresentaram-se todos os cantores já em carreira e eu, com uma canção popular francesa *Si tu vas a Paris*, de Charles Trenet. Nesta audição estava presente o administrador da companhia de Nydia Licia, Renato Romeiro. Após a audição, eu fui contratado, mas não para a opereta, que nunca se fez, e sim para um espetáculo musical da Companhia Nydia Lícia. Nydia era triestina (da cidade de Trieste na Itália), de origem judaica, e tinha vindo ao Brasil com sua família,

após as leis raciais da Itália de Mussolini. Casada com o ator Sérgio Cardoso, fundaram o Teatro Bela Vista, que junto com o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) formou toda uma geração de brilhantes atores. Sua mãe, Alice Pincherle, foi professora de canto e técnica vocal para atores. Na Itália, havia sido crítica musical e correspondente de um jornal italiano de renome. Pela privilegiada posição geográfica de Trieste, assistia óperas em Viena, Milão e Salzburg. No Brasil, entre seus alunos estiveram Cacilda Becker, Walmor Chagas, Cleide Iaconis e Paulo Autran.

No Teatro Nydia Licia, participei de duas temporadas de oito meses, com musicais infanto-juvenis: *Fuga em Do, Re, Mi* como *Bambó*, e *Era uma vez, e ainda é!* interpretando três personagens, entre eles *Sancho Pança*. As coreografias eram de Victor Augstin, da escola de Maria Oleneva. Todos os dias, às 9:00h começávamos os ensaios com uma hora de barra, com exercícios essencialmente de balé. Nydia era bastante severa, e graças a ela comecei a ser pontual e a ter seriedade no trabalho. Nestes espetáculos cantávamos, dançávamos e atuávamos. Entre meus colegas, estava o ator e dramaturgo José Rubens Chassereuax, conhecido por Chachá, e as atrizes Rosaly Papadopol e Vera Mancini. Fazíamos até três espetáculos por dia, um às 9:00 h, outro às 11:00 h, e outro às 15:00 h. A prática faz crescer, ainda que ficássemos exaustos.

Estes anos 1975 e 1976 foram de grande felicidade e descobertas. Ainda que estivesse já no fim, a ditadura estava batendo forte, mas a criatividade efervescia e vivíamos em eterna ebulição, entre uma permissividade geral e o escapar da polícia e da censura.

Também fazia parte, como tenor, de um quarteto litúrgico para as grandes festas judaicas, como aqueles senhores que ouvi na sinagoga do meu avô, mas eramos acompanhados por um quarteto de cordas. Os ensaios aconteciam durante o ano todo.

Nesta época estudava no Colégio Equipe, liberal e incentivador das artes. Lá estudaram Marcelo Frommer, Serginho Groissman, Cacá Rosset e o violeiro Paulo Freire, que era da minha classe. No Equipe, onde me desenvolvi cantando durante os intervalos, com toda a escola me assistindo e incentivando, tínhamos aulas de teatro com o dramaturgo Carlos Alberto Soffredini. Na época estava em cartaz sua peça *Mais quero asno que me*

*carregue, que cavalo que derrube*, uma hilariante comédia, baseada em textos de Gil Vicente. Encabeçando o elenco, a grande atriz Cacilda Lanuza, por quem fiquei fascinado. Assisti a esta peça de 12 a 13 vezes.

Após os quase dois anos no Teatro Nydia Licia, entrei para o teatro adulto. Integrei o elenco de *Mahagonny*, de Bertold Brecht e Kurt Weill, que tinha como protagonistas Ester Góes, Renato Borghi, Renato Consorte, Claudio Mamberti, e Cacilda Lanuza, que eu tanto admirava. Direção musical de Paulo Herculano, coreografias de Marika Ghidali, e direção geral de Ademar Guerra. Entrei na companhia substituindo Wanderlei Martins no final da temporada do Teatro Treze de Maio, pois se partia em turnê pelo estado de São Paulo e um mês no Rio de Janeiro.

Aprendi muito no convívio destes grandes artistas. Cacilda Lanuza chegava duas horas antes do espetáculo, se concentrava, fazia alguns exercícios físicos e vocais, se maquiava e depois resplandecia sob as luzes. Desenvolvi um grande afeto por esta atriz impar, que se converteu em algo muito profundo e intenso, ainda que tivéssemos muitos anos de diferença.

Quando chegamos ao Rio de Janeiro, dividia um apartamento entre outros, com o ator e diretor Elias Andreato. Com Elias ficamos seis horas na praia, baixo o sol do verão carioca. Ao chegarmos ao teatro com o rosto ardendo em vermelhidão, levei minha primeira lição de disciplina: Ademar Guerra me repreendeu diante de todo o elenco, dizendo, “pense antes de tudo no espetáculo que você está fazendo, não em si mesmo”.

Ainda em 1976, participei de um Teatro 2 Cultura, com a *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, com direção de Ademar Guerra e protagonizado por Cleide Iaconis. Logo entrei no elenco de *Os Saltimbancos*, dirigido por Silnei Siqueira, e novamente com direção musical de Paulo Herculano. *Os Saltimbancos* - acabava de ser lançado com tradução e adaptação de Chico Buarque de Holanda, com imenso sucesso. No elenco, Jandira Martini, Walter Breda, Thaia Perez, Renatos Consorte e Borghi e José Rubens Chasseraux. Todos os dias a casa superlotada.

Em 1977 participei da opereta *Cartofola e Bastardi*, de Ricardo Karman. Era um grupo formado por alunos da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo). Havia uma pequena orquestra, e a grande curiosidade é que um dos violinistas era o cineasta Fernando Meirelles, que na época acabava de

entrar na Arquitetura.

Quando estava para acabar a temporada de um ano de *Os Saltimbancos*, uma amiga me colocou em contato com Margarita Sabartés, professora de canto do *Conservatório de Vallvidrera* de Barcelona, comecei a tratar para ir estudar na Espanha. Com o consentimento e ajuda dos meus pais, em 18 de janeiro de 1978 parti para a Europa, aos 22 anos.

## **Segunda parte**

Marcel Klass avaliava que o meu estudo da técnica ainda não estava concluído, e que poderia correr o risco de confundir e levar a perder o trabalho realizado se caísse nas mãos de um professor incompetente. Eu tinha segurado até um Lá b, insuficiente para um tenor. Marcel Klass dizia que faltava ainda “cavar” alguns “buraquinhos”, no mínimo até o Si. Mas tudo conspirava a favor, e o ímpeto da juventude soprava as velas rumo à Europa, para onde sempre sonhara viajar.

Minha primeira parada foi Munique, na Alemanha. Lá fui recebido por Benito Maresca, o já citado tenor brasileiro, aluno de Marcel Klass, que na época fazia parte do elenco estável da *Bayrische Staatsoper*, e sua amabilíssima esposa, a pianista e professora de canto Isabel Maresca. Fiquei hospedado na casa do casal, e na primeira noite fui assistir Benito como *Werther*, e Brigitte Fassbaender como *Charlotte*. Como a casa estava totalmente lotada, tive que assistir de pé, na coxia. Abriu-se um mundo novo. Não havia intervalo entre o primeiro e o segundo ato. O cenário era trocado em menos de um minuto, o palco girava, e na outra metade já estava o cenário pronto, impecável. Os maquinistas e contrarregras andavam pelo palco com alpargatas de feltro, para não fazerem ruídos, e para não macularem o chão impecavelmente negro e reluzente. O regente era Wolfgang Sawallisch. Benito era um astro! Ele dividia as récitas de *Werther* com Plácido Domingo. O casal Maresca foi muito afetuoso, e mantivemos uma viva amizade até os últimos dias de suas vidas, Benito em 2011, e Isabel recentemente.

Quando cheguei a Barcelona, aluguei um quarto em casa de uma senhora catalã, que tinha como melhor amiga uma senhora das Ilhas Canárias, amiga de infância de Alfredo Krauss. Ele veio cantar *Werther* (coincidência), um de seus carros chefe, no *Liceu* de Barcelona. Após a récita,

a amiga canária ofereceu um jantar em homenagem ao grande cantor, e me convidou. A récita de Krauss me decepcionou. Era frio, elegante, porém calculista, mas quando atingia os agudos, um milagre acontecia, eram muito bonitos. Fui ao jantar certamente tocado por estar ao lado de uma celebridade, mas Krauss não estava entre meus favoritos. Ao saber que eu era brasileiro, sentou-se ao piano e começou a tocar a *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, e pediu para que eu cantasse. Eu nunca havia cantado esta música, e o único que sabia era o refrão *Brasil, Brasil, pra mim, pra mim*. Krauss me explicou como concebia a estrutura da projeção da voz. Deveria ser como uma pirâmide invertida, a ponta como base, emissão pequena e concentrada, para que o som se tornasse amplo, projetado e abrangente.

A ciência da voz sempre foi algo que não consegui absorver totalmente. Como o canto depende de sensações, pois não podemos tocar um diafragma ou uma coluna de ar, o abstrato tem mil interpretações, e me perdi inúmeras vezes no definir a correta emissão ou respiração. Talvez, se tivesse concluído o aperfeiçoamento da técnica com Marcel Klass, não tivesse tido tantos percalços. Mais tarde fiz um curso de aperfeiçoamento com Alfredo Krauss, em Madrid.

Conheci em Barcelona um casal de amigos da minha amiga brasileira. Esta família tinha títulos nobiliários. Isto me remetia a um mundo de operetas, cinema, enfim, algo inusitado. Este casal se tornou minha família na Espanha. Eles tinham um camarote privado no *Liceu*, pois eram fanáticos por ópera, portanto eu ia á ópera quase todos os dias. Lá ouvi: Plácido Domingo, Jaime Arragall, Montserrat Caballé (a rainha do Liceu), José Carreras, Juan Pons, Vicente Sardinero, Victoria de los Angeles, Angeles Gulin, Tereza Berganza, praticamente todos os grandes astros espanhóis do momento, além de ter assistido Yevgeny Mravinsky regendo Prokofieff com a Filarmonica da então Leningrado, Elena Obraztsova, Nicolai Ghiurov, Mirella Freni e Carlo Bergonzi.

Após quatro meses em Barcelona, aconteceu um curso de interpretação musical ministrado pelo célebre barítono italiano Gino Bechi, aquele que meu pai ouvia nos discos. O encontro com Bechi foi decisivo para os próximos três anos. Bechi era um homem elegante, extremamente simpático e com grandes dotes histriônicos. Suas aulas eram cheias de histórias e muitas gargalhadas.

Foi a primeira pessoa a realmente me incentivar, ele e sua mulher gostavam da minha voz. Fiz o curso de primavera, concluindo com um recital no qual cantei uma canção de Paolo Tosti, *Non t'amo piu*, e já me inscrevi para o curso de julho em Florença. Durante o curso em Florença, uma tarde me levaram para Fiesole, onde Tito Gobbi, o célebre barítono, *partner* habitual de Maria Callas, ministrava outro curso. Conheci o simpático Tito Gobbi que ao saber que era brasileiro, me contou que seu irmão morava em São Paulo, no Tatuapé. Na conclusão do curso de Florença cantei o último dueto de *Il Trovatore*, *Madre, non dormi*, com uma *mezzo-soprano* búlgara. Após Florença, fiz outro curso com Bechi em Varallo, no Piemonte. Durante os três cursos trabalhamos a ária *De miei bollenti spiriti*, da ópera *Traviata*. Creio que ao sair do Brasil, levei comigo certo bloqueio psicológico, a partir do *La b agudo*. Era-me difícil ultrapassá-los.

Passados os cursos de verão daquele ano de 78, Bechi foi dirigir *la Sonnambula* no Theatro São Carlos de Lisboa. Lá conheceu os diretores do *Théâtre Royal de La Monnaie* de Bruxelas, na Bélgica, que procuravam um tenor para o seu *Opera Stúdio*. Bechi deu a eles minhas coordenadas e boas recomendações. Recebi um telefonema do Brasil, e por meio do barítono Francisco Frias, que estava na ópera de Bruxelas, fui chamado para uma audição.

O trabalho técnico com Margarita Sabartes prosseguia, mas por ser wagneriana por excelência, um dia me deu para cantar o *Winterstürme* da ópera *A Valquíria* de Wagner. A ária não passa de um sol, bastante central e até grave, ficou muito confortável para mim. Alarguei aqueles sons centrais até não poder mais. A voz respondia bem, mas não foi um bom caminho para os agudos. Sempre tive uma satisfação física ao cantar na região grave, mas este conforto prejudicou bastante a aquisição dos agudos.

Com a ária *Winterstürme* de *A Valquíria* de Wagner e *De miei bollenti spiriti*, da ópera *La Traviata*, de Verdi, árias de duas vocalidades muito distintas, fui aceito para o *Opera Stúdio* de Bruxelas. Mudei para Bruxelas em novembro de 1978.

O *Théâtre de la Monnaie* era também a sede do Ballet do Século XX, dirigido pelo coreógrafo e bailarino Maurice Bejárt. Na cantina do teatro encontrávamos Jorge Don, Schona Mir, e outras estrelas da dança

contemporânea do momento. A sala do *Théâtre de la Monnaie* lembrava uma caixa de jóias, as aulas de corpo e interpretação aconteciam aos sábados no foyer do teatro, com seus enormes espelhos emoldurados de dourado, seus lustres de cristal, e a neve caindo lá fora. Tínhamos também aulas de dança no *Mudra*, escola de Bejárt. A vida em Bruxelas era casa-teatro-casa. Neste teatro tivemos uma *Masterclass* com a *mezzo-soprano* americana Regina Resnik, que me deu vários conselhos, entre outros, que fosse estudar técnica com a professora do tenor Stuart Burrows, em Londres. E lá fui, durante alguns meses, de Bruxelas até Londres, uma longa e dispendiosa viagem, para uma hora de aula, que surtiu efeito, mas não definitivo.

Estreei em junho de 1979, como *Peppe*, na ópera *Rita* de Donizetti em francês, língua original da obra, sob a regência de Ronald Zollman. Tive alguns problemas, pois a ária tinha um Dó agudo, e foi necessário omiti-lo, por meio de uma variação. Era apenas de passagem, mas foi um problema. Como vinha do teatro, e a direção teatral requeria muita atuação (já era *Regietheater*), mesmo com a mudança de uma nota na partitura me destaquei pela voz fresca e pela atuação. Logo em novembro do mesmo ano fui *Oronte*, em *Alcina* de Haendel. Era meu primeiro contato com o Barroco, e para lograr as coloraturas tive um árduo trabalho. O resultado foi aceitável. Estes espetáculos aconteciam na *Petite Salle* (sala pequena), um teatro de 350 lugares, com fosso de orquestra e urdimento, exatamente do outro lado da rua do teatro principal. As produções eram muito cuidadas, em especial *Alcina* contava com um cenário de espelhos, de grande efeito. Em dezembro do mesmo ano, fiz minha estreia na *Grande Salle* do *La Monnaie*, como *Geharnischtermann* (homem de armadura) em *Die Zauberflöte* de Mozart, sob regência de Reinhard Peters, e com o tenor Eric Tappy como *Tamino*. Em junho de 80, participei na *Grande Salle*, do espetáculo *Voilà L'Opéra*, dirigido por Bernard Coster, onde cantava o dueto final do *Otello* de Rossini, o dueto *Amour sacré de la Patrie*, da ópera *La Muette de Portici* de Auber, e o quarteto final do terceiro ato de *La Bohème* de Puccini, *Addio dolce svegliare*. Em outubro de 80, na *Petite Salle*, participei dos Madrigais de Purcell, com a balada *Dido was the Carthage Queen* de autor desconhecido, que antecedia a ópera *Dido and Aeneas* também de Purcell, na qual participava do coro. A direção musical era do alaudista Joël Cohen. O diretor era o inglês Tom Hawkes e a coreógrafa,

Sally Gilpin. Foi meu primeiro trabalho com ingleses, e fiquei impressionado com a tradição teatral que possuíam. Foi Sally Gilpin que me alertou pela primeira vez sobre o peso em excesso: “limita, não há o que fazer, limita!”

Em novembro de 1980, cantei o papel de *Mr Upfold*, em *Albert Herring* de Benjamin Britten. Foi minha primeira ópera de um compositor contemporâneo (considerado na época). Em dezembro do mesmo ano atuei como *Bell*, no musical *The Fantasticks*, de Harvey Smidt.

Em janeiro de 1981 debutei em Wagner, na *Grande salle*, como *Froh*, em *Das Rheingold*, ao lado de Siegfried Vogel e Roland Bracht, respectivamente Fasolt e Fafner. Partindo do princípio de que na ópera, a música sugere o gesto, em Wagner tudo é mais amplo e lento. Foi um dos momentos de maior satisfação em cena, além da música arrebatadora, a ação épica e romântica. Em abril de 1981, cantei o papel de *Herisson*, na ópera *buffa L'Etoile* de Emmanuel Chabrier.

Em maio, o grande papel, na *Petite Salle*, *Rodolfo* em *La Boheme*. Regência de Ronald Zollman. Foi emocionante e ao mesmo tempo, estressante. O Dó da ária *Che gélida manina* não vinha sempre. Era um esforço enorme para ficar na corda bamba. Minha sensação ao cantar esta nota era pavorosa. Nas noites que precediam os espetáculos eu praticamente não dormia, e chegava destruído nas récitas. Ai se instaurou um trauma.

Durante esses anos em Bruxelas também gravei uma série de *Lieder* de Schumann na RTBF (*Radio Television Belge Française*), participei de programas de televisão cantando duos de operetas francesas, aperfeiçoei o francês e conheci vários artistas notáveis: Elisabeth Schwarzkopf, que dirigiu *Der Rosenkavalier*, interpretado por Elisabeth Söderström; o maestro Oliviero de Fabrittis, que regeu várias vezes no *la Monnaie*, e sobretudo o compositor Gian Carlo Menotti, que lá estreou sua ópera *The Hero* (O Herói) em 1980.

Menotti, um senhor muito elegante, acabava de adquirir um castelo na Escócia, mas só o fez, afirmava, porque vinha junto com a escritura a garantia de que havia um fantasma naquele castelo!

Em junho de 1981, Maurice Huissman, diretor do teatro, passou a direção para Gerárd Mortier. Como despedida, Maurice Bejart dirigiu um grande espetáculo, *La Muette*, com todos os artistas do *Theatre de La Monnaie* e o balé do Século XX. Bejart era grande. Montava um espetáculo com 120

participantes em 1 hora. Na hora dos agradecimentos, abraçava quem estivesse próximo, era muito afetivo. Em certa cena durante os ensaios, pediu que eu caísse “como um *Camenbert* que derrete”. Estranhei e perguntei: mas o que significa? E ele respondeu: “Não sei, é bonito!”. Isto me serviu para justificar muitos gestos e movimentos cênicos, que dirigiria mais tarde. Da mesma forma que Bejárt era afetuoso e acessível, sua criatura, Jorge Don, era desagradável, pernóstico e pretensioso. Em *La Mulette*, atuávamos juntos.

No final da gestão dos Huissman, diretores de *La Monnaie*, o sucessor do cargo, Gerard Mortier, me chamou para conversar, pois, eu havia sido indicado pelos antigos diretores. Ele me propôs ficar no coro do teatro, e cantar três papéis pequenos durante a temporada. Na época, não dimensionava o que isto significava, eu tinha 25 anos. Fiquei bastante incomodado com a proposta de cantar no coro, para mim era um retrocesso. Preferi ir embora.

Como disse acima, o caminho técnico que desenvolvi com Margarita Sabartés, talvez não tenha sido o mais útil. Margarita era uma mulher de extrema beleza, se movia como uma entidade, sem sabê-lo, era pura inspiração e sensibilidade. Ainda que tivéssemos 29 anos de diferença, nos apaixonamos wagnerianamente. Durante três anos de Bruxelas, mantivemos uma relação afetiva Bruxelas-Barcelona, dispendiosa porém grandiosa.

Quando decidi deixar o *Theatre de la Monnaie*, aluguei um carro, coloquei todos os meus pertences nele, e com Margarita (que veio me ajudar na mudança), viajamos até Paris. Lá passamos dois dias na casa do ator catalão, Josep Maria Flotats, que desde que fora exilado por Franco, vivia em Paris, onde traçou uma brilhante trajetória teatral, chegando a ser o único estrangeiro a ser admitido como *sociétaire* da *Comédie Française*. Naqueles dias estava interpretando o protagonista no *Burgues Fidalgo*, de Molière.

No dia seguinte a nossa chegada fomos assistí-lo. Pediu para que fôssemos encontrá-lo na porta dos artistas da *Comédie Française*, 45 minutos antes do espetáculo. E lá, na hora marcada, estava Flotats suntuosamente vestido e maquiado para entrar em cena, com uma elaborada peruca e todas as fitas e laços das vestimentas do século XVII. Passeou-nos por todos os salões daquele templo do teatro, inesquecível.

De Paris, com malas e baús, embarcamos de trem para Barcelona.

Cheguei a Barcelona em julho de 1981.

Em Barcelona desenvolvi um repertório mais camerísta. Margarita tinha um grupo de amigos artistas muito atuantes na cena popular e erudita da Espanha. Entre eles o cantautor catalão Lluís Llach, recém-retornado à Catalunha após muitos anos de exílio. Lluís Llach era aluno de canto de Margarita. Já era cultuadíssimo pelos catalães durante seu exílio, agora que vivia na Catalunha e a cantava visceralmente aos quatro ventos, era uma celebridade. Também fazia parte do grupo o tenor Manuel Cid, sevilhano, residente em Madrid, excepcional liederista. Havia estudado em Salzburg e era considerado o melhor cantor de câmara da Espanha.

As noites em casa de Margarita eram embaladas pelo som da música. Era Manuel Cid que cantava todo o *Dichterliebe* de Schumann ou todo o *Winterreise* de Schubert (mesmo quando ninguém lhe havia pedido que o fizesse integralmente), era Lluís Llach que nos mostrava em primeira audição, uma canção do seu próximo disco, era o grande Flotats, que adorava cantar *Connais tu le pays*, da ópera *Mignon* de Thomas, que o fazia a perfeição, arrancando lágrimas de todos, e eu que geralmente cantava o que estivesse estudando no momento. Margarita era exímia pianista, e passava a noite toda sentada ao piano.

Com Margarita Sabartés convivi com alguns nobres e com grandes artistas, da música, das letras e das artes plásticas. Os pintores Antoni Tàpies e Modest Cuixart, o escritor Joan Brossa. O arquiteto Ricardo Bofill, e um sem fim de cabeças pensantes da Catalunha. Não sei se pelo amor por Margarita, ou pela calorosa acolhida que recebi, mas me vi cada dia mais próximo dos costumes catalães, da culinária, da cultura e após alguns meses, falava aceitavelmente o catalão.

Foi marcante um jantar ao ar livre, onde sentados diante de nós, estava o compositor Frederic Mompou e sua simpática esposa Carmem Bravo. Mompou teria 93 anos na época, não que participasse muito da conversa, mas sorria, e estava lá. Homem alto e esguio, viria a falecer um ano mais tarde.

Em uma ocasião Margarita foi júri de um concurso de canto em uma estranha cidade do norte da Catalunha. Fomos de carona com o compositor e crítico Xavier Montsalvatge, autor das sensíveis *Cinco canciones negras*. Montsalvatge gostava de conversar e contar histórias. Estávamos no auge do

inverno, e nos contou que iria encontrar-se com seus amigos para celebrar o soltício do inverno, o dia mais curto do ano. Tinham a tradição de celebrá-lo, pois daquele dia em diante os dias seriam cada vez mais longos, até a chegada da esperada primavera.

O prestigiado *Concurso Internacional de Canto Tenor Viñas*, acontece há mais de 30 anos em Barcelona. À uma hora de viagem de lá existe um vilarejo encravado em uma cadeia de montanhas, chamado Montserrat. Lá encontraram uma imagem de uma Nossa Senhora negra, que ficou sendo a padroeira de Barcelona. Daí tantas Montserrats! Montserrat é também onde foi encontrado o Santo Graal! Algumas das óperas de Wagner giram em torno desta montanha e do mistério do Santo Graal. Creio que este seja o motivo da grande devoção dos catalães por Wagner, inclusive até tive nas mãos uma partitura de *Lohengrin* em catalão. O tenor Francisco Viñas fez sua carreira como tenor wagneriano, no começo do século XX. Suas netas, Gloria e Maria Villardel, instituíram este concurso que se tornou um celeiro de estrelas da lírica. Maria era amiga de Margarita, e assim nos conhecemos, ainda em 1978, quando estava em Barcelona. Como falava alguns idiomas, e ainda estava em fase de rever a técnica depois do trauma “bohemiano”, me convidaram para fazer parte do *staff* do concurso. Naquele ano, entre os jurados estavam Renata Tebaldi e Franco Corelli. Na cerimônia de abertura, quando Tebaldi entrou no repleto salão nobre da prefeitura, houve dez minutos de aplausos e “bravos” ininterruptos. Foi a maior ovação que já presenciei! A paixão por Tebaldi era tal, que um grupo de espanhóis foi esperá-la na fronteira com a França, com faixas e flores, quando veio de carro desde Milão. Corelli entrou logo depois, teve apenas três minutos de aplauso.

Corelli sempre foi meu tenor favorito. Sua gravação de *Andrea Chenier* de Giordano estava entre os poucos discos que levei para a Europa. Sua esposa, Loretta Corelli, teve importante papel na sua carreira, tendo sido também sua controladora de técnica vocal. As irmãs Villardel organizaram uma audição para ela, e eu estava entre os cantores. Cantei e ela me disse: gostaria que meu marido te ouvisse. Gelei! Cantar para o grande Corelli!!! Mas como Corelli era um notório hipocondríaco, e como os holofotes estavam inteiramente voltados para a Tebaldi, ele pegou um resfriado e saiu de circulação. No dia seguinte à audição, recebi um telefonema de Gloria Villardel,

que dizia que fosse ao Hotel Ritz, pois Corelli queria ouvir-me. Lá fui eu, sonhando acordado, me encontrar com Franco Corelli. O encontro seria no seu próprio apartamento. Ao abrir a porta, Corelli em um reluzente robe de chambre azul cobalto, com as iniciais FC, estava lá! Na época tinha 62 anos, ainda conservava uma bela aparência, pela qual também era conhecido. Após conversarmos, ele pegou o telefone, que dava a linha na nota Lá, e pediu para que eu vocalizasse alguns exercícios. Mostrou-me como deveria fazer para abrir bem a garganta, e me fez ver exercícios, pedindo para que olhasse bem dentro da sua boca, para ver como fazia GAGAGAGAGA, enfim, eu não acreditava no que estava vivendo. Creio que fiquei duas horas com os Corelli. No final, ele apoiado na cabeceira, com as pernas estendidas em cima da cama, Loretta sentada na outra cama e eu no chão, entre às duas camas. Contaram-me como foi que ele decidiu parar de cantar, que foi muito devido à terrível aflição que tinha antes de entrar em cena, o parar de cantar lhe trouxe paz, ainda que seja sabido que seu final de vida foi muito perturbado, infelizmente. Disse que gostaria de trabalhar comigo, que fosse estudar com ele em Nova York, onde vivia. Sai de lá flutuando. Na época eu passava repertório com uma pianista americana, Shari Rhoads, que trabalhava também com Caballé e Carreras. Ao comentar com os Caballé o ocorrido comigo e Corelli, o irmão de Mostserrat Caballé, Carlos Caballé, pediu a Shari que me alertasse, pois conhecia bem Corelli e sua escola, e me desencorajou totalmente, pois disse que Corelli dava uma aula a cada dois meses, e que nem todas as vozes eram resistentes como a sua, quer dizer, nem sempre um grande cantor é um bom professor. Bastante acabrunhado, resignei-me.

Colaborei dois anos com o *Concurso Viñas*. No ano seguinte fui incumbido de buscar a icônica soprano Magda Olivero no aeroporto, convidada como Presidente do Juri. Magda Olivero era de 1910, na época tinha algo como 73 anos. Viveu 104 anos, e cheguei a ouvi-la em um concerto em Milão, quando contava 85 anos! Era uma verdadeira lenda viva. Com controlado nervosismo aguardei a chegada da grande diva. Eis que desponta uma senhora esguia, elegante, alegre e gentil, que fez questão de sentar-se a meu lado no banco dianteiro do carro. No caminho para o hotel fomos conversando animadamente sobre amenidades, como se nos conhecêssemos de toda a vida.

Na Espanha comecei a desenvolver minha atividade como concertista. Em uma viagem a Nova York, descobri em uma loja de música a partitura das *Canções e Danças da Morte* de Mussorgsky. O tema me atraiu, e quando voltei a Barcelona comecei a estudá-las. Dai veio o interesse pelas canções de câmara de Tchaikovsky e Rachmaninoff, e como já conhecia um pouco de russo, pois comecei a estudá-lo em Barcelona, um novo mundo se abriu. As *Canções e Danças da Morte* de Mussorgsky se transformaram em meu cavalo de batalha. As quatro tinham andamentos e enredos completamente diferentes, que davam ao intérprete grande possibilidades performáticas.

Os dois primeiros anos em Barcelona foram mais dedicados à vida a dois que ao desenvolvimento da técnica, ainda que fizesse aulas diariamente com Margarita, a vida privada se sobrepunha ao rigor do ensino. Fiz alguns trabalhos como tradutor, culminando com a tradução de um dicionário de música do francês para o espanhol. Uma amiga russa me encaminhou para um curso gratuito, patrocinado pelo governo soviético (naquele tempo ainda era União Soviética). Estudar russo foi como voltar às origens. Não cheguei a dominar a língua, mas consigo manter uma conversação primária e ler cirílico. Preparei um programa só de autores russos, o que fascinava os espanhóis, as *Canções e Danças da morte* eram totalmente desconhecidos na Espanha.

Na época a *Jeunesses musicales*, ou *Juventudes Musicales de España*, organizou uma série de concertos, onde cantei muito repertório russo, tcheco, alemão e catalão. Nessa época gravei um programa na recém-inaugurada televisão catalã (Tv 3), com as *Canções e danças da Morte* de Mussorgsky.

Em maio de 1983 dei um concerto no *Conservatori Municipal* de Manresa, na Catalunha, com obras de Händel, Beethoven, Schubert, Tchaikovsky e Dvorák. Em junho do mesmo ano, cantei o oratório *Os cantos dos Bosques*, de Dimitri Shostakovitch, na igreja Del Salvador, em Sevilha, com a Orquestra Bética de Sevilha e o Coro Nacional de España.

Em agosto de 1983, o diretor de *Juventudes Musicales* convidou-me para ser o diretor de coordenação da *Orchestre Mondial des Jeunesses Musicales* daquele ano. Era um evento entusiasmante, jovens de 18 países se encontravam para formar uma orquestra, ensaiavam durante 20 dias, e faziam vários concertos pela França e Espanha, uma experiência única. Na época, os jovens dos países do leste eram tristes e completamente introspectivos, mas

vinham muito bem preparados. Foi uma vivência muito enriquecedora, mas extenuante, era requisitado 18 horas por dia, ininterruptamente. Foi emocionante quando estes 80 jovens de vários cantos do mundo se sentaram para fazer a primeira leitura, do começo ao fim, da 5ª sinfonia de Tchaikovsky. Foi uma energia que vi poucas vezes na vida! Depois, quando o maestro começou a trabalhar, o entusiasmo do primeiro dia diminuiu e a interpretação já não era tão emocionante.

Nessa ocasião algo muito interessante aconteceu. Quatro músicos da Polônia faziam parte da orquestra. Um dia, duas décadas antes do acontecido, conversando com minha avó paterna, perguntei se ela e meu avô falavam polonês. Os judeus do leste europeu falavam *íídiche* entre si, mas meus avós haviam sido alfabetizados em polonês. Minha avó disse que o polonês era muito difícil, devido às inúmeras consoantes, por exemplo, a palavra *pscheschtscheraduo* (escrita sonora), que significava lençol, era difícil de pronunciar. Gostei da palavra e a repeti inúmeras vezes até decorá-la. Voltando aos músicos poloneses, um deles havia bebido demais na festa inaugural do encontro, e no dia seguinte veio conversar comigo, bastante indisposto, e até um pouco envergonhado. Não falava nada de inglês, e seu alemão era precário. Necessitava de algo que não conseguia explicar em outro idioma. Quando estava quase perdendo a paciência, após blasfemar em polonês disse: *pscheschtscheraduo!* Era a única palavra que eu sabia em polonês. Havia passado mal, e precisava trocar os lençóis. A partir deste dia fiquei convencido de que aprender uma só palavra em outro idioma pode ser de grande utilidade.

Em março de 1984, fui convidado por um *regisseur* que me conheceu em Bruxelas, para cantar o papel de *Vitellozzo*, na ópera *Lucrezia Borgia* de Donizetti, na *Opéra-Théâtre* de Nancy, na França. O elenco contava com grandes nomes da lírica do momento. Em maio de 1984, dei meu primeiro concerto oficial em Barcelona, na Igreja *San Felip Neri*, no bairro gótico, com muita divulgação, igreja lotada e fragmentos do concerto filmados e exibidos no noticiário da televisão, no dia seguinte. Obras de Tosti, Respighi, Ravel, Tchaikovsky e Mussorgsky. Logo se seguiram vários concertos com o mesmo repertório, sempre acompanhados por Shari Rhoads, como em junho de 1984, no *Casal del Metge* de Barcelona em julho, no 8.º *Festival Internacional*

de *Música de Palamos*. Também em 1984, no mês de novembro, a convite do *Istituto Italiano di Cultura* de Barcelona, cantei um concerto de canções do começo do século XX, que fazia parte do ciclo de concertos e palestras *Il primo Novecento in Italia* (1900 - 1925), na *Cappella de Santa Agatha*, em cujas escadarias os reis Católicos receberam Cristovão Colombo na sua volta à Espanha, após a notável descoberta. O repertório era bem diferenciado: Davico, Pizzetti, Mortari, Denza, Respighi, e Tosti (destes dois últimos já havia cantado várias obras). Em 1984 participei também das *Leciones Magistrales sobre el Canto*, em Madrid, ministradas pelo tenor Alfredo Krauss. Em 1985, uma nova experiência: cantei um concerto acompanhado por violão, pelo violonista Jaume Torrents, em *San Feliu de Guixols*, na Catalunha, com obras de Giugliani, Schubert, Falla, Tosti, Mestres, e canções folclóricas russas. Neste mesmo ano cantei um programa dedicado exclusivamente ao *Lied* alemão, acompanhado pelo pianista americano Charles Miles, com obras de Schubert, Schumann e Brahms, no conservatório de Manresa. Foi nesta época que comecei a estudar alemão no *Goethe Institut* de Barcelona, e fiz várias audições pela Alemanha. Algo passava, ia muito bem nas audições, mas em certo momento entrava uma espécie de sabotagem. Em uma ocasião, já na segunda audição em Frankfurt, para o temido maestro Gary Bertini, estava quase dentro... na ária *La fleur que tu m'avais jetée*, da ópera *Carmen*, após ter cantado muito bem, no último si bemol, cantei uma oitava abaixo!!! Por quê? Inexplicável.

Em junho de 1986 cantei pela primeira vez no Brasil, após minha ida para a Europa. Foi na série *Adriano Ramos Pinto* no Teatro Maksoud Plaza, acompanhado pelo pianista brasileiro Gilberto Tinetti. No Repertório Tosti, Ravel, Tchaikovsky, Mussorgsky, Nepomuceno e Mignone. A expectativa era grande, muitos não conseguiram entrar, foi uma volta bem sucedida. Tinetti era um *gran seigneur* e foi uma honra ser acompanhado por ele. Logo em seguida fizemos um concerto na Igreja São Benedito de São José dos Campos, creio que o melhor concerto de toda minha carreira, com o mesmo repertório do Maksoud. Foi uma noite muito especial, aqueles raros momentos em que a voz, a técnica, a interpretação, a cumplicidade com o pianista e o astral estavam ao máximo, todos os sinos tocaram!

Em outubro de 1987, em comemoração aos 100 anos de nascimento de

Heitor Villa Lobos, cantei em Bracelona dois concertos com obras de compositores brasileiros e russos. Nesta época conheci o tenor brasileiro Aldo Baldin, que estava cantando *Steuermann* na ópera *O Navio Fantasma* de Wagner, no *Liceu* de Barcelona. Aldo Baldin, proveniente de uma modesta família catarinense, foi galardoado, entre outros prêmios, com dois “discos de ouro” da *Deutsche Gramophon*, cantando Bach! Tinha imenso respeito por este grande cantor, que faleceu bastante jovem, infelizmente. Aldo me apresentou as *14 Serestas* de Villa- Lobos. Além dos *xerox* de todas elas, foi cantando uma a uma, enquanto eu o levava de carro para o aeroporto. E foi exatamente com estas serestas que homenageei o centenário de Villa-Lobos, nosso maior compositor. O primeiro concerto, organizado pelo Instituto de *Coóperacion Iberoamericana* e a Embaixada do Brasil na Espanha, aconteceu no *Ateneu* de Madrid, em outubro de 1987, e o segundo, duas semanas depois, na *Fundació Joan Miró* de Barcelona. Acompanhado pelo pianista catalão, Vicenç Prunes, além das 14 serestas, cantei *Nepomuceno*, *Gnatalli*, *Rachmaninoff* e *Tchaikovsky*. Além da interessante arquitetura e da localização da *Fundació Miró*, em um monte belíssimo de Barcelona, fiquei particularmente surpreso ao ver uns escritos de Miró, nos quais citava um jantar com sua família e Margarita Sabartés, por quem afirmava ter grande estima. Em setembro de 1987, voltei a cantar acompanhado por Gilberto Tinetti, novamente na série do Teatro Maksoud, desta vez com repertório de árias antigas na primeira parte, e na segunda parte, Villa-Lobos e Manuel de Falla (*Siete canciones españolas*).

Em outubro, comemorando o dia da Hispanidade, fui convidado para cantar Villa Lobos, no salão principal do *Ayutament* (prefeitura) de Barcelona, repleto de políticos catalães e do mundo hispânico. Na época não percebi, só depois através dos jornais, entendi que a escolha de um autor brasileiro para celebrar o dia da hispanidad, era um golpe mortal da Catalunha contra a cultura hispânica. Os catalães sempre se sentiram avessos à Espanha, principalmente naquele momento, depois de passados alguns anos da morte de Franco, em que o nacionalismo catalão clamava por se separar, como nos dias de hoje.

Aldo Baldin voltou a Barcelona para cantar a Sinfonia *Lobgesang* de Mendelssohn. Ao sairmos para jantar, comentei a minha dificuldade com o repertório de tenor lírico, devido aos Si bemóis presentes por toda a parte. Aldo me disse que na Itália havia uma professora, ex-cantora, que havia lhe

resolvido o Dó agudo, em uma ocasião em que cantou no *Scala* de Milão. Eu tinha 32 anos, não tinha nenhuma atividade na ópera, contrariando os prognósticos de Bruxelas, e a minha própria vontade. Na Espanha os teatros do *Liceu* e o *Real* de Madri contratavam apenas grandes estrelas. Comecei a perceber que era hora de procurar novos horizontes.

Em janeiro de 1988 fui para Milão, para estudar uma semana com Floriana Cavalli. Esta cantora bolonhesa havia sido uma grande soprano nos tempos de Callas e Tebaldi. Existem várias gravações suas com Corelli, Campora, Mario del Monaco e Giuseppe di Stefano. Era uma mulher belíssima, vestia-se sempre com modelos *Chanel*, dava aulas perfeitamente penteada, com jóias e muito encanto. Era como saída de um refinado filme italiano dos anos 1960. Gostei muito do trabalho daquela semana, ademais, estava de volta à Itália.

Aldo Baldin havia me indicado também um agente brasileiro radicado em Milão, Walter Beloch. Fiz uma audição para Beloch, onde ele e seu assistente, Luca Targetti, se interessaram por minha voz. Saímos para jantar e Walter começou a opinar sobre o que eu deveria fazer: mudar para Milão, estudar com a Cavalli, emagrecer 15 quilos e fazer palestra (que eu imaginava fosse ouvir algo sobre emagrecimento, mas palestra em italiano significa academia de ginástica). Luca Targetti e eu simpatizamos um com o outro à primeira vista. Desenvolvemos uma fraterna amizade até dia 12 de março de 2020, quando sua preciosa vida foi ceifada pelo vírus da Covid 19. Uma das primeiras vítimas na Itália, um choque terrível.

Voltei a Barcelona, e em março de 1988 cantei *A Missa Nelson* de Haydn, no *Palau de la Musica Catalana*, de Barcelona, com a Orquestra do *Mozarteum* de Salzburg regida por Hans Graf. Grande alegria cantar em uma sala tão prestigiosa, com suas estátuas, vitrais e esculturas, além de me apresentar com esta orquestra tão conceituada. Momento importante! Foi o último concerto que cantei na Espanha.

Em maio, com muita dor no coração, mudei pouco a pouco para Milão. Margarita entendia que eu tinha que buscar outras oportunidades, mas foi muito sofrido, para nós dois. Os sete anos de Espanha ao lado de Margarita me fizeram uma pessoa melhor. Com ela refinei meu repertório, aprendi como me comportar em um concerto, conheci grande parte da obra wagneriana,

todo o ambiente do *Lied* alemão, além de vivenciar pela primeira vez a vida a dois. A separação foi necessária, mas cruel.

Luca Targetti pertencia a uma tradicional família milanesa. Arquiteto de formação, era apaixonado pela lírica. Desde os 14 anos havia sido figurante no *Scala*, e era íntimo amigo de todos os grandes cantores do presente e do passado. Após ter trabalhado cinco anos com Beloch, trabalhou na agência de cantores líricos *Hilbert*, de Munique, e depois foi o artistic manager do *Scala* de Milão durante 12 anos.

Nos primeiros meses de Milão, além de apresentar-me para todos seus amigos de infância, da fechadíssima sociedade milanesa, acompanhando Luca assisti a vários espetáculos em diversos teatros italianos: Torino, Veneza, Firenze, a implacável Parma (o mais exigente e irreverente público jamais visto), enfim, a cada dia uma ópera ou um concerto, principalmente no *Conservatório Giuseppe Verdi* de Milão, onde ouvi Nicolai Gedda, Dimitri Hvorostovsky, Marta Algerich e Carlo Maria Giulini, entre outros.

Estudava técnica com Floriana Cavalli, e repassava repertório com Rosetta Eli, que também era pianista preparadora do *Festival de Glyndebourne*. A Sra. Ely era extraordinária, um dia ao chegar na sua aula, me vi frente a frente com a célebre Giulietta Simionato. Trazia um franzino e tremulante Chihuahua nos braços.

Emagreci 20 quilos e frequentei a academia cinco vezes por semana. Era uma nova versão de mim mesmo. Fazia aulas de técnica diariamente, mas trabalho em si, não tinha.

Em julho deste ano viajei ao Brasil e com José Rubens Chachá na direção, elaboramos um concerto (*Mauro Wrona in Concert*) onde cantava de Wagner a Vicente Celestino (*O Ébrio*). O concerto teve muito sucesso de público. Fazia parte da série *Cult Crowne*, no Hotel Crown Plaza de São Paulo, que tinha curadoria do ator, que nos deixou recentemente, Sérgio Mamberti. Uma semana depois da pequena temporada, me apresentei no vão livre do MASP, onde se faziam concertos populares. A sensação de cantar em meio da Avenida Paulista, coração de São Paulo, com onibus repletos de curiosos colocando as cabeças para fora ao ouvirem o som amplificado, era gratificante. Na primeira fila, bem próximos ao palco, estava um casal de mendigos, visivelmente alcoolizados. Quando comecei a declamar o preambulo

da canção *O Ébrio*, onde se conta como o personagem caiu na bebida, o casal juntou testa com testa, e fitando-se intensamente nos olhos, começaram a chorar silenciosamente. Vendo aquilo, passei a cantar para eles, e o *pathos* aumentava. No final da canção eu estava muito emocionado, fiz algum comentário sobre a força desta canção, ao que a senhora do casal respondeu: *Quase matô a véia aqui de emoção!* Este momento foi um marco, um dos mais gratificantes de toda a trajetória.

De volta a Milão, Beloch começou a organizar umas turnês pela Alemanha. Certo dia, com muita parcimônia, ele me perguntou se eu faria um papel quase cômico, não especialmente de tenor. Seria para cantar *Benoit* e *Alcindoro*, os dois papéis de baixo cômico da *Bohème*, de Puccini. Eram os papéis que faltavam para completar o elenco de uma turnê de dois meses pela Alemanha, Suíça e Áustria! No começo fiquei até revoltado, mas achei que seria uma experiência, e estava precisando trabalhar. Ademais, sempre tive bons graves, e não tive problemas em nenhum dos dois papéis. Pagava-se 300 marcos alemães por récita, e eu teria que cantar todos os dias, com viagens pelo meio. A caracterização era completamente diferente entre um personagem e outro, e tive que tirar a barba. Gostei da experiência, estar no palco novamente era como renascer. Descobri então, que o que queria era estar no palco! Este primeiro passo foi responsável pelos próximos sete anos de trabalho.

A companhia *Skala Theater* tinha sede na Suíça e pertencia aos irmãos Grabowski, suíços de origem polonesa. Esta empresa controlava mais de 10 companhias itinerantes pelo mundo alemão (Alemanha, Áustria e Suíça) além de Holanda, norte da Itália e Dinamarca. As companhias eram: *Stagione d'Opera Italiana* (da qual eu fazia parte inicialmente, só com óperas italianas); *Mozart's Salzburger Ensemble* (só óperas de Mozart), uma companhia só de musicais, que viajavam com *Cats*, *Hair* e *Violinista no Telhado*; uma companhia de teatro que levava há 18 anos a *Ratoeira* de Agatha Christie; uma companhia só de operetas vienenses: uma companhia de bailarinos do *Bosshoi*; um coro russo, um coro búlgaro, enfim, um império!

Estreei em dezembro de 1988, em Garmisch-Partenkirchen, em plena Bavária na Alemanha, com muita neve. Pela experiência teatral que tinha e pelo prazer de interpretar um papel, criei dois personagens bem diferentes,

vocalmente não tinham absolutamente nenhuma dificuldade. Até então, conhecia muito pouco da Alemanha. Havia feito àquela série de audições, mas agora, poderia viver mais de dois meses entre a Alemanha e Suíça.

Às 10:00 h saíamos de ônibus, um com solistas e coro (no fundão) e outro ônibus com a orquestra. Dois caminhões com os cenários e os armários de figurinos saíam uma noite antes, ao terminar a função. Era uma trupe de saltimbancos! Viajávamos duas, três horas, às vezes até seis horas, até o destino. Chegávamos aos hotéis, descansávamos uma ou duas horas, e saíamos para os teatros onde chegávamos uma hora antes. Para os dois papéis que fazia, não era um problema, mas para cantar Rodolfo e Mimi, tínhamos dois ou três elencos que se alternavam. Após a função, voltávamos para o hotel, jantávamos, e no dia seguinte pé na estrada novamente. Todos os solistas eram italianos, a orquestra e coro nesta primeira turnê vinham de Danzigue (*Gdanz* em polonês) na Polónia. Naquele tempo ainda existia a cortina de ferro e estes países viviam uma realidade dura e muito diferente do ocidente. Os artistas do coro e da orquestra traziam sempre duas malas: uma com roupas e objetos pessoais, e outra, pesadíssima, com enlatados para dois meses! A vida na Alemanha era extremamente cara para eles, e com o que ganhavam em uma turnê de dois meses pelo ocidente, conseguiam viver um ano na Polónia. Era uma sensação estranha, como se viessem de outro mundo, privado de tudo.

Durante estas viagens, coincidia de almoçarmos quase sempre nos restaurantes das estradas, que eram muito bem preparados. Sempre tive curiosidade (e apetite) em conhecer pratos típicos dos povos, pois culinária é cultura, e é uma boa ferramenta para se conhecer um povo. Experimentei de tudo, e após os dois meses de turnê eu havia engordado oito quilos.

Estas turnês me trouxeram muita felicidade. Não era exatamente o que eu imaginava para minha carreira, mas viajar, conhecer novos lugares, aperfeiçoar o alemão, degustar pratos que não conhecia, relacionar-me com pessoas novas tão diferentes, e estar todos os dias em cena, era fascinante. Em novembro de 1989, ficamos um mês em Munique, apresentando *La Bohème* no *Deutsches Theater*. A direção cênica foi de Giuseppe di Stefano, o grande tenor que foi inúmeras vezes parceiro de Maria Callas, em gravações e em cena. Ele era o tenor da gravação do *Pagliacci*, que ouvi à exaustão

desde os 12 anos. Tinha vários discos de óperas com ele, e foi algo muito especial encontrá-lo. Sua esposa, a alemã Monika Curth cantava *Musetta*. Antes de entrarmos em cena sempre a via muito tensa, em certa ocasião perguntei o que lhe afligia, me respondeu que não podia mais, pois sempre quando cantava, Di Stefano, sentado na primeira fila, fazia gestos indicando que as notas estavam baixas de afinação. Monika era uma pessoa muito agradável. Di Stefano tinha como *leitmotiv* as incríveis histórias da sua carreira, principalmente os episódios com Maria Callas, que eram os que despertavam maior interesse e curiosidade. Durante os ensaios cantarolava os papéis com aquele timbre inconfundível, belíssima voz e estilo aberto. No elenco, alternando com Monika Curth no papel de *Musetta*, estava a soprano brasileira Laura de Souza.

Após esta temporada em Munique, Laura de Souza passou algum tempo em Milão, quando fizemos alguns duetos, entre eles *Micaela* e *D. Jose*, do primeiro ato da *Carmen* de Bizet. Apareceu então a oportunidade de nos apresentarmos em um programa dominical de rádio, intitulado *Sentiremo parlare di loro* (ouviremos falar deles). Era estranho o pânico que sentia ao cantar algo mais exposto. No meio da transmissão ao vivo, comecei a bloquear, bloquear, até parar de cantar. O locutor fez um grande alarde, dizendo: o tenor Mauro Wrona teve um mal súbito, talvez por uma alergia de primavera. E repetia: o tenor Mauro Wrona parou de cantar...

Esta experiência foi bastante traumática. Laura de Souza e amigos foram até minha casa no dia seguinte e me aconselharam a fazer psicoterapia. Foi-me indicada uma terapeuta junguiana, com a qual fiz três anos de terapia. Tive avanços, mas não a cura total daquele pânico. Evidentemente o domínio da técnica não era total, ou seria a falta de domínio de mim mesmo diante do canto?

No fim de 1989, cantei *Gastone* em uma nova produção de *Traviata*, e também *Monostatos*, na continuação da turnê de *Flauta Mágica*, de Mozart. Estes já eram papéis para tenor, mas bastante graves e pequenos, não iam até as alturas.

Durante 1989 e 1990 atuei oito meses por ano em turnês. Os outros meses, um era destinado a vir visitar a família no Brasil, e os outros três, estudava e vivia. No total cantei mais de 150 récitas como *Monostatos*! Nestas

turnês as orquestras e os coros eram sempre diferentes, todos do leste europeu, pois além de serem excelentes músicos e cantores, era a mão de obra mais barata. Ora a orquestra era búlgara e o coro húngaro, ora a orquestra era da república tcheca e o coro rumeno, e assim por diante. Sempre gostei de idiomas, e esta vivência acrescentou muito ao meu conhecimento de línguas, costumes, canções, e modos de pensar. Fiz amizades que perduram até hoje.

Em 1989, durante uma pausa das turnês, fui convidado pela dramaturga romana Orietta Borgia, para fazer “interventos canoros”, na sua obra *Presenze*, baseada em textos de Fernando Pessoa. Na obra, Fernando Pessoa conversava com o taberneiro, e eu, vestido identicamente a ele, em outra mesa no palco, pontuava as cenas com músicas portuguesas. Esta obra foi levada no *Teatro in Trastevere* de Roma. *Trastevere* é o bairro boêmio de Roma. Vivendo em Milão, estar em Roma era como viajar para uma terra caótica e caricata, porém mais descontraída e de infundável beleza. Ficamos um mês em cartaz.

Em maio deste ano vivi a queda do muro de Berlim. Estava cantando em Hamburgo que imediatamente foi tomada por automóveis marca *Trabant* e *Lada*. Estacionavam alegremente em cima das calçadas, foi uma celebração. Vivíamos em uma Europa idealista e unida. Os celulares eram uma novidade rara, as pessoas ainda conversavam entre si.

Em 1990 voltamos para mais uma temporada de um mês no *Deutsches Theater* de Munique, desta vez com *Traviata*, de Verdi.

Em setembro de 1990 fui ao Rio de Janeiro, para dividir um recital com o barítono José de Souza-Hue. José vivia na Suíça, onde cantava no Teatro da cidade de Biel. Conhecemos-nos em casa de Floriana Cavalli, e logo durante várias turnês pela Suíça. Em 1989 passamos a viver juntos em Milão.

O concerto aconteceu no Consulado de Portugal, e foi acompanhado pelo pianista Marcelo Verzoni. No repertório árias de óperas de Mozart, Donizetti, Weber, Verdi, Wagner e Tchaikovsky.

Logo retornei às turnês onde acrescentei mais dois papéis, *Borsa* em *Rigoletto*, e *Ismaele* em *Nabucco*, ambas as óperas de Verdi. *Ismaele* já era um papel importante, portanto revezava as récitas com outro tenor, dia sim outro não.

Tinha sido escalado pelos Grabowski para este papel. Quando cheguei a

Zurique para os ensaios, o diretor cênico, que era alemão, nem me dirigiu a palavra. Logo depois me chamaram de lado e disseram que fui “protestado” pelo diretor. Mas eu nem havia aberto a boca! Para fazer um papel romântico, ele me achou gordo demais, e careca (que já era há anos), e isto não fazia um *jeune premier* (galã). Liguei para o agente Beloch em Milão, vieram os irmãos Grabowski, houve negociações, mas não teve jeito. Voltei arrasado para Milão. Foi então que decidi perder peso e colocar uma peruca. Dois meses depois cheguei para a mesma produção, 18 quilos mais magro e usando peruca. O diretor cênico não me reconheceu e me cumprimentou efusivamente. Cantei 81 récitas de *Ismaele*. Cheguei a fazer turnês onde alternava três óperas.

Em uma ocasião tínhamos que apresentar *Rigoletto*, mas vieram por engano os baús-armário da *Flauta Mágica*. Foi muito difícil adaptá-los, ficou tudo um pouco cômico, mas não cancelamos.

Em novembro de 1991 voltei a Roma, e novamente a convite de Orietta Borgia para o *Teatro in Trastevere*, criei o papel da *Cantante barbuda*, na obra *La morte di D.Giovanni*, novo texto de Orietta. Nesta obra cantava bastante, se tratava de um soprano que cantava em um circo, certa vez ela ingeriu um produto para a suavidade da pele, e no dia seguinte ao despertar, estava barbada, e sua voz de soprano tinha se convertido em voz de tenor. Meu figurino era inspirado em Montserrat Caballé. Tive ótimas críticas.

O cenógrafo namorava uma menina que era bisneta de Mussolini. Ela havia crescido na Argentina, como sua mãe. Para prestigiar o namorado da neta, Romano Mussolini veio assistir o espetáculo e após a representação quis me cumprimentar, veio até a porta do meu camarim. Foi muito simpático, gostou da minha voz. Só depois soube que ele era um dos filhos do *Duce*.

Em maio de 1992 integrei o elenco de *Turandot* de Puccini, como o Imperador *Altoum*, na ópera de Lyon, França. A direção cênica era do cineasta, *ikebanista* e calígrafo japonês, Hiroshi Teshigahara; a regência de Kent Nagano, e como Liu, um dos primeiros papéis da soprano chilena Veronica Villaroel. O cenário era todo feito de túneis de bambú, a produção foi várias vezes premiada. Após *Turandot* dei um concerto em Sassari na Sardenha (ilha italiana), no belo *Teatro Cívico*. O repertório era uma coletânea de canções russas, italianas, catalãs, francesas e americanas.

Durante os anos de 1992 e 1993, não parei de fazer turnês, até nove

meses por ano. Em 1994 a companhia das turnês me ofereceu o papel de *Pedrillo*, na ópera *O Rapto no Serralho* de Mozart. Este era um papel bem comprometido. Fiz várias récitas deste divertido papel. Em uma ocasião, o cenário mudou, e quando voltei à turnê, mais uma vez em Garmisch Partenkirchen, fiz um pequeno ensaio de reconhecimento do cenário. No momento do rapto em si, eu colocava uma escada apoiada na janela de *Blondchen*, subia e voltava com ela. No ensaio havia colocado apenas a perna do lado de dentro da janela. No espetáculo, pulei para dentro da janela, mas quando voltei, a altura do praticável era muito baixa e a outra perna não conseguia alcançar os degraus da escada. Fiquei praticamente entalado na janela, para riso geral da plateia. Como esta obra é um *Singspiel* (tem partes cantadas e partes faladas) por sorte, este momento não tinha música e pudemos improvisar. Como solução, voltei para dentro da janela, e vim com a *Blondchen* pela porta central do cenário, fazendo muita algazarra. A soprano que cantava *Blondchen* teve um ataque de riso até o final da ópera.

Em junho de 1994 cantei novamente *Altoum*, em *Turandot*, desta vez em forma de concerto, na *Gewandhaus* de *Leipzig*, ao lado de Ghena Dimitrova (búlgara, uma das maiores sopranos dramáticas dos anos 1980-1990) e Fiamma Izzo D'Amico, regidos por Daniel Nazareth. O mesmo concerto foi repetido alguns dias depois no *Schauspielhaus* de Berlim. A orquestra era a *Mitteldeutschen Rundfunk MDR*. Este contrato não tinha relação com as turnês do *Skala Theater*. Ghena Dimitrova era uma mulher muito séria, dizia: *Non mi piace divertirmi, mi piace lavorare!* (Não gosto de me divertir, gosto de trabalhar). Nesta ocasião meu pai cumpria 70 anos, e para comemorar, eu o convidei para vivenciarmos juntos estas viagens. Estávamos ambos felizes.

De volta às turnês, já havia se passado seis anos desde o começo das viagens, todos os anos eu fazia aniversário em turnê. A orquestra tocava *Parabéns a você* (sempre me emocionava), mas em 1994, quando cumpri 39 anos, achei que queria algo mais, disse a mim mesmo: ano que vem não quero mais fazer turnês!

Minha vida era financeiramente muito confortável, principalmente porque ganhava em marco alemão ou franco suíço e vivia em liras italianas. Essa equação me era muito favorável, mas queria outra coisa.

Em setembro de 1995, cantei o papel de *Triquet*, na ópera *Ievgueni*

*Onieguin*, de Tchaikovsky, no Theatro Municipal de São Paulo, com direção musical de Isaac Karabtchevsky. Nesta estadia no Brasil, assisti a uma *Master Class* de Franco Iglesias, mexicano radicado nos Estados Unidos, que na época estava formando tecnicamente a *Companhia Brasileira de Ópera*. Iglesias era uma pessoa muito cativante, todos estavam encantados com ele e sua técnica. Em uma conversa, me perguntou se eu teria interesse em estudar com ele nos Estados Unidos. José Hue, o barítono com quem eu vivia, também fez uma audição para ele, voltamos para Milão, e em outubro fomos passar uma temporada em Portland, no estado americano do Oregon.

Após quase 20 anos de Europa, os Estados Unidos provocavam um efeito estranho em relação à formalidade europeia. Lá no *Center of Opera Performance*, começamos a estudar com Franco Iglesias. Os primeiros meses foram fantásticos. Comecei a cantar o repertório de lírico spinto e me sentia muito bem nos agudos e em toda a extensão.

Logo, não sei o que houve, mas comecei a me confundir, e a técnica deu um passo atrás. Foi então que percebi que quanto mais avançava, mais ele me confundia e eu regredia. Seria uma forma de prender *ad eternum* o aluno? Magdalena Lébeis, minha primeira professora de canto, dizia: “No violino você pode trocar uma corda arrebentada, no canto não! É importante fixar uma técnica.” Durante os sete anos que vivi na Itália trabalhei a técnica com 5 professores diferentes. Não foi uma boa coisa, muitas informações cruzadas.

Foi em Portland que comemorei meus 40 anos. Lá conheci o pianista brasileiro Anderson Brenner, e juntos começamos a preparar um concerto.

Em 1996 comecei a estudar os “*Princípios básicos da regência orquestral*”, na *Portland State University*. Nesta universidade conheci o compositor catalão Salvador Bretons, e logo fizemos amizade. Em janeiro de 1997 fiz um concerto na *Old Church* de Portland, acompanhado por Anderson Brenner. Eu havia colocado um limite para o estudo em Portland. Se o concerto fosse satisfatório e todos os agudos solucionados, continuaria a cantar; caso contrário, deveria encontrar uma nova via. O programa era bem difícil, cantei Beethoven (entre outras, *Adelaide*), Schubert (com a difícilíssima *Erlkönig*), Schumann, Strauss (*Cäcilie*, entre outras), Tchaikovsky, Fauré, Villa-Lobos, Rachmaninoff (*Águas da primavera*) e uma obra de Salvator Bretons. Olhando o programa agora, vejo que exagerei nas obras e no equilíbrio estilístico.

Minha relação com José Hue havia terminado, o estudo com Iglesias estava estancado e o concerto não aconteceu como esperava. Eu estava com 41 anos. De noite, deitado na cama, vi claramente meus 20 anos no Brasil, e meus 20 anos na Europa. Quando voltava ao Brasil, sempre ficava na casa dos meus pais, até então não tinha tido uma vida adulta no Brasil. Viajamos a Milão para desmontar nosso apartamento, e em março de 1997 voltei ao Brasil.

Foram 19 anos de muitas emoções, fracassos e conquistas. A última temporada nos Estados Unidos me fez refletir bastante: será que deveria persistir no canto?

A chegada ao Brasil foi um tanto pálida. Voltava com um pouco de dinheiro que havia guardado, acabava de me separar de José Hue, ainda que tenhamos permanecido grandes amigos até hoje. Meu pai foi sozinho me buscar no aeroporto, parecia como que se alguém tivesse morrido.

Na noite da minha chegada, na casa dos meus pais, minha sobrinha perguntou a minha mãe se ela tinha selos. Minha mãe respondeu que em uma gaveta do meu quarto havia muitas cartas com selos. Ao abrir esta gaveta descobri quase 20 anos de cartas minhas aos meus pais. Dois dias depois parti para um retiro budista tibetano, para onde levei todas as cartas. Passei 10 dias meditando e lendo minha vida desde a saída do Brasil. Essa experiência me deu uma grande força. Relendo aquelas cartas, onde contava todos os encontros, as viagens, penas e glórias, enfim percebi que trazia uma enorme bagagem luminosa. Voltei para São Paulo, fui morar em um pequeno apartamento, decidi parar de cantar e comecei a fumar meio maço de cigarros por dia. Nunca descobri se era verdadeiro prazer ou punição. Amigos e pessoas que de certa forma me seguiam como cantor (naquele tempo não existia *Facebook*), perguntavam onde eu me apresentaria, mas eu não sabia o que dizer. Conheci um artista plástico baiano, e me dediquei a não fazer absolutamente nada ao seu lado, por aproximadamente quatro meses.

Ainda adolescente, sabia da existência de um diretor de teatro brasileiro, que desde muito jovem tinha recebido vários prêmios por seu trabalho. Em uma ocasião, quando ainda morava na Europa, assisti o musical *o Violinista no Telhado*, dirigido por este diretor, Iacov Hillel. O espetáculo foi montado com alguns atores profissionais, e os papéis secundários e coro interpretados por

mais de 200 membros da comunidade judaica de São Paulo. A obra trata da vida dos judeus em uma aldeia da Rússia, com suas perseguições e pogroms, enfim, a história da minha família materna. A carga dramática que transmitiam estes atores, praticamente verídicos personagens dessa mesma história, era arrebatadora. Saí do espetáculo convencido de que este diretor sabia tirar o melhor de cada um. Um amigo em comum combinou um encontro meu com Iacov Hillel. Era um tipo agitado, até algo rude, mas muito criativo e inteligente. Disse a ele que gostaria muito que me dirigisse, mas não sabia em que. Ele me disse: fale do teu povo que falarás para o mundo, se referindo à cultura judaica. Eu tinha algumas canções judaicas no repertório, mas será que isto era tema para um espetáculo? Em seguida, me disse que eu estava muito gordo, e que não trabalharia comigo se eu não perdesse uns bons quilos. Disse que andava todas as manhãs em um parque, e se eu quisesse, poderia acompanhá-lo. E assim, entre andadas e subidas ofegantes, nasceu uma grande amizade, e uma porta para uma reinvenção. Iacov Hillel foi com quem mais aprendi na vida.

Consegui emagrecer quase 20 quilos nestas andanças. Mesmo com os meses sabáticos, eu tinha um contrato para um concerto, feito ainda quando estava em Portland. Em setembro de 1997, cantei na *Série Concertos do Grande ABC*, no Teatro Municipal de Santo André, acompanhado pelo pianista brasileiro, radicado em Antuérpia (Bélgica), Getácine Pegorin. Na primeira parte do programa, obras de Beethoven, Schubert, Schumann e Brahms, e na segunda parte, Tchaikovsky, Mussorgsky e Rachmaninoff. Conhecia Getácine há muitos anos, e foi uma experiência muito feliz ensaiar e apresentar-se a seu lado.

No dia 2 de outubro de 1997 celebrou-se o Ano novo judaico. Convidei Iacov Hillel para o tradicional jantar na casa dos meus pais. Iacov chegou radiante! Tinha sido convidado pela direção do Teatro Municipal de São Paulo, para dirigir o *Elisir D'amore* de Donizetti, regido por Luis Fernando Malheiro, com Rosana Lamosa, Fernando Portari, e um grande nome da ópera mundial, o baixo cômico Enzo Dara. Iacov precisava de um assistente que conhecesse essa ópera e que soubesse ler partitura. Foi um trabalho de um mês, muito bem remunerado e muito oportuno para quem queria mudar. A ópera estreou em novembro, com grande sucesso.

### Terceira parte

Eu não me sentia bem-sucedido como cantor, às vezes ficava até sem saber o que aconteceria nessa volta ao Brasil. A oportunidade oferecida pelo Iacov abriu um novo horizonte, novo campo de trabalho e um canal imenso para o desenvolvimento da minha cultura e criatividade.

Levei o papel de assistente muito a sério. Executava minhas funções sem me intrometer e sem me alterar. Além de atender todas as necessidades, o assistente tem que fazer tabelas, cuidar da figuração, da contrarregragem, organizar provas de figurino, avisar o elenco sobre mudanças, etc. Foi a primeira vez que fiz um projeto em um computador. Fiquei horas destrinchando os atos, cena por cena, o que resultou em dezenas de folhas impressas. No final do primeiro ato do *Elixir*, quando *Nemorino* é ridiculizado por toda a aldeia, Iacov me perguntou se poderia usar aquelas folhas soltas, só para jogar para cima, ninguém iria amassá-las. Consentí a contragosto. Fernando Portari começava naquela produção sua longa e profícua relação com a soprano Rosana Lamosa. Esse artista impar já é por si um vendaval de paixão no palco, naquele momento então, jogou as folhas para o alto, e em um desesperado gesto, abraçou todas as folhas cadentes contra o peito, caiu no chão e rolou, só faltou rasgá-las. Esqueci todo e qualquer compromisso e soltei um sonoro palavrão. A tensão se instaurou, achei que minha carreira como assistente de direção acabava ali. Que nada! Continuou. Foi a partir dessa montagem também que a fama dos dois artistas começou a se consolidar.

Enzo Dara que cantava o papel de *Dottor Dulcamara* era um expoente no universo operístico. A verba que tínhamos para cenários era média, e no projeto do cenógrafo Cyro del Nero, Dulcamara entraria em um belo calhambeque. Fomos com a maior cerimônia dizer ao Dara que sentíamos muito, mas ele não entraria em cena no calhambeque. Ele respondeu: entro com um guarda-chuva aberto e uma maleta de médico! Ficamos atônitos, foi um grande aprendizado. Finalmente, como todos os milagres que acontecem no teatro, o calhambeque se fez.

Aprendi muito neste primeiro trabalho. Era diferente, eu não estava em primeira pessoa como quando era solista, eu era talvez a pessoa “menos importante” do elenco. Grande exercício de humildade, observação, atenção e

controle.

Eu havia estudado o papel de *Nemorino* completo, mas não me via dentro, olhava de fora. Era a estrutura do teatro de ópera que eu começava a conhecer. O cantor canta, vai do camarim pra o palco e do palco para o camarim. O assistente de direção chega antes de todos, prepara o terreno, segue tudo atentamente e tem que resolver situações complicadas em um piscar de olhos. Ele zela pelo bem estar do diretor e por tabela, do elenco. Educação e diplomacia são os primeiros requisitos, temos que lidar com temperamentos aguçados por vibrações de notas agudas e músicas arrebatadoras.

Logo fui novamente assistente de lacov na montagem de *Otello*, de Verdi, com regência de Isaac Karabtchevsky, em março de 1998. No intervalo da última récita, me procuraram com um recado do maestro John Neschling. Ele acabava de assumir a Osesp e ia inaugurar o Theatro São Pedro, com a ópera *Cenerentola* de Rossini, com elenco italiano, acompanhados pela OSESP. Havíamos nos conhecido no tempo que Neschling era diretor do Theatro São Carlos de Lisboa, quando eu havia feito uma audição. Precisavam além de um assistente de direção, um diretor de palco e um tradutor português-italiano. Foi a primeira de muitas vezes que trabalhei com Neschling. Minha admiração por este visionário é imensa. Independente de equívocos e formas abruptas de se expressar, a obsessão pela excelência, ou o que se julgue excelência, traz bons frutos.

O barítono italiano Armando Ariostini, amigo da época de Milão, estava no elenco. A direção era de Pier Francesco Maestrini, jovem diretor cênico ítalo-brasileiro, com grande tradição de teatro de ópera, vanguarda. Ele colocou os Irmãos Marx acompanhando Groucho que cantava *Dandini*, um grande Cadillac entrava em cena, era uma montagem bem elaborada e divertida. Maestrini me deixava ensaiar no seu lugar, o que foi um grande exercício para o que estava por vir. Pier Francesco era filho de um grande diretor cênico do *Scala* de Milão, e da carismática pianista Cesarina Riso.

Que a inauguração do Theatro São Pedro se desse indiscutivelmente no dia 25 de março de 1998 era uma exigência do então governador do estado, o rispidamente franco Mário Covas, grande figura da nossa história paulista. Os trabalhadores não paravam dia e noite. Enquanto ensaiávamos vi colocarem

o madeiramento do chão da plateia e também vi subirem o lustre central da sala. Era enorme no chão, parecia que ocupava a plateia inteira, quando subiu ficou quase pequeno. Vi restaurarem os afrescos, os detalhes das balaustradas, um teatro renasceu. Até hoje, 25 anos passados o Theatro São Pedro é impecavelmente mantido.

Em abril de 1998 repetimos a montagem do *Elixir do Amor* no Teatro Paulo Eiró, no bairro de Santo Amaro. Desta vez a regência foi do veterano maestro Tulio Colacioppo, Adina e Nemorino foram Monica Martins e o tenor argentino radicado no Brasil, Carlos Slivskin. Slivskin possuía uma voz de carreira mundial. Em um ensaio dele com Colacioppo, especialmente na ária *Adina credimi*, senti um daqueles momentos raros que acontecem no teatro, onde tudo fica suspenso.

Para mim, poder ganhar a vida com algo que não fosse o canto era um grande alívio.

Neste período tinha desenvolvido uma estreita amizade com o barítono e professor Francisco Campos Neto. Chico Campos construiu uma sólida escola de canto, fundamentada nos ensinamentos da Profa. Leilah Farah. Ele não entendia porque eu não estava mais cantando, disse que saberia me ajudar, e foi com seu incentivo e direção técnica que recomecei a cantar.

Iacov e eu éramos excelentes parceiros de trabalho, além de cada vez mais amigos. Continuava a dizer que queria que ele me dirigisse. Eu cantei algumas músicas judaicas em um espetáculo da comunidade, no Café Piu- piu, o mesmo lugar onde tinha sido o Teatro Treze de Maio, onde fiz *Mahagonny*, 20 anos antes. Foi a primeira vez que cantei em público depois do *break*. Foi muito alegre.

Iacov e eu começamos a projetar um *show* de teatro musical ídiche (o predecessor da Broadway). Eu viajei, ele viajou, trouxemos 100 anos de música idiche em CDs e cassetes. Estava falando do meu povo, como ele havia sugerido.

No final de 1998 fui procurado por Paulo Herculano, o diretor musical de *Mahagonny* e *Saltimbancos*, antes da Europa. Ele sabia que eu havia voltado ao Brasil, precisavam de um tenor para uns espetáculos do grupo Carmina, um ensemble de música antiga. Eu não tinha absolutamente nenhum conhecimento e muito menos familiaridade com este gênero. Os ensaios

aconteciam na Sociedade de Música Antiga. Lá encontrei a flautista Marília Macedo, que conhecia ainda do Colégio Equipe, a violonista Gisela Nogueira e a cantora Heloisa Petri. A empatia foi imediata, todos eram excelentes músicos. Eu lia aquelas partituras, cantarolava e todos diziam que estava ótimo. Mas como? Não fazia esforço algum, não poderia estar bom. Pois aí aprendi a cantar sem esforço! Ensaíamos por mais de um ano. Uns três anos depois, gravamos um belíssimo cd intitulado *Na trilha do Novo Mundo*, em comemoração aos 500 anos do descobrimento do Brasil.

No começo de 1999, Iacov dirigiu uma peça de teatro de prosa, e me convidou para ser seu assistente. Os ensaios aconteciam em uma sala da FAAP, para depois estrearmos no teatro de lá. Iacov me pedia que fizesse café para o elenco, que varresse cada dia a sala e depois passasse um pano úmido. Como um monge budista executei todas estas tarefas, até o dia em que um veterano ator de cinema e televisão que estava no elenco, me disse algo grosseiro e imperativo. Deixei tudo e fui dar uma volta no quarteirão, mas nunca esqueci. A peça era encabeçada por Miriam Mehler e Francarlos Reis. O texto *Vidros Partidos* de Arthur Miller era pesado e chato. Iacov sempre me olhava e dizia: vai passar, vai acabar! Foi um trabalho penoso, ainda que contasse com grandes intérpretes.

Ainda que adore o teatro, os ensaios de uma peça de prosa é tão distante do teatro da ópera. Na prosa a música é composta pelos atores. Na ópera o tempo e a atmosfera são determinados pela música.

Neste interim, Iacov e eu nos reuníamos quase que diariamente, selecionando o repertório para nosso espetáculo em ídiche. Um dia me disse: você terá que sapatear! Imediatamente recusei, mas logo vi que era totalmente pertinente. No Colégio Equipe tive uma colega, que se transformou em amiga até os dias de hoje. Kika Sampaio, pioneira do *Tap Dance* profissional no Brasil. E lá fui eu sapatear por meses e meses na escola da Kika.

Em final de março de 1999 fui ao III Festival Amazonas de Ópera, como *Goro* na *Butterfly* de Puccini, e como assistente de direção de Iacov, na 3ª remontagem do *Elisir d'amore* do Municipal de São Paulo. Meu amor pela Amazonia se deu à primeira vista. O ar doce, a floresta, os rios, as frutas, os peixes, a população indígena, a doçura, a calma, e o sentir-se no meio do nada, ou melhor, do tudo, me transportaram. Cheguei antes de Iacov, e sob os

olhares desconfiados do maestro Malheiro e do casal Papa-Caramaschi, diretores e produtores do festival, dirigi uma semana de ensaios, sozinho. O resultado foi positivo.

Logo cantei *Butterfly*, que tinha como protagonista nosso maior expoente da lírica nacional, Eliane Coelho, e Juremir Vieira como *Pinkerton*. E como tinha acontecido no *Elixir* de dois anos antes, lá no beijo final do primeiro ato, começou uma grande história de amor entre Eliane e Juremir.

Em junho de 1999 estreei no Teatro Anne Frank do clube A Hebraica, um dos meus melhores trabalhos, *The best of Yiddish Vaudeville*, onde eu cantava, dançava, sapateava e declamava, além de distribuir *beigals* para o público, enquanto cantava uma triste canção a respeito. Cantava tudo em ídiche. Certamente eu tinha um forte sotaque alemão, pois o *idiche* tem inflexões muito mais doces que o diferenciam totalmente do alemão, idioma traumático para alguns judeus que passaram a II Guerra na Europa. Para este espetáculo, montei uma banda *Klezmer* (estilo musical judaico russo-polonês), dirigida pelo clarinetista e compositor Alexandre Travassos. Além de cantor e figura principal do espetáculo, incentivado por Iacov, fui também o produtor, e acabei montando uma ótima equipe. Foi um grande sucesso, casa lotada todos os dias (oito espetáculos), naquele tempo ainda se vivia da bilheteria, consegui pagar todas as despesas e ainda ficar com um bom dinheiro.

Em julho, a convite do maestro Malheiro para cantar, dirigido por Iacov, montamos uma fantasia lírica em 5 atos, encenada a partir de *Os contos de Hoffman* de Offenbach, no Theatro São Pedro, com a extinta Orquestra da Rádio Cultura. Creio que foi o último espetáculo da Sociedade Brasileira de Ópera. Foi nesta produção que ouvi pela primeira vez a *mezzo-soprano* Denise de Freitas, fiquei extasiado. No elenco estavam também Celine Imbert, Claudia Ricitelli, o tenor Paulo Mandarino, o baixo-barítono Lício Bruno e a soprano dramático - coloratura, Berenice Barreira, que encantou o público como *Olympia*.

Em outubro de 1999 fui como assistente de Iacov dirigir *Nabucco* de Verdi, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A bela e elegante Dalal Achcar era a diretora do teatro. Eu havia estado várias vezes no Rio, cidade que adoro, mas só depois dos anos de Europa entendi o que era verdadeiramente um país tropical naquela temporada no Rio. Foi uma super produção, só de

figurantes havia 60, Iacov teve imenso sucesso com esta obra.

Nos primeiros meses de 2000, gravei o cd *The best of Yiddish Vaudeville*, e em março foi o lançamento junto com uma nova temporada no Teatro Anne Frank. Todos os dias teatro lotado novamente.

Em abril voltei ao IV Festival Amazonas de Ópera, desta vez como assistente de Iacov para um memorável *Guarany* de Carlos Gomes, e cantando *Basilio* em *As bodas de Figaro* de Mozart. Foi o melhor *Guarany* jamais visto. Iacov colocou todo o coro praticamente nu, e quando se abria o terceiro ato, na tribo dos Aimorés, eles dançavam danças indígenas ao som de Carlos Gomes, foi impactante. Gonzales foi cantado pelo futuro astro internacional Paulo Szot.

Logo cantei *Basilio*, em uma montagem bastante moderna, dirigida por William Pereira, o mesmo diretor que havia dirigido *Butterfly* um ano antes. Foi um trabalho muito bem feito. Geralmente a ária de *Basilio* é cortada, mas como o maestro Malheiro faz tudo sem cortes, todas as árias foram abertas, e a ópera durou quase 4 horas.

Em agosto de 2000, Iacov Hillel foi chamado por Dalal Achcar para dirigir o departamento de ópera do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Imediatamente ele me chamou e disse: você quer mudar para o Rio? Duas semanas depois eu já estava instalado no Rio. Não foi fácil, Iacov, por admiração e boa fé, convidou o maestro Malheiro para ser o diretor musical. Três paulistas na direção do departamento de ópera do Rio, não éramos vistos com bons olhos.

Malheiro criou uma série para poder desenvolver as maravilhosas vozes do coro do teatro, que praticamente eram todos solistas, mas com poucas oportunidades de se apresentar. Esta série se chamava *Ópera do Meio-dia*, e foi um grande sucesso. A série focalizava os momentos mais significativos das óperas, e a cada semana, começando na quinta, ensaiávamos um novo título, que estreava na outra quarta. O rico acervo do teatro vestia luxuosamente os solistas, e os espetáculos aconteciam na escadaria principal do teatro. Iacov dirigiu o primeiro título, e como presente, me deu o resto da série para dirigir.

**Este foi o começo da minha trajetória como diretor cênico.**

Nesta série dirigi mais de trinta títulos: *Idomeneo*, *Turandot*, *Attila*,

*Fidelio, Pescadores de Perolas, Valkiria, Abul* (Nepomuceno), *L'enfant Prodigue, Eugenie Oneguim, Die Tote Stadt, Ernani, Fosca*, entre outros. Como assistente, tinha o bailarino, coreógrafo e amigo João Wlamir; ao piano, o festejado pianista americano Larry Fountain, que alternava com Aurélio Vinicius Melleh e Priscila Bonfim, atualmente maestrina de sucesso.

Foi uma grande experiência, ainda que não soubesse controlar minha impaciência quando explicava algo e não era imediatamente entendido. Tinha total intolerância com atrasos, por um minuto que fosse, o que me causava uma agressividade de todo inadequada. A série teve enorme êxito.

Logo, no final de 2000 Iacov deixou o teatro, voltou para São Paulo, e insistiu para que eu ficasse lá. Quantos presentes valiosos me deu este amigo. Via-me feliz e realizado, além de adorar o Rio de Janeiro. Andava de bicicleta todos os dias, e estava com o menor peso dos últimos 20 anos.

Com a saída de Iacov, Malheiro me elevou a Assessor Artístico Convidado do Theatro Municipal. Além da série *Ópera do Meio-Dia*, era o assistente de direção residente, e foi quando mais aprendi tendo assistido Jorge Takla em *Candide* de Bernstein (outubro 2000); Mario Corradi em *Simon Boccanegra* de Verdi (abril 2001); Sonja Frisell em *La Traviata* de Verdi (novembro 2001) e apoio à direção cênica na incrível produção de *Tannhäuser* de Wagner, dirigida pelo polêmico cineasta alemão Werner Herzog.

Este *Tannhäuser* foi uma das produções mais belas e surpreendentes das quais participei. Na primeira cena, no monte de Vênus, o palco era todo recoberto por um tecido de paraquedas vermelho. Embaixo do palco, montado em cima do palco do teatro, havia vários buracos, onde foram instalados mais de vinte ventiladores. O efeito dos ventiladores embaixo do vaporoso tecido vermelho dava a impressão que tudo flutuasse. Este enorme tecido se dividia em duas partes, e cada uma delas era pendurada em um passante de ferro, como uma cortina de chuveiro, atrás do palco. Em certo momento, quando *Tannhäuser* diz a *Venus* que vai deixá-la, ela lhe pergunta: você esqueceu sua fé? Ao que ele responde: minha fé é na Virgem Maria! Neste momento, mais de vinte contrarregras e maquinistas puxavam o tecido inteiro, deixando, num piscar de olhos, o palco completamente coberto de gramado verde, enquanto um pastorzinho tocava ao longe sua flauta. Todos estiveram bem nesta antológica produção onde Paulo Szot cantava *Wolfran*, Celine Imbert foi *Venus*,

e Cheryl Studer, *Elisabeth*, revezando com Laura de Souza.

Celine Imbert eletrizou o público com sua voz e atuação. Foi uma *Venus* de exceção. Entendo que a lírica brasileira tem o antes e depois de Celine Imbert. Foi a primeira cantora no Brasil que atuou acima de tudo!

No dia 3 de novembro de 2001 meu pai faleceu. Internou-se na quinta e faleceu no sábado. Meu pai tinha estado sempre ao meu lado, apoiando psicologicamente e financeiramente, acreditando, dando seu imenso afeto, e sendo sempre extremamente crítico. Foi meu primeiro grande abalo.

Vim para São Paulo durante as rezas fúnebres da tradição judaica. A situação no Rio era frágil. João Wlamir me telefonava a cada dia dizendo: “não abandone o seu lugar de trabalho por muito tempo!” E quando voltei, no final de novembro, me comunicaram que meu contrato se encerraria em dezembro. Eu não entendi porque estava sendo mandado embora. Dalal Achcar me deu uma grande lição, enquanto me entregava uma retrospectiva de 2000-2001 com uma bela dedicatória disse: nunca fale mal da instituição onde estiver trabalhando! Eu havia feito cruéis comentários sobre *O Quebra Nozes* de Tchaikowsky, em cartaz no teatro, onde a coreografia era sua. Além do mais, eu havia sido injusto, o espetáculo era belíssimo. Aprendi.

Deixei para trás muitas cidades nas andanças pelo mundo, mas deixar o Rio foi penoso. Carreguei meu carro com minhas coisas, e sai choramingando da eterna Cidade Maravilhosa. 2002 começava, sem pai e sem Rio. Eu tinha 47 anos.

A nova posição em uma família de uma mãe, duas irmãs e três sobrinhas, foi assumida sem grandes problemas. Passei a fazer parte de reuniões e todas as coisas das quais não tinha a mínima ideia. Negócios do meu pai.

No final de janeiro fui à Europa, e em Barcelona me encontrei com Cleber Papa e Rosana Caramaschi, que haviam sido os produtores do festival de Manaus, e agora projetavam um novo festival em Belém do Pará. Estavam a passeio, me convidaram para trabalhar com eles no Brasil, na sua empresa *São Paulo Imagemdata*, onde poderia ir trabalhar a pé, dada a proximidade de minha casa.

Em maio de 2002 fui pela primeira vez a Belém do Pará, fiquei devoto. O belíssimo Theatro da Paz, datado de 1878, foi acuradamente restaurado pela

secretaria de Cultura, tendo como secretário o premiado arquiteto Paulo Chaves. Enquanto ensaiávamos *Macbeth* de Verdi, os trabalhadores davam os retoques finais na pintura, marcenaria, enfim a mesma fascinante situação que eu já havia vivido no Theatro São Pedro anos atrás.

Minha função era mais burocrática que artística, constava como Coordenador de operações, compartilhado com Elena Toscano, figurinista italiana que havia conhecido ainda em Manaus e com quem tinha grande amizade e cumplicidade. Elena era tremendamente inteligente, aguda e sarcástica.

No Pará conheci uma elite intelectual, que mais tarde passou a fazer parte da minha vida até hoje. O filósofo Benedito Nunes e sua esposa, a professora e fundadora da televisão paraense, Maria Sylvia Nunes; o arquiteto Paulo Chaves; a poetisa e catedrática de francês da UFPA, Lilia Chaves, e seu marido Gilberto Chaves, na época diretor do Theatro da Paz.

Em junho dei um concerto no Teatro Arthur Rubinstein de São Paulo, com a banda *Klezmer Brasil*, com quem eu havia me apresentado no espetáculo de *Vaudeville*, desta vez com repertório iídiche e francês, e fui diretor de Palco na remontagem do *Macbeth* (produção de Belém), no Theatro Municipal de São Paulo. Em julho fui com os Papa para Dorset, na Inglaterra, onde se fazia uma produção anual com altíssimo nível musical e cênico, orquestrados pelo maestro inglês Patrick Shelley. Lá cantei *Flavio*, na *Norma* de Bellini. Em agosto voltei ao Pará para o I Concurso Internacional de Canto Bidu Sayão, também idealizado pela São Paulo Imagemdata. Como júri, contatei todos meus amigos agentes e diretores de teatros que conhecia na Europa. Formou-se um interessante e competentíssimo júri, que tinha como presidente o maestro John Neschling.

Eu não tinha ainda o ensino superior. Lá no fundo da mente tinha uma vontade antiga de fazer uma faculdade, e de preferência na música: regência orquestral. Desde pequeno me fascinava esta arte, mas achava que era uma missão quase impossível. Tomei coragem, fiz um curso preparatório e entrei na Faculdade Santa Marcelina, classe de regência.

Na mesma época conheci Marcelo Palmares, ator e diretor teatral, com quem passei a viver até os dias de hoje.

A passagem à vida universitária me elevou a outro patamar. Tudo o que

sabia por vivência, passou a ser explicado, aprofundado, entendido e consolidado, além de uma infinidade de novos conhecimentos.

Em 2003, o primeiro ano da faculdade, cantei o papel de *Dr. Cajus*, no *Falstaff* do Municipal de São Paulo, dirigido por José Possi Neto, sob regência de Ira Levin. Em agosto fui para o Pará para o II Festival de ópera, onde além de coordenador de operações, cantei o papel de *Monostatos* na *Flauta Mágica*, dirigida por Cleber Papa. Na ocasião, cantei minha 150ª récita de *Monostatos*. Logo em seguida aconteceu o Concurso Bidu Sayão 2003, onde novamente auxiliei na montagem do júri e coordenei as operações.

Consegui me dedicar à faculdade, mesmo tendo me ausentado por quase dois meses. Tudo me interessava tanto, era um presente a cada dia.

Em junho de 2004 a ULM (Universidade Livre de Música) me convidou para criar, junto com a professora Ines Stokler, o Ópera Estúdio. Fizemos um pequeno projeto, e em setembro comecei a trabalhar no Centro de Estudos Musicais Tom Jobim. Ines Stokler deixou a escola logo na segunda aula, e então desenvolvi o projeto.

#### **Quarta parte**

Junto com o maestro João Maurício Galindo, que na época era o titular da Orquestra Jovem do Estado, fomos incumbidos de montar uma ópera no Theatro São Pedro, com estudantes do Ópera Estúdio.

Paralelamente, em novembro do mesmo ano, a convite da pianista e maestrina Vania Pajares, dirigi *La Boheme* de Puccini, no Theatro São Pedro, com acompanhamento de piano. Não havia nenhuma verba para cenários, tudo foi improvisado e o resultado foi excelente. No elenco, cantando pela primeira vez no palco, o tenor Eric Herrero e o barítono Rodolfo Giugliani, dois artistas de destaque na cena lírica do momento. Esta foi minha primeira direção de uma ópera completa, acompanhada por piano.

Voltando a ULM, a meu ver o Theatro São Pedro era o teatro ideal para óperas de câmara. Sugeri *Così fan tutte* de Mozart e em julho de 2005 estreamos este título, com grande sucesso. O projeto era formado pela Tom Jobim, que entrava com a Orquestra Jovem do Estado, o Coro Jovem e os solistas do Ópera Estúdio. O Instituto Tomie Ohtake promovia um curso onde

desenvolviam o cenário, e as alunas da Moda da Faculdade Santa Marcelina criavam o figurino. Era dinâmico, criativo, e todos os jovens envolvidos vibravam. Era a primeira grande ópera que eu dirigia, desta vez com orquestra, coro e até um vulcão! Guto Lacaz foi o cenógrafo escolhido, que também orientava o curso do Instituto Tomie Ohtake, para o desenvolvimento do cenário.

No final de 2005, Vicente Amato Filho (Nino Amato), me convidou para repetir no Theatro São Pedro a série *Ópera do Meio dia*, que havia desenvolvido no Rio. Esta série acontecia gratuitamente no saguão do teatro, e de lá surgiu uma nova modalidade que passei a desenvolver: a *pocket ópera*.

Também em 2005, a convite da pesquisadora e *mezzo-soprano* Anna Maria Kieffer, participei de um interessante projeto sobre Antonio José da Silva, o *Judeu*, autor português de várias comédias, morto pela inquisição. Apresentamos no Centro Universitario Maria Antônia/USP, e posteriormente no Rio de Janeiro.

Em 2006, além de levar adiante o *Ópera Estúdio*, desta vez com a difícil ópera *Albert Herring* de Britten, desenvolvi a série *Ópera do Meio-Dia* no São Pedro. *Albert Herring* foi um dos meus melhores trabalhos de direção cênica. Por sorte a TV Cultura o gravou na íntegra. Dirigi também a ópera-rock *Tommy*, com a Banda Sinfônica Jovem, regida pela Maestrina Monica Giardini, e interpretada por André Matos, falecido prematuramente há alguns anos. O espetáculo aconteceu no Memorial da America Latina.

Em agosto regi pela primeira vez em um concerto na FASM, com a Orquestra de Camara *L'Estro Armonico* Foram três das singelas *Cinco Miniaturas* de Villani Côttes. Grande emoção. No mesmo mês fui narrador da fábula musical de Pokoffiev, *Pedro e o Lobo* no 37.º Festival de Inverno de Campos de Jordão, com a Orquestra Jovem do Estado, regida pelo Mº Galindo. Em setembro fiz meu debut na Sala São Paulo, cantando *maestro Spinelocchio* em *Gianni Schicchi* de Puccini, com John Neschling regendo a OSESP.

A série *Ópera do Meio Dia* do São Pedro tinha um diferencial com a do Rio. No Rio eu colocava os cantores em cena, e logo se seguia uma sequência de números musicais, sem um fio condutor. O público às vezes não entendia o enredo da ópera. Para o Theatro São Pedro comecei a escrever textos que

contextualizavam o autor da história e o compositor, a atualidade dos enredos, e logo, narrando a cada fim de cena, com intervenções rápidas e objetivas, que davam sequência e compreensão à obra. Nesta série dirigi: *Così fan Tutte*, *Nozze di Figaro*, *Carmen*, *Traviata*, *Manon Lescaut*, *Trovatore*, *Cenerentola*, *Tosca*, *Butterfly*, *Elisir d'amore*, *Lucia, di Lammermoor*, *Barbiere*, *Flauta Mágica*, as mais populares. Os figurinos vinham do acervo do São Pedro, tínhamos visagismo, e como cenário: a escadaria do São Pedro! Em princípio os solistas eram os próprios alunos do Ópera Estúdio, mas quando passei à óperas que exigiam vozes mais maduras, comecei a convidar nomes de destaque na profissão em São Paulo, e a série foi atingindo cada vez mais sucesso. Em alguns espetáculos mal conseguíamos acomodar o público, e muitos assistiam literalmente da calçada.

Elena Toscano passou a ser minha assistente, figurinista e *factótum*. Quando me via estressado, algo muito fácil de acontecer devido a certa insegurança e também pela tensão de dirigir e atuar, pois, todos os meus textos narrativos eram decorados, Elena colocava discretamente um chocalhinho Batom Garoto no bolso da minha camisa. Estes pequenos gestos vindos desta ríspida italiana era puro afeto. A série durou até 2008. Mensalmente de março a junho, e de agosto a dezembro.

O Clube *A Hebraica* tinha como diretor Cultural o senhor Isaias Lerner, por quem tinha grande simpatia. Ele assistiu a *Carmem* da série do São Pedro, e imediatamente quis criar uma série de óperas no clube, que ficou intitulada *Domingo na Ópera*, no Teatro Arthur Rubinstein (onde eu havia atuado pela primeira vez aos 12 anos, durante uma colônia de férias do clube). O teatro contava com urdimento, maquinaria e até fosso de orquestra, mas o acompanhamento era com piano. Entre os pianistas que acompanharam às duas séries (São Pedro e Hebraica) estavam o saudoso Joaquim Paulo do Espírito Santo, Anderson Brenner, Marcos Aragoni e Marcio Gomes. Nesta série o repertório foi ampliado com *Don Pasquale*, *Norma*, *A Viúva Alegre*, *Cavalleria Rusticana* e *Turandot*.

Nestas alturas o volume de trabalho era tanto que reuni uma pequena equipe de colaboradores: o iluminador Lucas Gonçalves (que começou despretensiosamente naquela *Bohème* do S.Pedro, indicado por Elena Toscano), o visagista Douglas Cruz, e duas camareiras (ainda do grupo das

alunas da Fasm). Elena comandava esta equipe que durou aproximadamente quatro anos. Vivíamos em grande harmonia, logo começamos a viajar para outras cidades do estado de São Paulo. O mais importante destas séries era a oportunidade que jovens bons cantores tinham de se apresentar em público e debutarem cantando os momentos mais significativos de uma ópera. Quando debutassem em um teatro o papel completo, já teriam as passagens mais importantes na voz. Os caches eram discretos, mas dignos. Toda uma geração de novos cantores passou por estas séries. O grande celeiro de belas vozes era o Coral Lírico do Theatro Municipal, um coral de solistas.

Em 2007, um novo desafio para o Ópera Estúdio: *Orfeu no Inferno*, de Offenbach, em uma versão de Francisco Correa Vasques, em parceria com a escritora e pesquisadora Neyde Veneziano. Propus uma direção conjunta, e com isto aprendi a ceder e me retirar no momento do outro. Experiência muito valiosa. Tratava-se de uma versão brasileira do século XIX, que parodiava a original. Esta montagem teve grande sucesso de público.

Também neste ano, a APAA (Associação Paulista dos Amigos da Arte) iniciou uma colaboração com o Teatro Estadual de Araras. Este teatro projetado por Niemeyer, encravado no meio desta pequena cidade, que eu nem sabia que existisse, era totalmente inadequado para qualquer tipo de espetáculo: o palco acabava a dez metros da primeira fileira do público, tudo era revestido com carpete (inadequado para a acústica), e para se passar dos camarins ao palco, andava-se por uma estreita passarela suspensa, onde um traje de época tinha que ser todo amassado para caber. Nos espetáculos (*Traviata, Così, Flauta, Boheme*) havia mais pessoas no palco que na plateia.

Em 2008, o Ópera Estúdio apresentou *Le Convenienze ed inconvenienze teatrali* ou *Viva la Mamma*, de Donizetti. Em julho nos apresentamos no 39.º Festival de Inverno de Campos do Jordão, com o nosso *Orfeu no Inferno*.

Neste ano, o Centro da Cultura Judaica convidou a Iacov Hillel e a mim, para montarmos uma série de óperas dentro de um espaço alternativo, no moderníssimo prédio da Rua Oscar Freire. Eu fazia a direção musical e narração, e Iacov a cênica. Estreamos com *Carmen*, e logo, devido ao sucesso, fizemos mais dois anos de série. Mensalmente apresentávamos os títulos que já tinha no repertório das *pockets*, acrescentados por *Nabucco* de

Verdi, *João e Maria (Hänsel und Graetel)* de Humperdinck e *Don Giovanni*, de Mozart. Foi a primeira vez que assinei uma direção musical regendo, mesmo que fosse acompanhado por piano. Iacov apresentava o espetáculo em off, e chamava ao palco o pianista e a mim. Após minha formatura, creio que em *D. Giovanni*, finalmente anunciou: e agora chamo ao palco o **maestro** Mauro Wrona!!! Grande realização. Esta série tinha como cenógrafo José de Anchieta, falecido em 2019. Este mestre da cenografia transformava este espaço, deixando-o irreconhecível a cada ópera que levávamos. Devido ao espaço, o público era colocado no meio da ação, mas só comportava 180 pessoas, causando brigas homéricas na porta.

Em maio, no Theatro São Pedro, Galindo e eu, por meio de um edital da APAA, levamos *Der Freischütz* (O Franco Atirador) de Carl Maria von Weber, realizando mais um sonho. Foi a primeira montagem paulistana. Na série CPFL de Campinas, dirigi *Magdalena* de Villa-Lobos, encantado com as melodias do nosso gênio. A convite de Alice Carta, ministrei um curso intitulado *Voilà L'ópera*, que contava a história da ópera, no *BNP Paribas*. No SESC Pinheiros me apresentei com o Grupo Carmina, pois seguimos nos apresentando desde a gravação do cd. Também nos apresentamos em Salvador, no Espaço Cachoeira e na série Caixa Cultural, de São Paulo.

Durante quatro anos consecutivos com a pequena companhia de ópera, nos apresentamos no Festival de Música Clássica de Sorocaba com *Carmen* (ao ar livre), *Bohème*, *Traviata*, *Così* e *Flauta*.

Em 2009 o Ópera Estúdio apresentou *Le Domino Noir* de Auber, e esta foi a última ópera da parceria Tom Jobim – FASM -Tomie Ohtake. Em 2010 a ULM passou a se chamar EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo), a direção passou a ser da Santa Marcelina Cultura, com quem era bem familiarizado, mas ao contrário do que imaginava, acabou-se a parceria, e as condições para realização das óperas do Ópera Estúdio foram minguando, e nossas óperas passaram a ser levadas acompanhadas por piano, com nada de verba. Foi muito triste.

Como professor, desenvolvi um método ao qual chamava de *fórceps*. Nem todos os alunos se adaptavam. Creio que nesta posição tive uma grande evolução desde 2004 até hoje. No começo não tinha absolutamente nenhuma ideia do que propor nas aulas, de como desenvolver alguma

atividade que construísse um cantor. Além do mais era intolerante e agressivo. Creio que muitos alunos sofreram com meu destemper, nestas quinze turmas que formei. No princípio me concentrava na interpretação, elaborava alguns exercícios teatrais, mas ao mesmo tempo, não tinha paciência para o lento processo de desenvolvimento e assimilação. Logo comecei a me preocupar mais com a parte musical e de pronúncia dos idiomas, e aí encontrei minha real vocação. Coloquei a atriz e cantora Naomi Schölling na parte teatral, unida às aulas de *yoga* para cantores, ministrada por Laura de Souza. Além da direção cênica das obras que apresentávamos, fiquei com o controle vocal, musical e estilístico, sempre com a colaboração dos excelentes pianistas preparadores. Em 2014 houve uma mudança, e a atriz e diretora Norma Gabriel passou a dar aulas de teatro, tivemos uma boa parceria. Mesmo me ocupando da parte vocal e musical, a interpretação é o que mais gosto de trabalhar, mas o desenvolvimento técnico do ator-cantor deve ser dado por especialistas.

Em 2010 participei da *Fliporto*, festa literária de Pernambuco, na cidade de Olinda, com *O Judeu*, com o qual já havia me apresentado algumas vezes com Ana Maria Kieffer. No Ópera Estúdio montei uma versão de *A Flauta Mágica*, onde *Papageno* era *Zé Carioca*, com apresentações na Pinacoteca e no Festival de Inverno de Campos de Jordão.

Também neste ano, a convite de Bea Esteve, dirigi a *zarzuela El niño judío* (o menino judeu) de Pablo de Luna, no Theatro São Pedro e na sua residência, em uma noite de gala beneficente, para quinhentos convidados. Eu tinha grande familiaridade com a *zarzuela* devido aos meus anos de Espanha, e foi um grande divertimento montar esta comédia. Alguns incidentes marcaram esta produção. Eu iniciei o estudo e vi que em uma determinada cena a orquestra tocava seis páginas de introdução para a entrada do séquito e dos escravos. Ora, nós tínhamos 16 pessoas no coro, e três escravas! Fiz um corte harmonicamente perfeito, e segui adiante. Fizemos alguns ensaios cênicos na casa de Bea Esteve antes do Theatro São Pedro. O palco era montado em cima da piscina, onde ficava a orquestra (piscina vazia!). No terceiro dia de ensaios chegou o maestro. Começou a reger e quando chegou ao corte, parou e perguntou ao pianista porque que ele não estava tocando, ao que ele respondeu que eu havia cortado. O maestro e eu eramos amigos. No momento fez uma brincadeira dizendo que a ópera era de *Wrona - De Luna*,

mas alguns dias depois, bastante alterado, disse que eu que assinasse a direção musical do espetáculo, pois ele não queria ser crucificado pela crítica por ter feito um corte sem nexo naquela obra (da qual não havia vídeos nem cds, além de ser a primeira audição no Brasil). No mesmo dia desta decisão, a coreógrafa (informal, dava aulas para uma das senhoras do comitê de Bea) teve um acesso de ego e abandonou a produção. Acabei fazendo também as coreografias, sob grande desconfiança dos intérpretes, mas no final, ficaram fantásticas e o sucesso foi enorme. Ninguém percebeu o meu corte-assassino.

Neste ano John Neschling voltou ao Brasil, após sua despedida da OSESP, e junto com José Roberto Walker, formou a Companhia Brasileira de Ópera, com um *Barbiere di Siviglia* projetado como desenho animado, onde os solistas, vestidos caricaturalmente, interagiam com o filme. A ideia era genial, mas o resultado não tanto. Faltava vida. A orquestra arregimentada com os melhores músicos da época soava como um cristal. A turnê por todo o Brasil durava um ano e eu alternava a direção cênica residente com Walter Neiva. A direção cênica e concepção eram de Pier Francesco Maestrini. Na semana anterior a estreia, a direção artística se desentendeu com a produção e romperam. E foi assim que excursionamos durante um ano, onde a direção artística não falava com a produção, um inferno! Esta turnê não foi muito interessante ainda que tenha conhecido novas cidades do Brasil. Minha função era assistir a todos os espetáculos, do começo ao fim, e anotar tudo o que estivesse se perdendo, principalmente pela distância da tela, posições em relação ao filme, etc. Algo metódico e bastante monótono. Após as funções ia com um bloco de notas “incomodar” os solistas. Também ensaiava os cantores que iam substituindo os elencos, pois eram muitas récitas. O clima era de tensão ininterrupta, devido aos “partidos” que se tomava: direção artística ou produção.

Neste mesmo ano regi a Orquestra Sinfônica Jovem do Estado, em um concerto na Cidade Tiradentes. No programa: *Mozart, Mussorgsky, Dvorák, Nepomuceno e Brahms*. Foi um belo concerto, ainda que meus compromissos com a direção cênica me tirassem da meta de me dedicar à regência, era o que mais gostava. O concerto aconteceu na sede do Instituto Arte em Construção, com público de baixa renda, porém altíssima vibração. Foi um grande aprendizado.

Desde que conheci Marcelo Palmares, em 2002, me aproximei de uma parte da população que desconhecia. Marcelo era diretor de um grupo de teatro de rua, formado na periferia de São Paulo. Não conhecia a realidade destas comunidades, e não tinha nenhum interesse. Pouco a pouco fui conhecendo trabalhos interessantíssimos, e entrando em contato com artistas excelentes, riquíssimos em criatividade e muito antenados. Era uma realidade muito distante da que havia tido na Europa. Senti como “mais dentro da verdade”.

No início de 2011, terminada (mal) a turnê da Companhia Brasileira de Ópera, me encontrava sem trabalho, além da EMESP (trabalho que agradeço todos os dias, pela constância durante 18 anos).

Em Belém, durante os Concursos Bidu Sayão e festivais, tinha convivido com Dr. Gilberto Chaves, então diretor do Theatro da Paz, advogado do tribunal de contas do Pará, homem de ótima índole, cultura enciclopédica, amável, divertido e grande incentivador dos talentos líricos do Pará (Entre eles Attala Ayan, Carmen Monarca e Adriane Queiroz). Todos os anos Dr. Gilberto me telefonava e me perguntava quais espetáculos eu havia dirigido aquele ano, dizia então que votaria em mim para o Prêmio Carlos Gomes. Eu ouvia e esquecia. No final de 2010 ele havia me telefonado dizendo que se ganhassem as eleições, ele voltaria ao teatro, e queria muito que eu estivesse ao seu lado, não sabia ainda em que função, mas que eu era a pessoa que mais entendia de ópera dentre os que haviam passado pelo seu teatro. Fiquei lisonjeado, ouvi e esqueci.

Em janeiro de 2011 recebo o telefonema de Gilberto, eleições ganhas, ele de volta ao teatro, me enviava uma passagem para Belém, para o próximo fevereiro. Ao chegar em Belém fiquei hospedado na casa da Professora Maria Sylvia Nunes, esteio da arte e cultura do Pará. A sala de banho do meu quarto, na casa projetada por sua irmã arquiteta, não tinha vidros nas grades artisticamente desenhadas. Jambeiros altíssimos rodeavam este recinto que era perfumado pelos seus frutos, algo idílico. No alpendre me encontrei com Gilberto Chaves, que me explicou a troca de direção do festival, e me convidou para ser o diretor Artístico, e ademais, dirigiria a abertura do festival com a ópera Tosca.

Eu montaria o elenco e toda a equipe criativa e concluiu: “este é um

convite para este ano. Se der certo, será para quatro anos, e se ganharmos as próximas eleições, o convite será para oito anos!” Voltei a São Paulo nem acreditando no que havia tratado. Estipulei um cache para toda a produção e direção do festival, e comecei a produzir sozinho o festival!

Nunca tive espírito empreendedor, nunca abri uma empresa, sempre resolvi as coisas sozinho, “manualmente”. Foi por isto que não formei uma companhia de ópera sólida, mas a vida seguiu este caminho e não me arrependo.

Neste interim dirigi *Orfeu no Inferno* no II Encontro Nacional de Canto do Conservatório de Tatuí, e idealizei um novo espetáculo no Ópera Estúdio, dirigido por Iacov Hillel e apresentado no Octógono da Pinacoteca do Estado. Em comemoração ao Ano da Itália no Brasil, reuni trechos de óperas de Donizetti, Rossini, Verdi e Puccini, no divertido *Tutto nel mondo è burla* (Tudo no mundo é zombaria), parafraseando o texto da fuga final de *Falstaff*. O dramaturgo Fabio Torres escreveu um hilariante texto que fazia de fio condutor para todos os trechos selecionados, eu fazia a direção musical. O sucesso foi enorme, e alguns meses depois, o apresentamos na casa de Bea Esteve.

O Festival de Ópera do Theatro da Paz é um capítulo à parte, onde Gilberto Chaves pouco a pouco foi atingindo maior importância na minha vida artística e foi crescendo até se transformar em um dos maiores personagens da minha história. Nascido no mesmo dia do meu pai e de meu professor Marcel Klass, Gilberto se tornou um irmão.

Para *Tosca* convidei Silviane Bellato, Eric Herrero como *Cavaradossi*, e como *Scarpia* o excelente barítono carioca radicado na Espanha, Rodrigo Esteves. Para reger, convidei o maestro Carlos Moreno, a quem admirava por suas interpretações de Beethoven, e por sua sensibilidade e competência. Tudo correu às mil maravilhas e minha estreia foi coroada de sucesso! Logo fui convidado para mais três anos, e após as eleições de 2014, para mais quatro. Oito anos de açaí e tucupi, nesta grande nação encantada, o Pará.

Em 2012, convidado pelo maestro Galindo, passei a escrever e atuar em alguns programas da série *Aprendiz de Maestro*, da associação TUCCA de combate ao câncer infantil. Os espetáculos aconteciam na sala São Paulo. Com eles fizemos o balé *Coppélia* de Delibes, *Tal pai Tal filho* e *Cenas de ópera*. Após esta série entendi que não conheço a linguagem para o público

infantil. No episódio *Tal pai, Tal filho* eu regi a Sinfonietta TUCCA *Fortíssima* nas variações sobre o tema *Brilha, brilha estrelinha* de Johann Christoph Bach. Com o Ópera Estúdio dirigi *Nozze di Figaro*, de Mozart, na Pinacoteca do Estado e em uma concorridíssima récita no Museu do Ipiranga, com público saindo pelas janelas. Logo apresentamos a mesma produção no Clube Harmonia de Tennis, e na mesma época iniciei uma colaboração semestral com o Clube Atlético Paulistano, onde apresentei *Carmem, Boheme, Flauta, Niño Judío e Così fan Tutte*.

Em 2012 surgiu um enorme desafio. No festival do Theatro da Paz, iria dirigir *Salomé*, de Richard Strauss. Ainda que já tivesse dirigido duas obras de compositores contemporâneos (*Albert Herring* de Britten e *Magdalena* de Villa-Lobos), se tratava de um drama fortíssimo, e uma obra chave da primeira metade do século XX. Por meio de um amigo agente de cantores, Pepe Velasco, cheguei a uma soprano holandesa de ascendente carreira. Conversamos telefonicamente, eu lhe perguntei se ela ficaria nua após a famosa Dança dos sete véus, e ela disse que sim.

Esta talvez foi a ópera que mais estudei. Havia inúmeras produções em DVD, uma completamente distinta da outra, direções moderníssimas em todas elas. Como disse, antes da faculdade não tinha educação formal, mas mesmo agora, eu havia me formado em regência orquestral, minha profissão de *regisseur* (diretor cênico em francês) tinha acontecido ao acaso. Cada produção que estreava me surpreendia com o resultado, era como um milagre. Tive bastante medo deste espetáculo que resultou o melhor de toda a minha carreira. A artista foi uma intérprete de exceção (atualmente desenvolve uma exitosa carreira mundial). Como pessoa, nos demos muito bem a princípio, mas logo fez tantas exigências (uma delas foi pedir que desligássemos o ar condicionado do teatro durante a função. Em Belém do Pará. Temperatura média 35 graus!!!). Trocou cinco vezes de quarto de hotel e exigia entrar em cena com roupa de baixo, depois eu criaria uma cena para esconder a retirada desta peça, e ainda outra cena para colocá-la novamente após a dança dos sete véus. Pouco a pouco fui bloqueando, mas resisti.

Em 2013 concebi e dirigi uma ópera encomendada por Bea Esteve a Ronaldo Miranda e Jorge Coli. Tratava-se de uma obra de cinquenta minutos, baseada na crônica *O menino e a Liberdade*, do poeta paulistano

Paulo Bonfim. Paulo Lébeis Bonfim, falecido em julho de 2019 aos 93 anos, vinha a ser sobrinho de Magdalena Lébeis, minha primeira professora de canto, que na época se emocionava ao falar do sobrinho poeta e predileto.

Em nossos dias, com o acesso ilimitado que podemos ter sobre todas as montagens e obras da atualidade, é difícil criar sem fazer alguma citação ao que já foi criado, não se fica impassível quando se vê algo bem feito. Por isto, conceber algo sem nenhuma referência, com total liberdade, é fascinante.

Em Salomé, eu havia trabalhado com a cenógrafa Duda Arruk, além de ter como iluminador o vanguardista Caetano Vilela. Duda havia também dirigido no Instituto Tomie Ohtake as oficinas de criação das óperas que dirigi com a ULM. Encantadora e inteligente, com Duda desenvolvi o cenário do *Menino e a liberdade*. Confesso que na ária da mãe, onde surgia uma problemática feminina, Duda teve uma ideia genial, de colocar a cantora dentro de uma caixa aberta lateralmente, que corria sobre um trilho. O cenário todo ficou fantástico. Estreamos no São Pedro em novembro, e depois na casa da Bea, com outro cenário. Às duas produções tiveram muito sucesso. Os maestros Roberto Duarte e Emiliano Patarra dirigiram as récitas, respectivamente na primeira e na segunda temporada.

Também neste ano John Neschling assumiu a direção artística do Theatro Municipal de São Paulo, e me convidou para fazer parte do Conselho Deliberativo da Fundação Theatro Municipal. Particpei das tensíssimas reuniões, e tive grandes embates com o maestro. No final, o conselho foi dissolvido por ele, mas mantivemos a amizade.

Ainda em 2013, com o Ópera Estúdio fizemos *O Morcego* de Johann Strauss, no Tuca Arena e no Auditorio Adamastor de Guarulhos. Como *Rosalinde*, Camila Titinger. Talvez esta tenha sido a aluna mais brilhante durante todos estes anos.

O maestro titular da Orquestra de Guarulhos, Emiliano Patarra, colaborou intensamente com o Ópera Estúdio. Foi meu professor de regência nos três primeiros anos de FASM. Logo, quando houve a troca da ULM pela EMESP, foi ele quem sugeriu que eu coordenasse o Ópera Estúdio, e sempre que pode, cedeu sua orquestra para nossos espetáculos. Sou-lhe muito grato. No festival de Belém, em comemoração aos 200 anos de nascimento de Verdi-Wagner, dirigi *Il Trovatore*, tendo nossa primeira-dama Eliane Coelho como

*Leonora*. Os cenários foram desenhados por cenógrafos italianos do *Istituto Landi* de Bologna.

Em janeiro de 2014, em comemoração aos 470 anos de São Paulo, fui convidado pelo maestro Julio Medaglia para fazer parte das comemorações na Catedral da Sé. Pediu que eu cantasse com a orquestra uma música do meu disco em iídiche, homeageando assim um dos povos que contribuiu para o crescimento de São Paulo. Os outros convidados eram artistas famosíssimos, Rolandro Boldrin, Tom Zé e a inigualável Inesita Barroso. Fui conversar com Inesita, que estava extremamente triste, sua amiga, a autora do seu maior sucesso *Lampião de Gás*, havia falecido há pouco. Era a primeira vez que cantaria esta canção desde a sua morte. Cantou com a voz entrecortada por lágrimas. Já com Tom Zé conversei durante todo o tempo em que não estávamos em cena. Um grande.

Em 2014, em Belém dirigi *Otello* de Verdi. Esta é uma ópera extremamente difícil de ser montada. O resultado foi bom, muito graças ao extraordinário *Iago* de Rodrigo Esteves. Como *Desdemona*, uma ex-aluna do Ópera Estúdio, voz de grande beleza, Gabriella Rossi. O interprete do papel titulo representou com superficialidade este grande personagem, em detrimento do resultado final.

No Ópera Estúdio deste ano, um grande desafio, *Il Viaggio a Reims* de Rossini. O resultado foi excelente, especialmente porque na turma daquele ano tivemos vozes adequadíssimas e técnicas muito desenvolvidas. Apresentamos mais uma vez no Adamastor de Guarulhos, e no Instituto Pombas Urbanas, na Cidade Tiradentes, onde o público carente de espetáculos líricos vibrou.

Convidado pelo pianista Fernando Tomimura, fizemos um concerto com obras de *Tosti* e música judaica na segunda parte. Este concerto aconteceu no Centro da Cultura Judaica. Havia passado anos sem cantar todo um concerto, a casa estava cheia e o resultado foi muito satisfatório.

Neste ano instaurou-se no Brasil uma crise econômica que durou vários anos. A verba para espetáculos encolheu, a verba dos festivais desapareceu, e os clubes e associações privadas pararam de contratar espetáculos dispendiosos, entre eles os líricos.

Em 2015 convidei o cineasta Fernando Meirelles (que havia tocado violino na primeira ópera que cantei em 1976) para dirigir *Pescadores de*

*Pérolas* de Bizet. Foi um grande sucesso. Neste ano também participei como professor de interpretação cênica no *Campus Lirico do Teatro del Lago*, em Frutillar (Patagonia-Chile) a convite da soprano Cristina Gallardo-Domas.

Naquele ano regi o concerto de abertura do Festival de Belém, com a Orquestra Sinfonica do Theatro da Paz, acompanhando dois grandes nomes: a soprano Eliane Coelho e a *mezzo-soprano* Denise de Freitas. Obras de *Wagner, Verdi, Giordano, Donizetti, Offenbach, Bizet e Bellini*. Grande momento para mim. No mesmo festival dirigi cenicamente a estreia mundial da ópera *A ceia dos Cardeais*, do compositor paraense Iberê de Lemos, baseada na obra homônima do dramaturgo português Julio Dantas. Foi apresentada na Igreja Santo Alexandre de Belém, com regência de Carlos Moreno.

No Ópera Estúdio fizemos mais uma vez *A Flauta Mágica*, no Pombas Urbanas, e outro no lotadíssimo auditório do MASP. A direção musical foi minha e cênica, de Norma Gabriel.

Em 2016 participei do festival de Belém como cantor. Eliane Coelho foi *Turandot* (Puccini), e eu fui *Altoum* (seu pai), papel que já havia cantado na França e na Alemanha. Foi bom voltar a cantar em cena.

No Ópera Estúdio levamos *Don Giovanni*, completando a trilogia da parceria Mozart-Da Ponte, pois já havíamos feito *Nozze e Così*. Fiz a direção musical. Maestro Malheiro cedeu gentilmente o Theatro São Pedro. Também dirigi um belo concerto de Natal no clube alemão Transatlantico.

Em 2017 o Theatro São Pedro passou a ser administrado pela Santa Marcelina Cultura. Um dia após a notícia, fui chamado pelo diretor Paulo Zuben, que me entregou a direção da Academia de Ópera do Theatro São Pedro. O Ópera Estúdio passou a denominar-se assim, dispondo agora da Orquestra Jovem do Theatro São Pedro, e este prestigioso palco para se apresentarem. Meus anos de sacrifício sem nenhum recurso foram recompensados. Estreamos com um concerto dedicado a Rossini, com a OTSP (Orquestra do Theatro São Pedro) regida por Claudio Cruz. Transbordei de felicidade. Neste ano, após vários anos de resistência, consegui programar um Mozart no Festival do Pará. Todas às vezes que propunha um título mozartiano, o secretário de Cultura retrucava dizendo que eram óperas demasiadamente longas, e que não tinham apelo de público. Foi um caminho árduo, mas consegui, e em agosto de 2017 dirigi *D. Giovanni*. Para esta obra-

prima reuni uma equipe excelente. Direção musical maestro Silvio Viegas, iluminação Caetano Vilela, cenografia, o argentino Nicolas Boni e figurino, Fabio Namatame. Para que a ação da obra não fosse interrompida por trocas de cenários das inúmeras cenas, idealizei duas paredes enormes que se moviam, abriam, fechavam, davam voltas, enfim, chave da concepção. Nicolas Boni elegeu um quadro de Goya para fazer discretas e impressionantes plotagens. Foi um grande sucesso. A ideia era trazer esta produção para o São Pedro, mas a diretora de produção na época colocou inúmeros senões, o que resultou na confecção dos cenários e figurinos idênticos aqui em São Paulo. Enfim, em novembro a obra estreou no São Pedro, com casa lotada para as cinco récitas. Devo destacar na primeira montagem em Belém, a maestria e elegância do tenor Anibal Mancini, que cantou o papel de *D.Ottavio* com excelência, e o sensual *D.Giovanni* de Homero Velho, o melhor no papel, das três versões que dirigi. No São Pedro tivemos a celebrada Rosana Lamosa como D.Anna, em um dos seus melhores momentos.

Para mim, junto com *Albert Herring* e *Salomé*, *D.Giovanni* foi um dos meus melhores trabalhos.

Neste ano, o bailarino e coreógrafo Luis Arrieta me convidou para atuar com ele em uma série denominada *Visões Urbanas*, com o espetáculo *Sacrifício*, onde ele dançava e eu cantava. Algo moderno e subjetivo, uma excitante experiência. Apresentamos na Praça das Artes de São Paulo, e no SESC de Campinas. Com o a Academia (ex-Ópera Estúdio) apresentamos uma versão pocket de *Falstaff*.

No início de 2018, com a direção da EMESP viajei a Nova York para fazer um estágio de dez dias no Departamento de *Vocal Arts da Juilliard School*. Logo o diretor do departamento veio ao Brasil trabalhar com nossos alunos. E como último ano da minha direção artística do festival do Pará, dirigi *Un ballo in Maschera* de Verdi, tendo um cast de vozes e artistas excepcionais. Fernando Portari como *Riccardo*, Rodolfo Giugliani foi *Renato*, e a soprano paraense da ópera de Berlim, Adriane Queiroz, foi *Amelia*. Na regência o maestro titular da OSTP, maestro Miguel Campos Neto. Ainda que com pouquíssimos recursos, conseguimos montar um vistoso espetáculo, carregado de dramaticidade e com grandes interpretações de Portari e Adriana Queiroz.

Este espetáculo fechou com chave de ouro minha colaboração de oito

anos para aquele Festival. No final de 2018 houve eleições, e a secretaria de cultura do Pará mudou de mãos. Neste teatro tive as maiores oportunidades, dirigindo, regendo e cantando.

Em outubro, montei mais uma vez a mesma produção de *D.Giovanni* para o Theatro Pedro II de Ribeirão Preto. Fiquei impressionado com a beleza e grandeza deste teatro. Na regência, Claudio Cruz. No Theatro São Pedro dirigi com a Academia de Ópera, *As Alegres comadres de Windsor*, de Otto Nicolai, com o maestro Gabriel Rhein-Schirato regendo a Orquestra Jovem do Theatro São Pedro.

Em 2019, recebi um convite inesperado. Participar como tenor, do elenco da montagem de *O caso Makropoulos* de Leos Janáček, no Theatro São Pedro. O papel de *Conde Hauk-Sendorf* encaixou como uma luva em mim, tanto vocalmente quanto cenicamente. Era uma grande responsabilidade, a protagonista era Eliane Coelho e a regência de Ira Levin. O convite foi do diretor André Heller-Lopez, talvez o mais preparado de todos os diretores de óperas do Brasil.

A decisão de completar meus estudos com um mestrado e posteriormente um doutorado, levou-me a escrever este memorial. Os ensaios do Janáček aconteceram durante a sua elaboração, e ao ler passagens da minha caminhada, nas quais se manifestavam bloqueios, ou todos os incômodos que sentia nos dias antes de cantar, parece que foram superados. Na ópera de Janáček cantava em uma região médio aguda.

Em 19 de novembro de 2019, dia do meu 64.<sup>o</sup> (sexagésimo quarto) aniversário, li emocionado meu nome na lista de aprovados para o mestrado na UNICAMP. Há muito tempo não sentia uma sensação tão profunda de felicidade. Passei o dia a chorar, coisa que não acontecia há décadas.

No final de 2019 tive uma vivência única e inesquecível. Na criação de *O Perú de Natal* (inspirada no conto homônimo de Mário de Andrade, com libreto de Jorge Colli) de Leonardo Martinelli, pude experimentar as emoções da composição de uma ópera. Martinelli se mostrou extremamente generoso, sendo muito flexível às minhas necessidades cênicas. Em certo momento havia uma pantomima (a luta entre o Peru e a memória do pai falecido) e na minha concepção, a música não encaixava, faltava conflito. Martinelli ouviu-me calmamente, foi para casa e no dia seguinte trouxe outra

excelente composição. Depois de algumas conversas, trocou a abertura pela música da pantomima e tudo ficou ideal. E assim foi durante os três ou quatro meses nos quais foi ouvindo cada voz, e escrevendo para elas como um dedicado e inspirado escultor, moldando, tirando o que não casava e acrescentando o que faltava. Talvez tenha sido a obra mais “moderna” que tenha dirigido, música atonal. O espetáculo estreou no Theatro São Pedro e deu ótimo resultado de público e de crítica.

Dois meses depois dirigi em São José dos Campos a estreia da primeira ópera do maestro Carlos Eduardo Moreno, *A Chave*. Texto e música do próprio maestro. É interessante comparar a elaboração destas duas óperas. *A Chave* me foi apresentada pelo maestro Moreno creio que cinco anos antes da realização. Desde a primeira leitura até a estreia, talvez duas frases foram mudadas, nada mais. Duas experiências únicas.

Em 2020, a partir de 13 de março passei a dar aulas e cursar o mestrado virtualmente. Dirigi um concerto remoto dos alunos da Academia e participei de incontáveis *lives* e entrevistas.

2020 foi também um ano de muitas perdas, devido ao *Covid*, entre elas minha mãe, aos 92 anos, meu grande amigo da Itália, Luca Tragetti e meu parceiro de trabalho e mestre, Iacov Hillel. Ainda que Iacov não tenha sido de *Covid*, foi uma consequência do isolamento que lhe deu no fígado. Sobrevivi, foi um ano de muito estudo também.

Em 2022 dirigi cenicamente a abertura da Temporada de Óperas do Theatro São Pedro com duas óperas de Pergolesi: *La serva Padrona* e *Livietta e Tracollo*, protagonizadas por Marília Vargas e Johnny França, com regência de Luis Otávio Santos.

No segundo semestre, algo muito lisonjeiro, a estreia de uma nova ópera de Leonardo Martinelli protagonizada por Eliane Coelho e por mim como cantor, *O canto do Cisne*. Em novembro, no mesmo teatro, dirigi uma Zarzuela, *El barberillo de Lavapiés*.

## A.2. Textos integrais das entrevistas

### Tenor n.º 1

A obesidade impediu sua carreira. Em Barcelona, por ocasião de uma audição lhe disseram: você canta muito melhor que pessoas que cantam aqui, mas não terá trabalho por que é gordo. Saindo dali, e por dores constantes nas pernas e na coluna, ainda que já tivesse emagrecido 50 quilos e não conseguia mais emagrecer, não queria chegar a ter que ficar numa cadeira de rodas. De volta ao Brasil, resolveu fazer algo que sempre disse que não faria: a bariátrica.

Os primeiros 50 quilos emagreceu andando (durante 10 anos) e entendendo a saciedade. Depois da bariátrica perdeu mais 50 em um ano. Sentiu honestidade do empresário que falou diretamente onde estava o problema. No Brasil sempre sentiu este preconceito, velado. Ainda que fosse um cantor de ponta, sempre era preterido por causa do peso. Acredita que mesmo tendo emagrecido, as pessoas ainda têm preconceito contra ele por associar sua imagem com a antiga. Ele se reinseriu na vida profissional, devido à bariátrica. Cansava-se em cena quando tinha que correr, ou simplesmente se mover. Depois da bariátrica ficou tudo mais fácil, as ressonâncias melhoraram. Dizem que você emagrece e perde a voz. Bobagem, se perde a voz se não tem técnica. Em primeiro lugar, ópera não foi feita para o cinema, e nem para ser filmada, e essa é uma das razões porque a ópera está indo para o buraco. Mesmo em montagens muito boas para cinema, você vê tudo *fake*, tenores suando e uma soprano com maquiagem borrada, isto não é poesia. A ditadura dos diretores de cena que dirigem os filmes de ópera está acabando com a ópera. A poesia está no todo, não nas partes.

Comentei que Lisette Oropesa foi aconselhada por seus professores a emagrecer, porque senão não faria carreira. Ele concordou, pois ouviu a mesma coisa do empresário de Barcelona, que não faria carreira por ser obeso. Atualmente possui uma agência de jovens cantores assim pode ajudá-los a conhecer o ambiente. Tem uma cantora obesa, por quem o programa para jovens talentos do *Metropolitan* demonstrou interesse. É um soprano lírico spinto. Conta o encontro com Corelli, em uma casa mal cuidada, com um estúdio protegido por caixas de ovos, onde o astro falou e chorou longamente.

Acredita que na história, tudo tem uma volta, como os criadores do recitar cantando, que se inspiraram na Grécia Clássica. Ele diz que gostaria de

poder ajudar a mudar esta situação. Ir contra o sistema (quando falei que tenho que prevenir o aluno para o que vai encontrar). Ele diz que conversou com aquela cantora obesa, mostrando a ela que terá que emagrecer.

### **Baritono n.º 1**

Emagreceu 63 quilos, fechando a boca. Seis de outubro de 2020 tinha 176, agora tem 113. Tem que se combater a gordofobia, mas é a pessoa que está se prejudicando, dizer que a pessoa é gorda e ponto é uma sacanagem, pode emagrecer.

Começou a cantar com 14 anos, imitando. Cantou para um amigo e este o levou para sua tia que era professora de canto. Começou a engordar de 7 aos 10 anos, pai e avós puglesi, da parte de mãe napoletano e Alto Adige. O pai não gostava de ve-lo gordo, então fazia grandes regimes, a primeira professora começou a trabalhar sua voz como baixo. Não tinha obesos na família.

A obesidade atrapalhou a carreira, sempre se escolherá alguém bonito, que areje o ambiente, em vez de um gordo. O começo da carreira foi muito tumultuado, mas as portas não se abriam, as figurinistas me odiavam!

E o que a gente representa para as pessoas que te cercam, te veem como marca. O obeso não tem a dimensão de quanto está gordo. É uma ameaça, pois as pessoas não querem ser daquele jeito, você representa o que a outra pessoa não gostaria de ser.

Começou a cantar fora do Brasil em 2012. Tive a sorte de cantar Rigoletto e Trovatore, que não requeriam tanto um corpo esbelto, mas o ambiente do ensaio é o que vale, aí você percebe das pessoas um certo não, aí você começa a pensar, se tal pessoa se vende tão fácil. Na Europa o preconceito é muito maior, hoje pensam, se ele é gordo é porque não se cuida. O primeiro caso de exclusão foi na Itália, um empresário o chamou e disse, você engordou, volta o ano que vem! Não sentiu esta aversão em concursos de canto, mas em audições sentiu. Em Bologna fiz uma produção, em que as pessoas me olhavam como se tivesse lepra! A predileção por quem tem uma bela casca, é evidente!

Cansava-se ao atuar. No ensaio, virava cambalhota, mas na hora com a luz e tudo, era difícil. De todas as formas, você não canta nenhuma ópera

sorrindo.

Aos 20 anos, 140 quilos, em 2007, 173 quilos. Quando você está gordão, você não percebe, mas está feliz. Quando eu comecei a precisar de calçadeira, aí me dei conta. Depois de certa idade, e de sofrer muito, porque o gordo, não é o que escolhe, mas aquele que é escolhido, resolvi emagrecer. Se é tratado com mais carinho quando se é mais bonito. Depois de 2009 perdeu 10 quilos, depois ganhava 3 e mantinha por um ano. Aí estes 7 a menos por ano foram virando 14 em dois... e manteve até chegar aqui.

Você se revoltava? Tive traumas, namoradas que disseram que não queriam mais manter relações sexuais comigo porque eu estava gordo, aconteceram coisas assim na minha vida.

O que foi que te fez decidir?

Chega uma hora que cansa. Você se permite, se permite, e vai engordando... pensei em operar. Fui ver a bariátrica. Todo mundo que opera, vira alcoólatra (sic). Não pode comer, vai fazer o que? Conheço duas pessoas que fizeram, ela, alcoólatra pesada, o outro, virou também. Sempre com uma garrafinha de *whisky* do lado... cervejinha. Quase fiz, mas fiquei com medo da voz, de virar um baixo de 80 anos. Fiquei com um pouco de pele flácida, mas tranquilo. A grande alavanca para a dieta foi o refluxo, pois eu me operei do refluxo uma vez, mas depois voltou, então eu pensei, ou eu como e fico mal, ou eu canto, resolvi continuar cantando. Porque aí eu comecei a pensar como um produto que tinha que ser vendido, e para ser vendido não podia ser gordo. Atualmente estou entre o sobrepeso e a obesidade. O gordo tem dó de si próprio. Ele tem uma festa e diz: não vou comer nada. Aí vai numa festa e diz não... aí a comida parou de ser a coisa mais importante. Tomo um remédio após cada refeição (tipo *Xenical*).

Nas viagens para a Europa, quando se deve andar muito, eu assava inteiro, depois dor nos pés, nas pernas. Os pés e joelho é que sofriam mais.

Em relação ao canto na fase gorda e na fase normal?

A técnica vocal do gordo não existe. A pressão abdominal é tanta que ele já se apoia, se fizer pressão então, explode! O professor me explicava o apoio, e não entendia porque tinha que explicar tanto, para mim saía imediatamente. Aí, fui emagrecendo, fui identificando os pontos de apoio. Pensava, está faltando ar, aí pensava, é aqui, respira, pouco a pouco foram se

fortalecendo, conforme a pressão abdominal foi diminuindo. Quando você é obeso, o diafragma é um estilingue, o diafragma vem com tudo. Era necessário encontrar estes pontos de apoio depois. Mas as outras coisas foram mudando porque o desenho do rosto muda, tudo muda, aí você vai cavocando os espaços, é uma metamorfose, é um reassentamento. Minhas costas doíam muito nesse acomodamento. A respiração diafragmática intercostal não existia... quando você está tão super apoiado, o som sai sem você pensar nada. Fica tudo apoiado, a voz sai sem problema. Você amassa os pulmões nos ombros de tão apoiado.

O golpe de *glotis* era mais forte quando gordo. Eu fiquei no limbo porque estava me reinventando, apoio, projeção do som, e se passaram 10 anos, a impressão é que você era inflado, agora tenho uma dimensão humana. Aprendi a me respeitar.

Você se inseriu depois da dieta? Mudou em relação a contatos e outras vertentes, shows, intervenções, lugares onde o cantor somente é a vitrina.

Recomendação para jovens obesos brilhantes, eu já falei, para fazer carreira, tem que emagrecer. Não existe outro tipo de caminho. Não se brinca com algo tão importante com que ele está almejando. Se não for sincero com si mesmo... frito.

É uma glamorização se aceitar do jeito que é. Se for manco, tiver uma cicatriz, mas se for algo que pode se reversível... aí a pessoa vai e se enche de chocolate. Refluxo é alimentação e perder peso. Não adianta, gordo na Europa não vai fazer carreira. Para as mulheres, já sendo magra é difícil! O assunto tem que ser tocado seriamente em classe, para que se deem conta do que se trata.

### **Soprano n.º 1**

Emagreceu 80 quilos – Intervenção Bariátrica. Começou a cantar com 18 anos, como solista, só aos 26. Com seis anos já era obesa, teve problema nos rins e teve que ficar um ano internada, não podia andar, urinava sangue, e tudo coincidiu com o divórcio dos pais e o câncer do irmão. Era carregada para ir ao banheiro, aí teve que tirar a amígdala, o que alterou mais ainda a dieta, e ficou mais obesa. Quando entrou na faculdade de matemática, tinha 90 quilos,

17 anos. Com 22, acabou a faculdade e pesava 135 quilos. Ai passou a ser obesa mórbida. Todos são obesos na família.

Eu levo muito a sério a bariátrica. Eu achei que estava deprimida, fui ao médico e vi que era falta de vitamina B e D. Eu tenho que me conscientizar que nunca meu corpo absorverá os nutrientes como antes da bariátrica. Minha cirurgia foi a *Bypass* gástrica, se corta o estômago e o intestino. Meu estômago ficou dividido em dois, um lado produz o suco gástrico. Este suco gástrico vai para o intestino. Meu estômago ficou do tamanho de um copinho de café, hoje em dia dilatou um pouco, este suco gástrico cai no intestino. Eles cortaram dois metros de intestino, então a passagem de comida é mais rápida, pela digestão. Anti concepcional não funcionam porque devem ser absolvidas em certo lugar do estômago, que não existe mais. Muitas mulheres que fizeram a bariátrica engravidam sem querer. Por isso que tem certos nutrientes e remédios que não são mais absorvidos, vão diretamente para o intestino. Meu estômago não absolve mais nada, tudo vai para o intestino. Tomo vitaminas específicas todos os dias, para serem absorvidas.

Eu deixei de ser obesa no corpo, mas não na cabeça. Meu pai era alcoólatra (sic), o que tem muita ligação com uma criança obesa.

Quando entrei na vida profissional como cantora, eu senti muito, porque o maestro que me ajudou me dizia que se quisesse seguir carreira eu teria que emagrecer. Meus colegas da academia de ópera disseram que o coordenador era gordofóbico. Eu já tinha sido alertada para esta situação, então entendia o que queria dizer. Corpo livre é lindo, mas quando você for fazer uma audição, eles vão olhar tua cintura, e se você não couber no corsê, eles não vão te chamar. É uma briga antropológica, nunca sofri esta questão porque estava em um local protegido.

Na Itália me sentia péssima, fui para Milão e me lembro da sensação no metro, eu era a única gorda do metro. Quando fui ter aula no Conservatório Verdi me olhavam de lado, já fui depois da bariátrica e não me olhavam daquele jeito. Diziam-me que a voz era boa, mas tinha que emagrecer e ser mais segura. A insegurança era consequência da obesidade.

Emagreci 30 quilos entre a primeira e a segunda viagem para a Itália, sem bariátrica. Tomei muitos remédios e muitas dietas antes da bariátrica. Emagreci 30 quilos em 2013, pesava 110, passei a pesar 80, na Itália. Na

academia emagreci 12 quilos. Na Itália eu ouvia tanto que tinha que emagrecer, que resolvi emagrecer mesmo, pois não conseguia andar... têm cantores obesos que tem mobilidade, eu não tinha. Em um concerto do coro, comecei a chorar porque não consegui ficar em pé, tive que sair no meio, me doía muito à perna. Dor nas costas senti a vida inteira, pois tenho a postura de obesa ainda. Tenho dores terríveis, uma na cervical e outra nas costas. Tive as pernas em x, desvio da cervical, tudo por causa da obesidade. Na Itália fiz a dieta mediterrânea, peixe, salada, legumes, queijo, pouquíssimo carboidrato. Fiquei quase um ano mantendo 80 quilos. Fui trabalhar, saí da casa da mãe, mas na escola onde trabalhava era muito mal tratada pela diretora, e comecei a ganhar peso. A idéia era ganhar dinheiro para investir no canto. Aí engordei tudo de novo, mais ainda... quando fui mandada embora decidi fazer a bariátrica. Queria fazer pelo convênio, mas não consegui. Tenho pressão ótima, o único que acontece é baixa vitamina B e D. Depende do que se come para absorver, depois da cirurgia. Poderia ter comprado um carro com o dinheiro da bariátrica, mas me deu mobilidade. Eu não pegava ônibus porque não passava na catraca, não conseguia subir escada, meu joelho fazia um barulho de esfacelamento. Problemas nas plantas dos pés, aí fui acompanhada por uma psicóloga. Pensava sempre em emagrecer. Hoje não me vejo magra, acho que sou mais gorda do que sou, e antes achava mais magra do que era. Quando saí do Theatro Municipal percebi que não tinha tanta gente gorda nos lugares. Aí vi que se eu quisesse cantar, eu precisava emagrecer. Eu não vivia mais, era introspectiva, tinha vergonha, hoje, pela conquista do emagrecimento, sou normal.

A recuperação é muito particular. Minha respiração foi pro além, tem que se fazer um *Respiron* (exercitador pulmonar - Respirômetro), antes e depois da bariátrica. Antes era fantástica, depois não conseguia subir nenhuma bola. Perdi a capacidade respiratória. Aí percebi que fazia muita força pra cantar, precisava fazer muita força no diafragma. Até hoje fica meio desregulado. Minha recuperação foi muito lenta, mas depois de três meses estava cantando o *Requiem* de Mozart na Itália. Minha capacidade respiratória estava minúscula, mas depois de seis ou sete meses estava bem. Foi um conjunto de coisas, tinha 28 anos, não sei dizer se foi minha muda vocal ou a bariátrica, mas emagreci e minha voz triplicou de tamanho depois de um ano da cirurgia.

De repente, fazendo a mesma força a voz cresceu e a ressonância mudou. Antes diziam, você é um anjo cantando, a sua voz é tão cristalina, agora ficou diferente, mais mordente.

Depois da operação tive muitas dores. A academia de ópera me colocou muito a prova. Fazia um ano da bariátrica e voltei a cantar sério. Sentia muita dor na barriga, me dava câimbra. No segundo ano da academia já não tinha dor. Eu entrei uma e saí outra, no segundo ano da academia, pelo condicionamento físico, melhorei. Com 70 quilos a mais, minha barriga era muito maior. A minha memória muscular era de gorda, ainda é, faz três anos.

Atingi segurança com este corpo, não porque não me aceitavam gorda, porque eu não me aceitava gorda.

Acho que tudo que envolve imagem tem preconceito com gordos. O gordo tem a imagem de preguiçoso, sujo, que não se cuida.

### ***Mezzo-soprano n.º 1***

Começou a cantar no coro adulto da Igreja Luterana aos oito anos, pais de origem alemã, só uma bisavó era polonesa. Os ancestrais eram todos nórdicos. O pai cresceu em um bairro alemão de Campinas, onde a igreja era o centro, casavam-se entre si. Pai falava *plat deutsch* com a avó, a mãe não queria que se falasse alemão.

Começou a estudar alemão agora, porque quer entrar em um coro na Alemanha, onde possa ter paz. Eu era mimada. Com 15 anos foi estudar canto, com uma professora famosa, que formou muita gente. Queria cantar popular, é bacharel em canto.

Sempre foi gordinha, muito ativa, mas teve muitas oscilações. Perguntaram a ela qual seria seu peso médio da sua vida, mas ela não soube responder.

O Kunde (Gregory Kunde - tenor americano) é gordo, mas tem mobilidade, o Stuart (Stuart Neill - tenor americano) tem problema de mobilidade. O fato de eu ser branca de olhos azuis já ajuda. A mobilidade é muito importante.

Entrou no teatro com 80 quilos, altura 1,73 cm. Emagreceu 40 quilos, depois engordou. Fez dieta e academia, chegou a 76 quilos, e no máximo, a 120!

Como solista fez papéis menores, nunca teve problemas, mesmo cantando *Mercedes* na *Carmen*, não era a *Carmen*. *Mamma Lucia* fez uma temporada obesa e outra magra, 2013, 2014.

O que a levou a fazer a dieta? Não se sentia feliz e tinha muitas dores no corpo. Achava-se horrível nas fotos. Por causa do colesterol alto, seu marido começou a correr. Um dia ele disse a ela: eu não tenho problema com a sua barriga, você é que tem. Também lhe disse que ela era preguiçosa, ela pensou em fazer bariátrica, mas preferiu começar a fazer exercícios também. Foi correr dia 1 de janeiro. Ai começou a andar, seguiu um aplicativo e começou a monitorar os exercícios. Então fez uma dieta mais drástica, uma dieta daquelas... mas acha que não soube lidar com isso. A vida inteira se frustou por ser gordinha. Depois que emagreceu estes 40 quilos, como se sentiu ao cantar? Enquanto estava emagrecendo cantou Mahler e Verdi, achou que a sua respiração estava melhor, mas quando ganhou um pouco mais de peso, sentiu que a voz melhorou. Acho que a questão está na cor da voz, talvez pela ressonância. Comecei a ter asma quando comecei a fazer terapia. Tive bronquite desde a infância. Engordei no processo de terapia, minha terapeuta disse que eu estava engordando porque o motivo para emagrecer não era tão forte, pois, no fundo não tenho identidade com a magreza. Eu imagino que deva ter alguma relação entre corporeidade e ressonância, eu tinha que fazer mais esforço quando estava magra. Agora, mais pesada, acho que canto muito melhor, não sei se foi porque que amadureci a obra (*Requiem* de Verdi), ou se é uma questão do peso. Tenho artrose no pescoço que com mais peso piora, e nos joelhos.

Eu tenho uma aluna obesa mórbida. Tenho uma que fez bariátrica e já emagreceu 43 quilos. Ela tinha asma, a asma acabou e parece que ela melhorou. Meu pai era obeso e teve infarto cedo. Aí fico com medo, mas se a pessoa está disposta a fazer uma carreira, você sabe que isso tem um preço, e a única coisa que esta atrapalhando é o peso, acho que vale o sacrifício. A bariátrica é uma mutilação de alguma maneira. Um aluno meu fez a cirurgia e disse que foi a pior coisa que fez. Ele tem falta de ferro e uma anemia que deu uma terrível depressão - precisa tomar injeções de ferro pela falta. Quando eu estava magra eu achava que todo mundo podia emagrecer, mas eu estava nessa *vibe*.

Voltando à animosidade, com os diretores de cena sim. Sempre que escolhem para escravas ou para isso e para aquilo, só têm magros. Aí a outra produção fica só com os gordos. Em uma produção o diretor quis tirar os gordos, botar os altos e os gordinhos para trás, “põe uma blusinha para cobrir estes braços.” Uma vez me convidaram pra fazer *Lola (Cavalleria Rusticana)*, mas acharam que eu estava muito gorda, trocaram.

### **Soprano n.º 2**

Eu me disciplinei muito e emagreci com *shakes*. Se você quer isso, tem que aceitar, porque vem de cima. As pessoas que estão no poder querem pessoas como num filme, que se encaixe no padrão. Se você tem uma carreira consagrada, aí tudo bem, mas agora, é muita competição. A pessoa tem que gostar da sua voz, gostar da sua cara... fiz uma audição em Cannes que tinham três dias só de sopranos. Só no meu dia havia 70! Qual é o diferencial, o que vai te fazer saltar aos olhos? O meu conselho é: se adequar ao mercado. Tudo é visual, por isso que posto muitas *selfs* no *Instagram*, posto um vídeo, você tem que aparecer! Eu estudo, coloco, mas vídeo bonito, tudo visual. Ninguém fala como “você canta bem”, dizem: ai, que linda! As pessoas querem ver a *prima donna* lindona, não se pode ser toda desleixada. Às vezes incomoda ao saber que a pessoa não é tão boa artista, mas porque é bonita está lá. Teriam tantas pessoas melhores. Não teve nenhum obeso na família.

Uma vez você me disse que eu havia engordado, em uma *Viúva alegre*, eu fiquei muito brava, depois eu entendi.

### **Mezzo-soprano n.º 2**

116 quilos 1,52cm.

Está desenvolvendo um projeto sobre vozes femininas após a menopausa, analogas à mudança da puberdade. O que a empurrou para emagrecer foi depois que entrou no coro da Osesp, depois de um ano de Ópera Estúdio. Formou-se. Dentro do coro, a maestrina a chamou várias vezes de gorda. Dizia que não podia sentar na ponta do banco porque iria virar. Perguntava se ia conseguir comer tudo aquilo na frente de tudo mundo (no restaurante), que não ia caber. Em 2015 fez uma audição para a Academia do São Pedro, não foi aprovada. Tinha uma pessoa que conhecia, que lhe contou

quer o mastro tinha achado a voz dela boa, mas estava muito gorda para as personagens das óperas que iam fazer parte da temporada. Na época namorava um rapaz que não me apresentava para ninguém. Apresentava-me como se fosse outra pessoa, tinha vergonha de me apresentar como namorada. Quando fui cantar na USP, o professor disse que eu estava muito gorda, puxa na minha apresentação... estava apresentando um trabalho sobre fonética catalã, os outros professores dedicadíssimos, o professor de canto, que nem abriu o trabalho, disse que eu estava gorda, e que deveria pensar se quero ou não fazer carreira. Junto com o namorado que não me assumia foi a gota d'água... fui ao médico, ainda tinha plano, estava com gordura no fígado, colesterol super alto. Os seus pais haviam feito bariátrica dois anos antes, a sua mãe chegou a pesar 140 e o pai 120, com muitas comorbidades, se tornaram obesos em idade adulta. A mãe não tinha problema de saúde, mas resolveu fazer também. Tentaram me convencer, mas eu não tinha noção do tamanho que estava. Não se tem noção de quão gordos estamos. Depois da decepção com a Academia de Ópera, comecei a me olhar de outro jeito, então resolvi fazer uma consulta. Tinha artrose, contromalácia nos dois joelhos, enfim, fiz o *Bypass*, no estômago e no intestino. Perdeu 30 cm de estômago e ligou com o intestino. A recuperação foi muito lenta, a abertura do estômago tinha quatro cm. O problema não foi a dieta líquida, pela qual sempre se inicia. Quando comecei a comer substâncias mais pastosas, aí descobri que eu não sabia mastigar, eu comia uma colher (canal da anastomose, entre intestino e estômago), fica com diâmetro de uma unha do mindinho, então tem que se consumir porções muito, muito pequenas, qualquer grão a mais, você fica intalado, mas intalado mesmo. No pescoço, não desce, você tem que vomitar. Até eu entender que o problema era que eu não mastigava, engolia simplesmente, demorou e sofri muito. Foi um aprendizado, mas... vomitava o tempo todo, formou até uma pequena queiloide, o que tornou o canal ainda menor, e como a cirurgia era recente, não podia fazer endoscopia. Pegava 150 gramas de comida, conseguia comer 50. Nos primeiros seis meses, já tinha emagrecido mais de 30 quilos, porque eu não conseguia comer! Comia rápido e intalava, fui para terapia para mudar o relacionamento com a comida. Passei de terapia para análise lacaniana, e só levava tapa na cara. Pouco a pouco aprendi a parar de tapar os problemas com a comida. Como eu não comia

direito, fui ficando muito fraca, e isso atingiu a voz, não pela bariátrica, mas porque não comia. Não conseguia sustentar o diafragma, então fui ao otorrino, tive que tomar corticóide para aliviar aquele queleide na ligação do intestino com o estômago, e o médico me disse: como você está vomitando muito, isso causou uma inflamação na prega vocal. Está vermelho na região, você está com refluxo, e deverá fazer fono para a capacidade aérea. Isso foi no segundo mês e meio depois da cirurgia. Estava na dieta pastosa e comecei a passar mal. Fiz seis meses de fono, tonicidade muscular, fazia aquelas respirações para trocar o ar da garrafa. Ele me encaminhou para a fono, para recuperar musculatura. Depois descobri que minha língua subia, e fizemos este trabalho, depois que comecei a emagrecer eu senti a língua tesa, antes não. O processo de reestruturação da técnica vocal e readaptação do corpo para preencher estes novos espaços durou de um ano a um ano e meio. Depois que você estabiliza o peso, só se considera estável, se você ficar com esse peso um ano. Fiquei com 65 quilos, peso mínimo. Agora estou com 67.

Engordei 8 quilos na pandemia. Antes fazia tudo de ônibus e metro, ao ficar sentada o tempo todo na frente do computador, comecei a comer e reter líquido. O médico disse que não é bom, ai emagreci quatro quilos e depois, mais quatro. Tive bastante problemas até se restabelecer o peso.

Não gosto de falar a palavra “recomendaria” a bariátrica, é uma palavra muito forte e comprometedora, a pessoa tem que tomar esta decisão por ela e analisar os prós e os contras, mas para minha vida, eu faria de novo! Mudou tudo, ganhei muito amor próprio, funcionou, tenho outra percepção de mim mesma, solucionei muitas coisas da minha vida depois da bariátrica. É uma transformação incrível, mas a pessoa tem que ter cabeça para passar por isso. Eu deixava de comprar roupa porque eu achava que não ia caber naqueles números pequenos, era quase um conflito de personalidades. Muitos anos se enxergando grande - é difícil de aceitar. As pessoas passam a te tratar diferente. Tinha gente que ficava perto de mim porque sabia que eu tinha falta de amor próprio, e a pessoa tinha pior ainda, então ficava do meu lado. Perdi muitas pessoas... amigo não é aquele que está com você quando você está mal. É aquele que está com você quando você está bem, é difícil lidar com a felicidade do outro, torcer pelo outro, comemorar a felicidade do outro. Quando estava gorda, ninguém me chamava para solo em casamento, magra, todos

me chamam. Fiz a operação quando tinha 28 anos, tenho que fazer a cirurgia de remoção de pele, mas com pandemia, etc, talvez em 2023. Excesso de pele no braço, seio, interno de coxa e barriga. Eu era violinista, quando comecei a cantar parei de tocar.

### **Médico endocrinologista n.º 1**

Existe uma predisposição genética para a obesidade. Um dos genitores obeso, 50% de probabilidade. Os dois obesos, 80%. Isso faz que em muitos casos o controle tenha que ser crônico, com bariátrica, etc. O perfil do obeso: existem algumas atitudes nos obesos, querer se integrar, sempre simpáticos, muito doces, e outras negativas, "porque tenho que sofrer tanto?" Mas o primeiro perfil é muito comum, pessoas engraçadas, contam piadas, sociável, uma maneira de querer ser aceito em uma sociedade que não aceita a obesidade, um *outsider*.

Existe um paralelo entre obesidade e expansão torácica? A obesidade é até restritiva para os pulmões, existe até um caso no *Oliver Twist*, sobre um rapaz que se chamava *Pickwick*, que era muito gordo e ficava sempre sonolento, porque a obesidade tende a restringir a caixa torácica e diminuir a hematose, entrada de oxigênio e saída de gás carbônico. Portanto de certa maneira, o mito de que a obesidade favorece o canto não é verdade. Do ponto de vista fisiológico, obesidade restringe o movimento respiratório e de oxigenação. Na Renascença o conceito de obesidade era muito diferente, é só recentemente que saiu de moda. Claro que uma *Violetta* obesa, tísica, é muito estranho. *Tristan* com Deborah Voigt e Ben Heppner, não me afeta nada, para mim, cenário não é fundamental. A questão do *physique du rôle* é muito particular, mas não me incomoda. Netrebko hoje é uma grande diva, mas não poderia ter começado a carreira agora, nem Pavarotti era tão gordo no princípio da carreira. Acho que a questão estética está pesando muito. A bariátrica é uma alteração da natureza, uma alteração anatômica, que requer tomar vitaminas, etc. A Netrebko engordou depois da gravidez. Isto é uma obesidade circunstancial, não para uma pessoa geneticamente predisposta, aí é uma obesidade constitucional. Os cantores acabavam sempre no *Fiorello* (restaurante diante do *Met*, de Nova York), a maior alegria. A baixada de peso é um *tour de force*, pode abalar o humor. Acho que a corporeidade serve de

ressonância, mas não sei. Acho que a *obra de arte total* é um conceito estranho, o que me agrada na ópera é a música e a voz. O resto, alguém morrendo com uma facada...

### **Intelectual da ópera n.º 1**

Ex-diretor de um teatro de ópera. Cairam vários paradigmas, primeiro vocais, o canto mais belo é da segunda metade do século XIX, depois que o Dó 5 foi cantado a plena voz. Foi Dupret em Roma, no *Guilherme Tell*. Rossini foi até o seu camarim, se abraçou com ele e começou a chorar dizendo: choro por aqueles que não te ouviram cantar hoje. O Dó até ali era cantado em *falsete*, foi um efeito de um tiro no palco. O *verismo* invadiu o mundo inteiro. O público quando chegou o verismo, ninguém queria mais o *bel canto*, todos os cantores da primeira parte do século XX são veristas. A Callas ressuscitou o *bel canto* e hoje você tem vários *bel cantistas*, e mulheres também, nos últimos 50 anos. Quando o *physique du rôle* passou a interferir na ópera, foi um grande ganho para a ópera, mas a ópera é teatro cantado. O canto tem que prevalecer e o teatro também. Antigamente cada estrela levava seus trajes, os cenários eram pintados, tudo precário, isso acabou. Mas se a concepção era boa como Willand Wagner, isso ajudava a ópera. Hoje você vê o cenário uma maravilha, espetáculo lindo, mas cantores ruins... a voz não pode nunca ser abandonada. O ícone da voz continua, mas se diretores elegem só pela beleza, é destrutivo para a ópera. Hoje em dia se houver uma voz como a Caballé ou Pavarotti, não seriam protestados. Um amigo francês diz que em Paris a plateia é turística, nos grandes teatros, não existe mais aqueles *loggionisti*. Maria Silvia Nunes dizia, as vozes do passado eram mais fascinantes porque o cantor era o centro, você ia para ver o cantor, agora se vai para ver o diretor. O teatro fez bem no adentrar na ópera, mas não deixar a voz de lado e fazer espetáculo... Temos que voltar, mas ainda não voltamos. Não existem mais grandes vozes, de volume. Mas a voz humana não está sujeita, por exemplo, se você pegar um corredor dos anos 1950, hoje numa Olimpíadas ele não passa pela primeira prova, pois depois mudaram os tênis, as técnicas. No canto não é assim, porque se fosse, apareceria alguém melhor que a Callas, que o Caruso. Não conheço ninguém que canta como o Flores, mas hoje sentimos falta de vozes como Leontyne Price, Birgit Nilsson, fenômenos da natureza. A garganta

humana é um mistério, em 1950 havia cantores que cantavam melhor que hoje. Fizeram exame na laringe do Caruso depois de sua morte. Não descobriram nada. Método para melhorar a voz humana, como se melhora um tenista ou futebolista, não tem. A ópera teve uma enorme quantidade de cantoras que não eram gordas, alíás, belíssimas. As gordas eram excessão. Claudia Muzio era belíssima, anos 1930. Bidú Sayão, Anna Moffo, não é verdade que eram gordas. O que acontecia é que os gordos cantavam numa boa, ninguém reclamava. Mas se o emagrecimento causa efeito na voz, não sei. O sucesso da Deborah Voigt foi quando ela era gorda, Callas também, até 54, mas a voz mudou. A voz da Callas depois do regime balançava profundamente. Tanto na Callas quanto na Debora Voigt, afetou a voz. Gigli foi ficando gordo, a voz foi melhorando. O auge vocal vai dos 25 aos 32 anos. Você pode manter. Voz humana não tem uma definição absoluta, não se pode afirmar nada. Dos cantores que conheço, o gordo que emagrece sem critério, a voz ocila. Não existe uma verdade absoluto sobre o mistério da maravilhosa voz humana. Antonietta Stella cantou *Trovatore* com 19 anos, e Aida com 20, com Del Monaco. Existem poucos regentes hoje em dia que sabem reger cantores, Levin, e agora Pappano. Tenho uma entrevista com Pappano onde fala sobre voz. Perguntam se o cantor emagrecer, se abala a voz, ele disse: com certeza. A perda de peso sensível compromete a voz. Esta entrevista dele comprova o que vi com a Callas e com a Debora Voigt, que o Wagner dela já não era o mesmo. Como a voz do Schipa, que era mínima, corria mais que as de agora.

O Krauss tinha uma projeção perfeita, a do Domingo não corria nada, em relação. É perigoso fazer uma afirmação sobre voz, mas eu constato que em certos casos afeta. O que afeta mais a voz é cantar errado. Por que Di Stefano se estrepou? Não se deve contrariar a natureza, em questão de voz. Você concorda com o protótipo do cantor de ópera ser gordo? Isto permeou a história da ópera, você acha que esta imagem da ópera foi dada pelos contratadores? Não concordo, Corelli antes de ser tenor era campeão de remo. Pavarotti no início era jogador de futebol. Assisti ele novinho, já gordinho. O Pavarotti gordo foi maior que o Pavarotti magro. Não é o corpo que dá a voz, às vezes pode tirar. A voz tem que ficar no seu lugar. O que comanda o teatro é a voz, mais fundamental que o regista, que tudo, a voz toca as almas. Eu não concordo com esses de hoje que preferem um narizinho bonitinho em vez

de voz, jamais pode ser colocado em algum plano que não seja superior a tudo na ópera. Pode até se dizer esta cantora é gorda, aquela não, mas não podem fechar as portas para elas. Mas eu gostaria que você usasse estes fatos, use as duas *Normas* da Callas, Filippeschi e Corelli, e na *Lucia* o fenômeno se repete, di Stefano e Tagliavini. Lauritz Melchior não seria o melhor cantor de ópera, se cantasse hoje? Não seria disputado a oro? Minha resposta é, se aparecer um como ele, seria disputado à tapa, o que comanda a ópera é a voz. O conselho que você dá aos seus alunos é muito bom. Essa loucura com o corpo apareceu agora, não existia nos anos 1960 e 1970, foi depois dos 1990 que começou. O mundo mudou e temos que conviver com isso. Se tiver bons cantores que tenham um corpo bom e saibam atuar, é o mais importante. Hoje ficam muito atentos aos diretores, imagine se uma Caniglia aceitaria algo como ficar pelada. O tempo do cantor de ópera, o tempo do gesto, é outro.

### **Médico endocrinologista n.º 2**

Autor de livros sobre ópera.

Castrati e o protótipo do gordo? Eram obesos? Não. A imagem dos cantores de óperas gordos, existe em certo grupo que não conhece a ópera. Quem entrava no *Metropolitan* desde o início sabe que Jan de Ress era muito elegante, quando chega Caruso, ele já é considerado menos bonito. As principais eram Tetrzzini, gorda, Galli Curci, magra. A imagem é mais dos leigos que de verdade. Mas com que idade, e por que? As mulheres quando atingem 40 anos ficam rechonchudas, não sei se as cantoras estão fora desta curva ou não. Tenores são geralmente mais baixos. Nas suas juventudes eram gordos, não. Gigli desde o princípio era já gordo. Caruso era magro com uma *acciuga*. Caruso é rechonchudo. Schipa, magro. Bergonzi era acima do peso. Corelli, Di Stefano e Mario del Monaco, não me parece que a figura do obeso seja dominante. É uma caricatura de quem não vai muito à ópera. Seria interessante no seu trabalho ver qual a incidência de obesos entre as pessoas de boa voz, e os não obesos. Creio que não vai achar obesos desde jovem, eles tem tendência a ter melhor voz. Dimash (cantor do Cazaquistão) fez todas as academias e depois toca piano, toca uns quatro instrumentos e tem 6 oitavas e uma nota. Mas não consegue cantar música clássica.

A influência foi do cinema que não existia na época do Caruso, e do

teatro também. O público aceitava uma grande voz, dentro de um corpo não adequado ao teatro. Hoje, concordo com você, em todo o mundo se vêem pessoas muito bonitas, que atuam bem, mas que não cantam *porra nenhuma* (sic). Não sei se a época dos grandes corpos acabou, talvez se aparecesse uma voz como a Caballé, poderia ter seus 140 quilos que continuaria a existir público que desejasse ouvi-la, mas concordo com você que os grandes teatros filtram muito os cantores pela beleza física, e procuram cantores não gordos. E convem hoje aos que estão querendo viver da voz, que não sejam gordos.

Toda a fonação que nós sabemos, a gordura não ajuda em nada, porque você tem a laringe. Canta-se com todo o corpo, do diafragma para cima, você precisa de tudo, precisa das cavidades de ressonâncias eu concordo, mas acrescentar tecido adiposo, no que vai ajudar a voz? Se fosse um lutador de *Sumô*, mas para emitir som, eu não consigo ver onde ajuda. O que acontece muitas vezes, o cantor diz que a corporatura pesada dá mais apoio, como dizia Pavarotti, por exemplo, mas era uma questão psicológica, para não assumir que estava gordo, inventou desculpas para não emagrecer e, por outro lado Marilyn Horne me contou uma coisa muito importante: *food is company* (comida é companhia) ! A vida de um cantor é muito solitária. Existe uma razão para engordar, pelo tipo de vida que levam, não têm habito de fazer muito exercício, não querem fazer ginástica, tem medo de se resfriar, de ter uma alergia. Um pianista não tem importancia ser gordo, porque está lá sentadinho, então não interessa, mas quando você vai representar um papel, fica complicado. Conheceu Roberto Szidon, engordou muito. Nas caricaturas de ópera você sempre tem uma mulher gorducha com uma bocona bem grande berrando, mas isto não representa o público teatral lírico, mesmo antigamente. Melba quando jovem ficava nua. Ela colocou peso depois dos 30 anos, robusta, não era gorda como Nina Pagliughi. Pavarotti não teve uma ressonância maior quando engordou, não ouvi. Eu o uvi em 1964 quando cantou *Sonnambula* com a Sutherland. Eu ouvi Callas em 1959, grande diva e belíssima. O grande apoio é o diafragma, o apoio, que não tem nada a ver com obesidade, que é melhor que não tenha infiltração gordurosa, mas em geral diafragma não tem. O glote trabalha independente da gordura que tem no pescoço, não creio que algo tenha a ver. A perda de peso acentuada pode afetar a voz, mas só se o emagrecimento foi muscular, ai tem problema, se só

eliminou gordura, bom. Você não canta com gordura, você canta com o músculo. Certamente no aparelho de fonação, não vai implicar em nada, pode se perder a força que se tinha para aguentar duas horas em cena. Esse preparo físico é muito importante, ai que acho que um emagrecimento mal controlado pode ser ruim. O que na Callas não aconteceu, ela perdeu a voz porque foi cantando de tudo, mesmo o que não era para ela. Suliotis fez amor com um amigo meu, ela gostava muito da vida social, rsrs.

Sobre as vozes de outrora concordo que as coisas pioraram em relação às vozes de hoje, são muito diferentes hoje. Contratam pessoas bonitas e as vozes às vezes não tem ressonâncias, timbre feio, e assim por diante, porque tem corpo bonito. Você conhece Arankan, apresenta um corpo muito bonito. Fui ouvi-lo no *Colon* cantando *Carmen*, mas acho que nunca mais cantará lá. Hoje se contratam cantores bonitos, mas que não são grandes cantores.

Se me disserem: eu não consigo um contrato porque sou obeso, ai eu diria que tem que fazer uma dieta controlada, até atingir o corpo adequado para os teatros. Ou faz bariátrica, que não vai adiantar nada, pois depois de dois anos volta tudo. Eu colocaria que devemos nos adaptar ao mundo em que vivemos, mesmo que isso seja algo cruel, mas é isso, o que se vai fazer? Mas se são excelentes, serão contratados. Tem outra mulher que se chama Barcelona, é uma *mezzo-soprano* enorme. Vi um tenor americano que cantou um *Trovatore* aqui em São Paulo, Stuart Neill, ele tem trabalho. Atualmente temos *mezzos* sensacionais, em abundância, e são na maioria *rossinianas*. O que faz falta são tenores *verdianos*, *Amneris*, cantores *wagnerianos*.

Os *Castrati* tinham um tórax masculino com uma laringe feminina. Você tem sopranistas masculinos que não tem problema endocrinológico. O corpo desenvolveu-se em todas as partes, menos na laringe, como o Bruno de Sá. Como o Deller e o filho, ele seguramente é um caso endocrinológico. Farinelli não era gordo, ninguém mais os queria escutar ou ver, tinha a Malibran, a Pasta. Pegue as sopranos e veja as que são gordas. A época de ouro dos sopranos não foi a época de ouro dos tenores. A dos tenores foi no tempo do Caruso. 1890-1930 Mulheres 1950, 1960, 1970, Callas, Nilsson, Sutherland, Milanov (essa era gorda), Price era robusta, mas não obesa. Stella, Anna Moffo, Lisa della Cassa, Leonid Risanek, quando você coloca estas mulheres no palco, não vou pensar em obesidade. Vi a Scotto em 1959, cantava Glinka,

*Uma vita pelo Czar*, não era gorda em 1964, talvez emagreceu, mas não me lembro de ser gorda. Entra no internet, quem era gorda sim era Jessie Norman.

Se aparecesse Jessie Norman com a sua voz, seria contratada, pode ser que não, mas aquela qualidade talvez o pessoal engolisse. Por que ouvir um Wagner sem voz, não tem graça, senão só se vê as bocas abrindo. Problema estético. Algo que tem que ficar nesse trabalho é a obesidade até onde influi na voz, e aonde influi na carreira teatral. São duas coisas um pouco distintas. Tem que se diferenciar se atrapalha na produção, a voz, ou é um problema teatral, não um problema musical. Mais na carreira musical que na carreira teatral.

### **Intelectual da ópera n.º 2**

De certa forma você tem razão quanto ao formato do peito dos *Castrati*, o que se chamava na Itália de *Petto Carenato*, como um pequeno busto feminino. Tinham uns tórax absurdamente desenvolvidos, em Nápoles se faziam concursos, ou desafios, de quem sustentava uma nota por mais tempo, ainda que muitos pensem que eles tinham voz de mulher, não é verdade. Eles tinham vozes infantis e certa tendência à obesidade, o que não interferia absolutamente na apreciação daquele tempo. Quando eu era pequeno tinha um pequeno cartaz nos estabelecimentos, que mostrava um homem gordo, com uma bela barriga, sorridente dizendo: eu só vendo a vista. E outro esquelicamente magro parecia um bacalhau dizendo: eu vendo fiado. A obesidade era associada à prosperidade. Acho que esse conceito vai mudar caminhando do meio do século XX, andando para o XXI. Para quem não era da ópera, os não frequentadores de antes dos três tenores, sabiam que ópera se cantava a pleno pulmão, os cantores de ópera que apareceram fazendo ponta em filmes eram todos obesos e barrigudos. Isso vem provavelmente do tempo que Caruso era rechonchudo, mas Irene Menghini Cattaneo, uma grande voz dos anos 1950, Anita Cerquetti, um busto 54. Ao mesmo tempo, tinha gracinhas como Lili Pons, numa época que todas as sopranos eram gordas, ela cantava *Lakmé* de umbigo de fora. O tipo de galã foi afirmado, forjado, no cinema. Callas pegou o modelo da Audrey Hepburn, reforçando a ideia de que é o cinema que difundiu imagens e modas, um pouco como emagrecedoras de cantores de ópera, isso muito gradativamente. Hoje Gigli não faria sucesso que

fez nos anos 1940, Pavarotti, que não era aquele obesíssimo, mas já era grande quando começou a carreira, também não seria aceito, a forma de cantar era mais importante na ópera. Hoje existem pesos iguais: a voz, o canto e o aspecto físico. Para mim é uma pena porque privilégio a voz, mas para uma geração que cresceu com a televisão, cinema, *facebook*, criou um gosto onde desenvolveu um conceito de beleza que apresenta uma forma curvilínea para as mulheres e músculos bem trabalhados para os homens. Hoje você não pode imaginar um *Perí* barrigudinho, mesmo que seja o maior cantor do mundo. Papéis como *Turandot*, *Isolda*, papéis que os figurinos podem ser largos, que podiam disfarçar a obesidade eram mais aceitáveis. Lá por 1995 fizeram uma *Turandot* cuja titular do segundo elenco era uma mulher imensamente gorda, mais larga que alta. Levei minha filha de 14 anos que quando entrou *Turandot*, após o príncipe por ela apaixonado desafiar a própria morte só para vê-la, disse: pai, como que ele pode gostar dessa gorda? A reação de uma criança que cresceu vendo tv, cinema, aquele conceito do pós guerra de ser magro, meninas de mini saia na *Carnaby street* dos anos 1960, 1970, todo mundo magro. Se você vê as gravuras do século XVII, todas tinham barriguinha. Com a *Internet* correndo solta, no telefoninho ou no computador, o conceito que beleza é magreza está em tudo. Não me lembro de alguém na lírica aqui de São Paulo que tenha chamado atenção pela obesidade, já nos anos 80, todos começaram a fazer regime, talvez um ou outro. O que definiu mesmo esse corte foi o caso da Deborah Voigt. Em 2004 todo mundo passou a debater se o diretor de cena poderia ter feito isso de protestá-la, aí fez a bariátrica. Uma vez o maestro Richard Bonyngue deu uma entrevista dizendo que ele ouviu a Callas logo depois que ela fez a dieta e disse que a voz perdeu qualidade perto daquela que se ouviu em 1951, de potência e de projeção, depois da dieta. Gigli escreve nas suas memórias dizendo que no momento de maior pique, na corrida pra tomar trens e viagens, diz que perdeu 20 quilos, e escreve sem nenhuma informação, sem base científica, que é fato biológico que os tenores sejam gordos. Fazia dietas com farinhas especiais, e diz que perdeu 20 quilos, mas não se sentia na voz. Mario Lanza morreu por fazer uma dieta porque um contrato o obrigava a emagrecer até o começo das filmagens.

Acho que não existe uma regra, não creio que a dimensão da pessoa influa na projeção da voz. Isso depende de cada cantor. Um dos cantores que

mais admiro é Lauritz Melchior. Cantando *Lohengrin*, uma voz enorme, uma linha de canto e *legato* maravilhosos, tudo grande. Foi gordinho e gordo a vida toda. Você sabe que cantor não vai jantar meia hora antes de cantar. Caruso fazia uma refeição leve as quatro para depois cantar às oito. Depois, como todos os cantores, ia comer. Um pouco com fome e muito pela excitação de ser aplaudido, pelo regozijo.

Uma vez estive aqui um cantor que fazia parte do grupo de jovens cantores saídos dos concursos do Pavarotti, que viajavam com ele, etc. Ele dizia que as seções de cozinha do Pavarotti, nos quartos de hotel, eram incríveis. Prazeres bucais, onde ele gostava de cozinhar para oito, dez pessoas, todos os cantores. Verdadeiras libações gastronômicas, *Pastasciutta* com molhos pesadíssimos, e Pavarotti comia a rédia solta, e foi uma geração que ficou quase todos com peso abundantemente alto. Tem uma coisa de clube, confraria, cumplicidade, celebração, fazer isso em um quarto de hotel! Nos últimos 15 anos, na Itália principalmente, nem na Espanha, Israel, ninguém obeso. Ah, vi na Bulgária uma soprano cantando *Tosca* que era obesa. Uma cantora boa, mas de nenhuma projeção. Não podemos nos esquecer da soprano mais importante, a maior soprano da atualidade, Anna Netrebko, ela ficou obesa. Não sei se associado a isso, mas, ela está buscando repertórios que não dependam mais de *physique du rôle*, não faz mais *Adina*, *Traviata*, *Puritani*, eu a ouvi no fim do ano em Roma, extremamente obesa, se movendo mal no palco, confesso que me incomodou. A questão da obesidade incomodar, se dá mais com sopranos e *mezzos*. Enzo Dara, por exemplo, não era magro, baixinho, aliás, muitos baixos bufos são gordinhos, e trabalham muito bem. As mulheres, principalmente aquelas que foram muito belas e que engordaram e ficaram feias, por exemplo, Olga Borodina! Que bela mulher era a Borodina, depois foi engordando, e têm umas quatro gravações quando ela faz a *Princesa de Bouillon* com a Gheorghiu, você pensa, imagina, ela não é páreo para ela, ele nem vai olhar pra essa. E depois tem o figurino! Os figurinistas deveriam decotar menos, ou apertar menos as gordinhas, pois acentua as formas. Eu não creio que seja irreversibilidade, mas a volta a algo como antes vai demorar, porque o conceito de beleza é este. Porque existe uma forma muito diferente de fazer ópera atualmente, quando comecei a ir à ópera quando era jovem, eu babava nas críticas do *Estadão* de domingo. As

críticas de João Cântio Póvoa, por exemplo, que tinha uma página inteira para falar sobre a récita da ópera, não sobre a produção, sobre a récita daquele dia. Então, ele tinha esta página e metade da página, senão mais, falava detalhadamente das vozes dos cantores. Um tenor semitonou, o soprano acertou a nota, os andamentos, a relação da orquestra com a obra, depois falava do maestro, e depois da produção.... eu não vejo nenhuma crítica no mundo inteiro hoje falando dos cantores. Hoje em dia, os críticos deixam quatro ou cinco linhas, das vinte que deixam para crítica de ópera, para falar dos cantores em geral. Mesmo quando são óperas de cantores: *Traviata*, *Rigoletto*, etc. Primeiro a direção cênica de fulano de tal, atualizou ou não a ação, a iluminação, etc. Não é que seja errado, mas os valores ficam muito claros que estão invertidos, e como o espetáculo visual parece hoje que seja muito mais importante do que o espetáculo auditivo, musical, eu não creio que este conceito vá mudar. Uma mudança do público, não sei se instintivo ou proposital, no Brasil você tem até mais jovens na ópera do que na Europa, você tem que falar uma linguagem diferente para eles, tem que se entender porque que os meninos de hoje não vão mais assistir filme em branco e preto ou mudo, agora tem filme colorido e os filmes falam. Sobre o *Regietheater*. Nos anos 1960, em Verona, foi a primeira vez que vi. Del Monaco escreve na sua biografia que o *regista* que era um americano, diretor de Hollywood, usou um material para os cenários que absorvia as vozes, e modificava a acústica da Arena, prejudicando muito os cantores, mas assim ficou. Nos anos 1960 foi quando foram ficando famosos Zeffirelli, Visconti, etc. Eu acho que a menos que você tenha grandes cantores enormes como Netrebko, Placido de anos atrás, a escolha dos diretores de cena se vê sempre... nem todos diretores de cena entendem de voz, muitos entendem, mas alguns ficam só preocupados pelo aspecto plástico, mas realmente acho que vai em detrimento das vozes, em variadas formas, mas sim. O diretor musical vai falar: fulano e fulano são os adequados para o papel, mas já vi escalções desastrosas guiadas pelo aspecto físico. Vi muitos cantores inadequados vocalmente, mas muito bem cenicamente, algo que me preocupa um pouco, mas eu entendo que tem que ser atingida esta plateia nova, mas enquanto não tivermos doze a quinze títulos de ópera em São Paulo, por exemplo, por ano, não se pode exigir que os cantores estivessem tinindo, pois, são como atletas, não cantam, atrofiam.

Enquanto não for como São Paulo já teve nos anos 1950, essa discussão é teórica porque estamos importando modelos de fora, como importamos cantores às vezes também. E se os cantores estivessem cantando por todo o Brasil, mostrando seu trabalho, ficaria muito mais fácil escolher o cantor certo para a ópera certa, e não colocar uma moça que mal faz a *Gilda* no *Rigoletto*, para fazer *Turandot*, mas são coisas que se vê no teatro. A não ser que mude algo drasticamente, mas quem sabe daqui a 30 anos, dirão, vamos fazer *Tosca*, em 1900, e quem sabe as vozes voltem também. Verdi dizia: *Torniamo all'antico, sarà un progresso*. Aconselharia que a pessoa fizesse uma dieta controlada para emagrecer, precisa de força de vontade, mas não precisa morrer de fome. E fazer com que a força vital não se perca, e se o dinheiro der, fazer aulas com o professor (um bom professor) umas três ou quatro vezes por semana. À medida que o corpo vai diminuindo, se for exercitando a voz, ela se adaptará mais facilmente. E sempre ter em mente que tipo de repertório é o bom para aquele tipo de voz. Trabalhar com nutricionista, porque se ele quer ser um artista, e a estética não inclui um corpo obeso, é muito mais fácil com 28 anos do que com 50. Hoje tem profissionais que podem balancear as calorias, não precisa passar fome. E estudar, mas o canto no fim é o que emociona lá dentro de cada espectador. Este instrumento mais bonito e mais quente que qualquer outro, e os cantores também vivem de recitais, e fazer um recital é mais difícil que cantar uma ópera, pois em um recital um cantor de ópera tem que ser vários personagens. Adoro ir para ópera para ouvir o cantor cantar bem, não gosto de ir para falar mal. Infelizmente tem que adaptar sua forma à exigência do público, e novamente como dizia Verdi, *bisogna compore com um occhio a l'arte e altro nel pubblico*. O sucesso da ópera se mede na bilheteria, não adianta ter 180 quilos e cantar *Violetta*, na *Traviata* a tísica era recorrente e todos sabiam como era o aspecto de uma pessoa tuberculosa, então acharam graça por estar Fanny Donatelli tão rosada e rechunchuda.

### **Jovem maestro, residente na Alemanha.**

Concordo que o esteriótipo que existe do cantor lírico são cantoras gordas e o cantor de ópera gordo. Se perguntar para um leigo sobre um cantor de ópera, dirá que é uma pessoa mais para o obeso. A primeira experiência de ópera que tive foi em 1990 com os três tenores. E aí que conheci o Big

Luciano, então, evidentemente veio a ideia do cantor de ópera obeso. Estamos falando do final da década de 1980 e a década de 1990 que foi a grande popularização da ópera. Com os três tenores, mas também com Caballé nas Olimpíadas, aquilo levou a ópera para o mundo inteiro, então é evidente que quem pensasse em ópera, pensaria nesses dois cantores obesos. Se assistirmos aos três tenores, veremos Carreras como um ponto fora da curva. Fizeram em 1990 e em 1994. Mas dos três o que tinha maior *Ausstrahlung* era Pavarotti, e esta foi a imagem que ficou. A figura dos *Castrati* está num momento histórico que o volume das vozes era menor, ninguém se preocupava com o físico. Conforme as orquestras vão se desenvolvendo, o volume das vozes tem que ser maior, mas aí se exigiu um preparo físico maior para passar esta orquestra, e talvez apareceram corpos mais corpulentos, e é obvio que é um paradoxo. Eu acho que tem a ver com a forma atlética. Precisa de um condicionamento físico, comparado aos atletas olímpicos. Não podemos nos esquecer de que para uma ópera de quatro horas, o cantor chega duas horas antes no teatro, aí ele tem seis horas de uma grande exigência física. Não são todos que conseguem. Por que com tanto condicionamento físico pode se ter um corpo tão fora do que se considera saudável? Uma vez um cantor me disse: além eu ter que chegar duas horas antes, você fica esse tempo todo sem comer, porque não vai comer antes de cantar, então, quando acaba a récita, com a adrenalina e tudo, vem a celebração! Se você faz isso por três anos, e logo em seguida vai dormir, sabe como é! Isso é verdade para todos os músicos, violinistas, mas não tem este estigma que os cantores têm. Existe um estudo que vi uma vez, dizia que o ato de cantar, a fonologia disparava a produção de um tipo de hormônio que abria o apetite. As habilidades cênicas são tão importantes quanto à voz. O que chamamos de ópera hoje é diferente da ópera dos anos 1950. Para quem gosta da ópera que se fazia até 1970, o que se faz hoje é uma porcaria, mas quem gosta do que se faz hoje, a ópera está no seu auge. Se pegarmos o *Ring* de Le Page e compararmos com o *Metropolitan* dos anos 1970, é incrível o que se vê, como espetáculo. *Met* até cinco anos atrás fazia a *Traviata* do Zefirelli. Podem-se comparar as vozes, que não existem mais como naquela época, é verdade, são diferentes, da mesma forma que as vozes dos anos 1950 eram completamente diferentes das vozes que existiam no século XIX. As vozes, como os instrumentistas, são o reflexo

da sociedade, é tudo uma consequência, por exemplo, professores de canto. Os professores de canto que temos hoje em dia não ensinam da mesma forma, a outra coisa é o jeito de como ouvimos música, hoje ouvimos muito mais música que nos anos 1950, pois temos música no celular, computador, rádio, etc, você é influenciado por este bombardeamento de música, antigamente havia um filtro. As vozes que chegavam para você, tinham sido selecionadas. A indústria fonográfica era muito precária, você precisava de quarenta discos para ouvir uma ópera de Wagner. Para ouvir Wagner de verdade, ia ao teatro. Hoje se existe uma cantora na Tailândia que canta umas árias de Donizetti, você vai ao *Youtube*, o jeito de se escutar música é diferente. É bom e é ruim. Para quem gosta da *Traviata*, por exemplo, você pode ouvir vinte gravações das maiores *Traviatas* de todos os tempos, aí vai ao teatro... Ah, mas a gravação de 1956 com a Callas!!! Os americanos são mais conservadores, talvez por isso seja um panorama diferente, em relação à obesidade, vide que o *Regietheater* nasceu na Alemanha. Um em cada quatro teatros do mundo está na Alemanha. Um amigo meu costuma dizer que é incrível que em volta de cada teatro alemão, existe uma cidade! Quem manda nas casas de ópera na Alemanha são os *Dramaturg*, as pessoas ligadas ao teatro, todos os *Intendant* são *Regisseurs* ou *Dramaturg*, não vêm da música. Nenhum teatro fechou ou demitiu um músico durante a pandemia, tudo subvenção do governo. Em Mainingen, tem um teatro de 1600 lugares para uma cidade de 4000 habitantes! Quando fui lá reger, eles estavam muito tristes porque uma cantora do *ensemble* ia sair para lançar carreira solo, era a Elina Garanca!!! Quem manda são os *Dramaturg*, e são eles que fazem os elencos. É óbvio que querem alguém que cante direito, mas vão escolher pelo físico e habilidades cênicas, e confiáveis, por que tem que cantar *Rigoletto* hoje e *Tahnnhäuser* amanhã. O que se tem que observar é que se esta mudança de paradigma fez com que caísse a qualidade das vozes. Quando se vê uma ópera de Strauss, Wagner, que precisa de vozes para furar a orquestra, se vêem cantores mais corpulentos. Hoje em dia, com *Facebook*, *Instragam*, somos muito ligados à parte visual. Se você coloca a Caballé daquele jeito cantando *Mimi*, com um público de hoje, ninguém acredita. No tempo de Fanny Donatelli, as pessoas conheciam o canto. Na época o compositor escrevia para aquele cantor. Como em certa época, em Milão, um cantor foi cantar o *Guarany*, e disseram que ele

teria que tirar o bigode. Revoltado disse que não tiraria de nenhum jeito, mas índios do Brasil não tem bigode, e ele respondeu, mas índio também não canta ópera! Sobre a implicação da corporeidade na ressonância da voz, sem dúvida. Quanto maior o espaço de reverberação que você tem, porque o contrabaixo é daquele tamanho, e o violino do outro. São os harmônicos que se produzem, a projeção que se deseja, não é à toa que o volume dos *castrati* era desproporcional aos outros, pela caixa de vibração, quanto maior, mais a possibilidade de se usar o instrumento desta forma, mas tem casos inversos. Por exemplo, o papagaio tem uma voz enorme. É inegável que existe uma diferença entre as vozes de agora e as de antes. Não sei se a corporatura influi tanto, a tecnologia modificou muito tudo. Nunca se está satisfeito com o que se tem. Sempre se acha que as vozes de antes eram melhores, e antes achavam que antes era melhor! Se compararmos voz pela voz, talvez fosse melhor, depende dos parâmetros. Hoje tem cantores com técnicas extraordinárias, que antes não tinha, imitavam, o que se sabe do sistema de fonação é mil vezes superior que antes. Tudo depende de gosto pessoal, que é manipulado pela sociedade. O cantor que começa estudar canto hoje em dia, é completamente diferente de quem começou a estudar canto na década de 1970. Os cantores mais robustos que ouvi aqui são para os repertórios pesados. O conselho para um cantor obeso seria fazer exercício quatro vezes por semana. O segredo da vida longa é comer pouco. Os professores de canto hoje em dia tem a obrigação moral de alertar os cantores de que o mercado é esse, você está estudando música para que? Para cantar em casa, com os amigos, ou para fazer uma carreira? Então é um jogo, e essas são as normas do jogo. É como o teatro de prosa, um ator de 70 anos não pode fazer *Romeo*, um ator de 180 quilos não poderá fazer *Mercutio*. Aconteceu conosco no Municipal, com Gian Carlo del Monaco, com o barítono cubano, ele o chamava de *grassone di m*. Ele veio para o primeiro elenco, mas Del Monaco fez tanto circo, que tirou ele da estreia. Não quero ver este gordo!

### **Diretor cênico**

A minha experiência pessoal, depois te falarei da inclusão. Eu dirigi uma ópera em 1994 em São Paulo, com regência do Neschling. Era Luisa de Moura no segundo elenco e a cantora do primeiro chegaria para a *Italiana*. Michéle

Crider. No dia chega uma senhora imensa de gorda, e negra. Duas particularidades para interpretar uma japonesinha de 15 anos. Mas ela era tão encantadora, inteligente, voz incrível, tanta sensibilidade e inteligência cênica, que o público pressindiu de tudo. Eu logo abstraí, porque era uma grande artista. Ok, isto faz quase 30 anos. Se você quer, você pode aceitar. Sou cem por cento a favor da inclusão. Mas eu acho que existe uma moda, de alguns anos pra cá, por causa de mulheres maravilhosas que vem do leste, com vozes descomuns. Na moda, as anoréxicas estão já passando, já existe moda *plus size*, mas eu acho que vai voltar à moda da valorização dos grandes intérpretes e grandes vozes. Qualquer cantorinha linda, de repente vira uma estrela! Assisti em Salzburg há uns anos, Aida Garifullina, não é nada, linda, cheia de jóias, mas uma voz... não me emocionou. Isso é muito relativo e acho que isso vai passar. Talvez as pessoas confundiram um pouco, porque a Callas, quando emagreceu, aliás, foi a primeira que entendeu que para fazer um papel, precisava do *physique du rôle*, precisava representar, mas ela pensava em ser parecida com a Audrey Hepburn, ela não quis emagrecer por causa do papel. Ela já era endeusada antes. Já se matavam para ver sua *Traviata*. Emagreceu, virou elegante, deu um novo visual. Ela era uma grande intérprete, gorda ou magra. Eu assisti seu último concerto em Paris, ela já estava decadente, mas eu nunca havia visto, e fiquei apaixonado pelo carisma dela. Mesmo que fosse gorda, imagino, quando entrava no palco, era algo grandioso. É um foco que a pessoa tem, é o carisma, é uma ligação com o divino, então eu não sei, você pega cantores obesos, que às vezes não são bons atores, ai você prefere outros. Acho a obesidade um perigo para os cantores, em relação à saúde. Estava conversando com o Paulo Szot, por exemplo, que me disse que teria que engordar para fazer tal papel, senão não vai conseguir, senão vou ficar sem força. Se vc consegue cantar bem Wagner, significa que você sabe representá-lo. Assisti o *Tristan* no *Metropolitan* com Ben Happner e outra cantora bem obesa. Os dois estavam ajoelhados no palco, pareciam duas montanhas, mas era uma emoção tão grande, era tão maravilhoso! Então não sei mais o que pensar, mas acho que tem um excesso de gente competente com corpinhos adequados. Falamos de um espetáculo seu (*Seis graus de separação*) há 30 anos, no Ruth Escobar, que eu adorei. Ele disse que foi um fracasso de bilheteria, as pessoas não aceitavam um protagonista negro. Acho

que existe muito preconceito. Mas no musical, a pessoa não pode ser muito obesa, porque tem que dançar, tem várias sessões no fim de semana. Na realidade os cantores de ópera não eram obesos, eram fortinhos. Estabeleceu-se essa caricatura, a *Castafiori*. Comecei minha carreira nos Estados Unidos, mas ópera comecei no Brasil.

Acho que o *Regietheater*... Ponelle conhecia profundamente música, Visconti, Strehler, todos eles, a partir do momento que interpretavam uma ópera queriam interpretar *comme il faut*. Com o passar dos anos ficou estabelecido que uma ópera deveria ser teatralizada e representada, mas tem um repertório limitado de obras. Então para manter esta arte viva, foi necessário outras interpretações. Você vai modernizando, mudando a época da obra, aproximando com os dias de hoje, o cantor é obrigado a procurar uma verdade. Procurando esta verdade, se procura uma verdade física também, aí começou o problema, errôneo, uma pessoa obesa também pode vivenciar estas situações.

O *Regietheater* foi uma demanda intelectual do movimento teatral para transformar algo em teatral. Isto foi entrando e a cobrança veio rápido. A partir do momento que você pensa a ópera como teatro, com um diretor que dirige a psicologia do personagem, e não mais um *regisseur* que diz: entra daqui, sai por aqui, uma direção de atores, isso já é uma realidade. Ai acabou a música pura para virar teatro. Aí você esbarra nessa coisa, então se qualquer um pode fazer, branco pode fazer negro, todo um problema. Aí proíbem uma pessoa gorda de fazer uma pessoa magra, quem disse que essa personagem era magra. Imagina, a Crider era gorda e negra, fazendo uma japonesinha, hoje não aceitariam. Como por exemplo, o Hvorostovsky fazendo *Porgy and Bess*, ninguém aceitaria. As pessoas estão confusas, vão chegar à conclusão que o que importa é a música. Toda esta questão ética, lugar de fala, politicamente correto, é uma fase, vai acabar. Não sei se chegaremos a ver, mas é uma fase, por que até quando você vai cortar estas pessoas que não tem o corpo adequado, vai chegar uma hora que vai dar cana. Eu nunca preteri ninguém por estar gordo. Mas quando tive cantores obesos, como por exemplo, tive um barítono muito obeso fazendo *Rigoletto* no Colón, voz maravilhosa, mas se movia pouco e atrapalhava as marcas, isto me irritava. Tem problema de saúde, mas nunca tive casos, nunca se apresentou este problema. Acho que

sim, a partir do momento que se pensa em voz como ar, apoio e musculatura, creio que uma grande voz, necessita de um corpo que não pode se dissociar do corpo, mas creio que um corpo sólido dê uma reverberação muito maior.

Não podemos ter preconceitos contra as magras, mas vou pegar um exemplo bem cafona, por exemplo, Pavarotti. Eu morava em Paris e fui assistir o Pavarotti fazendo *Tosca* no *Garnier*, era com Eva Marton. Até o momento que ela sentou no colo dele, quebrou o banquinho e a plateia ficou em pé aplaudindo. Nessa noite, quando ele cantou, eu entendi o que era uma voz que emocionava. Eu ouvia a voz, parecia que tinha umas caixas atrás de mim. Quando a voz batia no meu cérebro, eu chorava. Mas não pela interpretação, pelo som. Isso já vem da Grécia antiga, tal nota te faz chorar. Você fecha o olho e você sabe que é um corpo grande. Já sabe que tem uma caixa acústica, e olha que ele não era um grande intérprete, mas a magia da voz. Vi uma vez Caballé cantando, mas se fechasse o olho, parecia uma pessoa de 40 anos.

Não existe uma técnica igual para todos, se tivéssemos Pavarotti e Caballé hoje, as bilheterias estourariam. São bilhões, mas hoje não apareceram mais. Eu estava uma vez em Salzburg com a Netrebko e Beczala, Beczala ficou sem voz. Kaufmann estava na platéia, pois tinha um concerto no dia seguinte, imagina que o Kaufmann ficou ao lado do palco e cantou a ópera inteira!!!

Não vi no século XXI, sopranos com vozes incríveis. Netrebko diz que não abre mão dos 14 quilos a mais, pois está indo para o repertório dramático. Os cantores atuais se acomodam um pouco assistindo tudo o que já existe nos *Youtube*. É lamentável que o critério hoje em dia seja pelo físico e não pela voz. Talvez no Brasil passamos por isso. As grandes vozes foram embora.

Quando Caballé começou, não era tão obesa. Se já se começa muito obeso, talvez a saúde não aguarde. Mas se já é obeso e se sente bem, e tem uma voz maravilhosa, mantenha sua saúde e seu corpo, não queira ser outra pessoa, porque não vai ser a sua verdade. Não tem que se violentar, mas pode ser um perigo, mas tem que estudar, estudar, estudar até ter uma técnica impecável. Comece por dentro, aprenda música, aprenda línguas e técnica perfeita, aí pode fazer qualquer coisa. A Callas só emagreceu depois que estava lá encima, e só emagreceu porque queria ser do *jet set* e queria usar roupas maravilhosas e brilhar.

### **Médico otorrinolaringologista n.º 1**

No mundo todo, atualmente, por mais que outrora houvesse teorias de que a obesidade auxiliaria cantores líricos na carreira, até funcionalmente, são mitos, ausência de verdade, hoje está muito à tona a parte estética, às vezes o artista nem está tão preparado, mas se tiver um bom físico, passará na frente. A obesidade pode prejudicar a capacidade respiratória e o apoio respiratório. O armazenamento e a expulsão controlada do ar, principalmente para o cantor lírico é de um “super herói” da voz, já que ele tem que ter uma voz que deve cantar entre 95 e 115 decibéis, nos *fortísimos*. Rodolfo Giuliani canta em 115 decibéis. A maior voz de barítono do país.

Concordo que existe essa mudança de paradigma, e creio que tem muito a ver com a sucessão de gerações. A geração Y, que vem a partir de 1984 e a Z que vem em 1996, eu sou da geração X, 1975 até 1983. Á cada geração que vem, tem-se mais preocupação com saúde. A geração Y fuma menos, a Z, a última, menos ainda. Talvez a obesidade tenha a ver com isso. Os jovens passam a dominar o mundo depois de certo tempo. Mas no mundo todo, existe uma política de valorização da estética da magreza, na arte como um todo. Tenho clientes de ópera, musicais, sertanejos, todas as áreas têm buscado por perfis mais magros. O Brasil é pior ainda, somos o país do *bum bum*. Hoje a partir dos 45 anos, não há mulher abastada que não use o chip da beleza. Que é um hormônio, que queima gordura, aumenta a libído, aumenta a ação dos hormônios masculinos, e isso acaba com a voz. Aqui eu tenho vários pacientes com problemas vocais por causa deste hormônio, cantores famosos. Em aumentar a ação do hormônio masculino, se tem a hipertrofia do músculo da corda vocal, então a soprano ligeiro, em dois, três meses pode virar uma *mezzo* leve, e é definitivo. Uma finalista do *The voice*, perdeu cinco semitons, não consegue mais cantar a música com que chegou à final. Quando esses cantores populares se afirmam, às vezes fazem um *show*, e depois usam o tempo para compor, produzir, e quando voltam a cantar, nas aulas e ensaios, a voz esta diferente, por causa desses hormônios. É algo que me preocupa muito, pois aí eles me procuram. Às vezes a pessoa tem urgência na perda de peso, isto leva à ruína da voz. Depois não tem cirurgia que salve. Outro ponto que a obesidade pode levar é ao refluxo. Em 1992 Jim Kaufman lançou o

primeiro trabalho sobre o refluxo da laringe. Já existia este conhecimento, mas com menos detalhes, de 1992 até a virada do milênio ele ficou famoso. De 2000 em diante ficou mais famoso. Sobem uma acidez do estômago até a laringe, pode ser também a bile, que vem do duodeno que sobe para o estômago, do estômago para garganta, e leva a corrosões da laringe e das pregas vocais. É uma substância química que leva a um grau de inflamação superficial, e que leva a ficar mais pesada. Um tenor acorda com uma voz assim, mais baritonal. Um tenor ligeiro fica parecendo um tenor dramático, com mais graves e ressonância baixa, muito contato de uma corda com a outra, mais atrito, igual à lesão. O refluxo vem não só das disposições anatômicas de cada um, mas do stress de cada dia pode produzir muito ácido, a alimentação de *fast food* vai treinando o corpo a digerir mais gorduras, portanto produz mais ácidos, e o uso de remédios. Cantores fazem uso de muitos remédios, o próprio corticóide, quando o cantor se rende ao corticóide, significa que alguma coisa não está boa na corda, não é o corticóide que piora a voz, mas sim o cantar em cima de uma lesão, anestesiado. Entre meus pacientes, sei de duas cantoras que passaram pela bariátrica. Aconselhado por meu professor, Dr. Paulo Pontes, fui cantar em um coral, UNICEF, e depois estudei canto lírico. Hoje atendo mais de 70 cantores líricos.

Formei aqui alguma teoria: creio que o português brasileiro tem uma eloquência, uma firmeza, uma ressonância, muito diferente até do português de Portugal, e isso vai trazer, após um dia inteiro falando desde a infância, também uma eloquência silábica, fonética, para o canto popular e também para o canto lírico, que se adapta a fisiologia desta língua nativa, e aí notamos que os cantores brasileiros têm vozes que às vezes os europeus não conseguem fazer, que tem uma potência inerente. A potência, a projeção e a firmeza que o cantor lírico brasileiro consegue fazer, pode até destoar dos cantores europeus. Este ímpeto na projeção, os europeus não têm. Quanto à bariátrica, eu sempre recomendo aos cantores que acessem a voz mais lírica, só com ressonância, boa projeção, mas sem força. Duas pacientes que fizeram à bariátrica, acessaram esta voz com mais facilidade, não temos ninguém que tenha perdido algo com a bariátrica. Mas não pode parar de treinar. Temos que negociar isto com os cirurgiões bariátricos que às vezes pedem que o paciente fique se cantar por 60 dias. Isto é impossível em uma carreira, então se

negocia o que cantar durante este período, para não se perder massa muscular, seja das cordas, da garganta, e dos músculos da respiração, são três sistemas que sempre atuam e que podem perder destrezas. Articulação da garganta e também do tórax. O golpe de glote, depois da bariátrica a impressão que se tem é que a laringe fica mais magrinha também, a gente sabe que dentro da laringe tem gordura, então esta gordura diminui, mas não afeta a voz. Outra coisa que melhora muito depois da bariátrica é o refluxo. Os pacientes que fazem a bariátrica não têm mais refluxo. Por toda a política de comer menos, não dá para comer mais, acaba tendo uma resolução do refluxo, e conseqüentemente a eliminação dos remédios para curá-lo. A tiróide alterada traz conseqüências na voz quando ela não é tratada. Quando se faz à bariátrica e se denota um problema de tiróide, deve ser tratada imediatamente, e assim não traz nenhum prejuízo à voz. Peço sempre uma avaliação anual de tiróide de todos meus pacientes, fui descobrindo uma forma de não ser só medico da voz, tem muita psicologia e proximidade. Se precisar abrir o consultório domingo, eu abro. Encaixo-me na vida deles. Eu não tenho medo da bariátrica, mas oriento sempre que façam *piano* e *pianíssimo* na recuperação, pois o *piano* e *pianíssimo* têm todos os movimentos que a gente espera para o canto, não precisa ser *forte fortíssimo*, porque cantando *piano*, se faz o alongamento das cordas em *portamento*, tem elevação de laringe, tem descenso de laringe, tem uso do sistema de faringe, base da língua, palato, e isso tudo auxilia o sistema a ficar pronto para ser utilizado para quando precisarem chegar ao esforço inerente ao *forte, fortíssimo* do estilo. Pena que nem todo mundo segue este caminho. Alguns seguem a orientação dos cirurgiões e ficam 30, 60 dias sem cantar, o que pode dar um retrocesso na sua técnica vocal.

Cantores que emagrecem sem bariátrica, infelizmente o emagrecimento nunca é só de gordura, tem músculo também, portanto oriento para aqueles que vão entrar em processo de emagrecimento, que se engajem semanalmente em aulas de canto, e se possível passar umas três vezes com uma fono, para fazerem exercícios biomecânicos para não perderem massa muscular nos órgãos que nos interessam: pulmões, garganta, e fono articulação. Por outro lado tenho um paciente que perdeu 30 quilos, por causa de 60 dias de UTI, por uma pancreatite aguda alcoólica, cantor de *rock*, quando

ele veio, depois de 55 dias sem falar uma palavra, a corda vocal dele tinha se reduzido pela metade. De grossa assim, ficou fininha e ele perdeu quatro notas musicais, inteiras, agudas. Do Lá ao Ré, uma região acima da oitava masculina, *falsete*.

Quando Carol Vaness esteve aqui no meu consultório, ela me disse que tinha a impressão que os cantores brasileiros cantavam com a laringe mais baixa, o que é muito bom.

Dizia-se que se explicava a obesidade dos cantores líricos, afirmando que o cantor obeso teria mais hormônios femininos que o cantor mais magrinho. O tecido adiposo produz certo tipo de estrógenos, e se tem estrógenos circulando, existe uma inibição da testosterona, se eu tenho menos testosterona, tenho uma prega vocal que não ganha mais massa muscular durante os anos de vida. Não acontecendo isso, não vêm àquela dramatização que se espera de uma voz, após os 55 anos de idade, potência, etc. Hoje em dia se diz que um soprano ligeiro pode permanecer soprano ligeiro até o fim da vida, diferentemente dos conceitos de outrora. Por isso acredito que esta mudança vocal não tenha que acontecer de forma inevitável.

Sobre a questão de se uma voz de uma pessoa obesa é mais rica e que se projeta mais do que uma pessoa não obesa...a garganta de uma pessoa mais obesa é mais estreita por dentro, pois existe mais gordura. Gargantas mais estreitas forçam naturalmente as partes agudas dos formantes que compõe cada nota musical que nós emitimos. Cada nota musical tem dentro da espectrografia, a nota principal, depois a energia acústica que vai reduzindo até os agudos. Quem tem laringe estreita, existe uma onda estacionária dentro da garganta que reforça a parte aguda da tessitura, então pode ser que quem tenha obesidade se beneficie na projeção e qualidade, não podemos afirmar, pois não se deve incentivar que engordem a cada ano que passa. Para jovens cantores obesos, minha sugestão é a seguinte, creio que todos os cantores necessitam de um otorrino que acompanhe suas carreiras, que conheça o cantor, que esteja sempre disponível. Posto isto o otorrino tem que montar uma equipe junto ao fonoaudiólogo, o endocrinologista e o nutricionista, para que o processo de perder peso não seja baseado em hormônios e sim, natural, com aumento de conhecimento nutricional na composição dos alimentos, e incremento dos exercícios físicos. Exercícios físicos, principalmente aqueles

aeróbicos, que fazem queimar mais gordura, e respirar mais, auxiliam a voz do cantor a ficar mais equilibrada, pela carreira inteira. Todo cantor que corre, por exemplo, vai cantar até os 80 anos, porque o fato de correr, ele está trazendo para o aparelho o treinamento do sistema leve de utilizar a voz. Seja de fala ou cantando, e a leveza é o que faz durar mais. O peso de voz é o que leva a voz a mudar conforme passa o tempo. Não se render ao que é mais fácil, perda de peso rápida tem ganho de peso rápido também, e muitas vezes perda de massa muscular. Existem tratamentos que fazem a pessoa só tomar líquidos, por 20 dias. Isto vai acarretar perda de massa muscular com certeza. O canto lírico necessita de imersão. O cantor só fica pronto depois de sete anos de estudo, e se possível, sem dividir com o canto popular de microfone.

### **Diretora artística de vários teatros de ópera.**

Nos Estados Unidos a questão dos corpos e da obesidade é diferente. Antigamente os cantores líricos eram mais gordos, mas não se moviam muito, não existia a ideia de estar em forma. Eram galinhas dos ovos de ouro, que cantavam, faziam o personagem, mas não se exigia que atuassem. Não existiam retornos sonoros (alto falantes) no palco, como hoje, então deviam estar todos bem para frente do palco para ouvirem a orquestra. A única coisa que faziam era levantar os braços, pois no momento que se voltavam para o fundo do palco já não ouviam a orquestra. Pouco a pouco, depois da segunda guerra, quando Wieland Wagner, influenciado por Brecht, iniciou sua reforma, baseada na forma de atuar, e toda outra ótica e depois, o diretor de cena, no mundo alemão, se transformou no personagem mais importante. Como na Itália, até os anos de 1980, o maestro era Deus, podia protestar, e mandava embora sem nem pagá-los. E na Alemanha e Europa central, pouco a pouco, o diretor de cena pegou esse papel. “Esse eu não quero, esse não tem o físico, isto e aquilo!!!” Não a voz, mas o *physique du rôle*! Isso é o que criticam tanto: desculpa, não tem voz, porque preferem ele, e principalmente nos países de língua alemã, que foram justamente os que criaram o *Regietheater*, diretores que vinham do teatro de prosa, sempre buscavam o físico adequado, porque no teatro é assim, não é a voz, é a declamação onde se encontram as cores, etc, então se criou a ditadura do diretor de cena. Mas tenho que dizer, porém, que com o tempo, o público foi se habituando com outra estética, as pessoas

assistem filmes, vêem atores com o físico justo para o personagem, jovens, atraentes, vêem as pessoas dentro do papel. Joan Sutterland no papel de *Lucia*, no fundo, aquele monstro velho que cantava *Lucia*, uma insanidade. Na verdade é mais difícil atuar hoje, a presença conta muito, mas, impedir uma pessoa com uma bela voz de fazer carreira... eu fui jurada no concurso *Belvedere*, quando Angela Meade o venceu. Eu estava no *Belvedere* quando Tara Erraught chegou à final, e eu sugeri que a pegassem em Munique, no programa dos jovens, e assim fizeram, e ela foi muito bem. Era o mesmo ano que a Angela Meade venceu, porque é a que cantava melhor, cantava divinamente, ganhou o prêmio não só da opereta, como também da ópera, e lá tinha três colegas meus, alemães, homens, diretor de cena e dois diretores de teatros de ópera, que passavam o tempo todo fazendo caricaturas da Angela Meade, e tivemos que brigar pelo prêmio, porque diziam: ah, é muito gorda, isso e aquilo. E eu disse: tá bom, não a contratem nos seus teatros, mas quem cantou melhor que ela? Ficou um silêncio porque não tinha ninguém que tivesses cantado com ela. Sabe, a Meade é um pouco a Sharon Sweet de hoje, porque é muito gorda. Daqui alguns dias cantará aqui em Seattle a *Sieglinde*, que lhe vai muito bem. Claro que ela tem complexos por causa da sua figura, mas não consegue enfrentá-los, e tem também medo, com aquela estúpida ideia de que se perde peso, também perderá a voz. O que você deve fazer quando perde muitos quilos, você tem que treinar os músculos, imagina se você perde 40 quilos, 20 quilos, que te dão o apoio para cantar, bom. Se a gordura substitui o esforço do diafragma, claro que é comodo, quer dizer, perde peso, perde aquele apoio que a gordura te proporcionava. O que tem que se fazer é retrabalhar o diafragma. Mas aquela ideia de que o cantor é gordo, e tem que ficar gordo senão não tem voz, até para cantar é mais difícil. Antigamente ser gordo era igual a ter uma grande voz, mas é uma mentira, porque o som ressoa na cabeça, dos pulmões, laringe, mas são das cavidades da cabeça que sai, mas as pessoas são muito bôbas, e não sabem estas coisas. E também pessoas como a Angela, que tem medo de, escuta, talvez se perca um pouco de som, mas ela tem medo de perder totalmente a voz. Pergunto: E os efeitos da bariátrica de Debbye Voigt?

Debbye é diferente, ela tinha problemas com o marido e grande problema com álcool também, ela perdeu a voz por outros motivos. Todos

dizem, ela emagreceu e perdeu a voz, não, ela perdeu a voz porque tinha uma vida horrível, porque tinha muitos problemas e bebia. Mas o aspecto hoje é o mais importante. Se colocassem a Sutherland cantando *Lucia*, não funciona. Pergunto: As vozes mudaram com essa ditadura, se encontra a mesma opulência? Também o que mudou foi o gosto, se você ouve um cantor dos anos de 1960, outro dia estava ouvindo a *Lucia* de Lili Pons, madonna! Com *fioriture*, coloraturas, *cadenze* de muito mau gosto, hoje não se faz. E hoje os cantores têm que ser muito mais musicais que antigamente, eram cantores maravilhosos, que admiramos, que se você ouve bem, musicalmente fora, desafinados, em alguns momentos você nem consegue entender em que língua estavam cantando, tantas liberdades que hoje não existe mais, as pessoas tem parâmetros, tem cd, dvd, em 1920 não tinha, hoje querem ver beleza, realismo, acho que nem a Callas faria carreira hoje. Como artista era estupenda, mas a voz era feia, no fundo.

Pergunto: porque tiveram tantos cantores gordos.

Não se mexiam. A idéia do corpo magro é muito recente, o corpo magro era sinônimo de pobreza. Não tinha dinheiro para comprar o que comer. Os cantores, com a idéia de ter que respirar para ter uma grande voz, e que tem que comer para ter fôlego, precisa comer. Até nos ambientes *chic* e ricos, comiam coisas pesadas, carnes gordurosas. Se você pega os livros de cozinha do *settecento* e *ottocento*, uma coisa de arrepiar os cabelos. Se comia tudo, e por cima não se moviam... os cantores hoje são como atletas, tem que cantar correndo, deitados, rolando, dando saltinhos. Pergunto: Voltando ao começo da entrevista, achei interessante seu comentário. Eu dou como ponto de partida para o *Regietheater*, Wieland Wagner (ela: sim, na ópera sim). Você acha que Brecht influenciou Wieland Wagner. Sim, Brecht, quem sabe, também Stanislavski. Era num *modo* novo de fazer ópera, mas ainda estático. Imagina você no meio do palco, sem retorno, você tem que prestar a maior atenção. A tecnologia mudou tudo. Nos anos de 1960 começaram a colocar alto falantes nos palcos. E se não tem, hoje em dia os cantores ficam loucos se não tem! Impossível.

Infelizmente temos umas imagens bôbas da ópera, como aquelas mulheres com os cornos, espada, armaduras, robustas, e é uma bobagem, porque *Brünhilde* é uma guerreira, uma mulher ágil, não a figura da Birgit

Nilsson, per caritá. Não pode. Já isso é uma ideia estereotipada, porque naquela época as pessoas adoravam a Nilsson, ou a Flagstad, mas como guerreiras não dava para acreditar.

Pergunta: Você acha que um cantor obeso possa ter o timbre diferente de uma pessoa magra? Ah, isso é difícil de dizer. A Tomowa- Sintow, por exemplo, não era obesa e a voz era cálida, enorme, mas até a Lisette Oropesa, que tem uma voz pura, brilhante, eu acho que tem muito calor, e suave, não sei. Por exemplo, a Fassbender, nunca foi gorda, e tinha uma voz muito calorosa.

Sobre como abordar um aluno obeso, aqui na América você não pode dizer nada, pois podem dizer que se trata de um caso de *body shaming*, deixando a pessoa embaraçada por causa da sua figura. Pergunta: Acredita que na América aceitem a obesidade na ópera por uma questão de politicamente correto, ou se realmente privilegiam a voz acima da figura? Nos programas para jovens se fala disso, mas tem que se falar com muita sutileza, não é chegar e dizer: você é gordo e ninguém vai te contratar. Ou então dizer: olha, os palcos são enormes, na Rússia, na América, você tem que correr nesses palcos, tem que subir escadas, tem que se mover, do jeito que está, não conseguirá, aí vai fazer um ensaio e um diz “mas não consegue ir mais rápido, é muito pesado”, e depois, é uma questão de saúde, quanto mais gordo mais prejudicial para a saúde, depois vai ter problemas de joelhos, de pressão, diabetes e todas essas coisas. São mais malvados com as mulheres, por que com um homem, para certos papéis, até fica bem ter certa importância de físico, para um barítono, ter certa presença é ir bem. Por exemplo, Ambrogio Maestre, me preocupa a sua saúde, viajar para lá e para cá, tantas horas, antigamente as pessoas pegavam um navio. Ficavam no navio, comiam um monte, se mexiam pouco, chegavam, não tinha *jetlag*.

É muito importante. Hoje, ainda que sempre se encontrem cantores gordos, se um homem tiver um físico musculoso, sexy, se vende muito bem, mas com as mulheres também. As pessoas têm muito *stress* viajando, aeroportos, esperas, um *stress*. Antigamente cantavam trinta récitas por ano, hoje cantam sessenta, setenta ou até oitenta.

A Tebaldi era bela, a Scotto era pequena, mas não era gorda, Grace Bumbry, não era gorda, depois ficou um pouco mais forte. Eu já tive que dizer

aos cantores jovens, com muita cautela, baseada no plano de carreira. Conheço pessoas que emagreceram 40 quilos, mas que depois se sentiam muito melhor, não me lembro dos nomes. Os homens também, mas tem umas coisas tão estranhas, por exemplo, os atores de cinema, fazem cada coisa com o corpo, engordam vinte quilos, emagrecem trinta, é terrível, muito extremo também. Eu me pergunto se isso é sadio. Na Alemanha, se o *regisseur* diz: preciso de uma pessoa magra, exclui um monte de gente. E aí, acontece às vezes de você ter uma pessoa com vozes inferiores de qualidade, mas que fazem vista. Não acredito que a qualidade vocal mudou, foi o estilo, o gosto, até na preparação, por que hoje todos têm pressa. Se você tem cantores que logo depois de um pouco de carreira apresentam problemas vocais, é porque são jogados rapidamente no palco. Todos querem descobrir a próxima novidade e portanto, faz uma carreira de três ou quatro anos e acabou. A indústria do “usa e joga.” Hoje você tem muito mais teatros, muito mais festivais, e muitos mais cantores também, mas o centro da ópera continua sendo a Europa, mesmo com problemas de subvenções. Mas tem ópera no mundo inteiro, na Austrália, na África do Sul, América do Norte, América do Sul, Canadá, mas na Europa continuam a achar que são os melhores do mundo, colonialismo cultural, quando tiveram que conquistar o mundo, é uma pena, misturar as culturas é o que é bom. Para a continuação da ópera, teremos que fazer muitas óperas modernas, novas, e experimentar, misturar com o cinema, qual é o problema? Mas na Europa se você não fica super atonal, super esquisito, criticam: ah, muito melódico, colocou *jazz*... devemos desenvolver, não devemos parar! Na América do Norte tem muito mais óperas novas que na Europa. Estamos buscando óperas novas que digam coisas às pessoas, que elas possam se identificar. Imagina hoje alguém acreditar na história do *Manrico* e *Azucena*? Tem que encontrar personagens novos, que existam. Aqui nos Estados Unidos o discurso de igualdade racial é algo muito importante, e justo. Não se pode só colocar cantores brancos aqui. Impossível. Se você tem um *Germont negro* e um *Alfredo branco*, quem se importa. Na vida você não encontra uma mulher branca que se apaixona por um negro? Mas na Europa, você tem cantores coreanos, cantores de aspecto asiático, e dão credibilidade, porque sabem cantar. Se você é honesto e íntegro, e escolhe os bons cantores, chega sem esforço. (Falamos de Lucia Lucas, pergunto se

faz carreira). Bem, com muitas dificuldade, pois não é em todos os lugares que o/a aceitam, mas canta, e também porque, um pouco triste dizer isto, mais como um circo, o público vai.

Como conselho aos jovens, devem ter interesse em serem sadios, *mens sana in corpore sano!* Profissionalmente é melhor estar magro, sadio, ou não gordo, em qualquer profissão, você estará melhor mais magro. Fará melhor o trabalho, e também terá uma vida melhor. Pessoalmente, com a tua família... eu disse uma vez ao Fabiao Sartori: você tem filhos jovens, você quer que eles tenham um pai por pouco tempo? Não consegue, não quer, mas eu não posso fazer nada, se reconhece obeso, então digo: pensa nos teus filhos!

### **Médica otorrinolaringologista n.º 2**

Existe uma frase de um artigo em inglês, muito famosa que dizia: a coisa não acaba até que a gordona pare de cantar! Antigamente a saúde era fraca, as pessoas morriam de verdade, de tuberculose, etc, as pessoas para cantarem, ter aquela ressonância como Caruso e Tetrzzini, tinham que ser sadios, e para ser sadios significava que podiam comer, e ter certa corporatura, como para os militares que tinham que ter um número mínimo de circunferência torácica, por que senão não estavam aptos para serem soldados. Ter um físico delgado dava a idéia de um físico doente, ou que adoecia facilmente, essa era a primeira condição, diria na segunda metade do século XIX, até o período entre as duas grandes guerras.

Também quando falamos de importantes personagens da segunda metade do século XX, dos anos 1940 e 1950 em diante, a Callas jovem, obesa, teve que emagrecer para se tornar a Callas. Pavarotti e Caballé começam as carreiras normais para engordarem depois. Aquilo que muda de maneira drástica nos últimos 30 anos é o fator da direção de cena. Enquanto no início, paralelamente, o musical, a opereta, a ópera ligeira, o vaudeville inglês, perseguiam a ópera para terem a mesma fama e as bilheterias da ópera lírica, creio que depois dos anos 1970, o musical tomou conta do mercado, e a ópera fez o caminho inverso. Se nós olharmos o concerto dos três tenores, é uma das últimas imagens estáticas do mundo do espetáculo. Hoje, quando fizeram aquela coisa horrível do *Il Volo*, um grupo de três rapazes italianos, certos de que são os três maiores tenores do mundo, *ça va?* Então entrarei em cena e

serei a Callas! E também porque os diretores de cana ficaram mais importantes até que os maestros querem movimento, a ópera começou a ser transmitida pela televisão, querem movimento, portanto não se aceita mais... notei aqui no teatro, faz uns quatro anos refizemos aqui no Scala um *Trovatore*, que devia ser do ano 2000, mais ou menos, portanto visto 15 anos depois, você conhece a ópera dos marionetes sicilianos...Orlando...moral da história, essa encenação do ano 2000 reencenada no ano 2018 parecia uma ópera de marionetes. Tinha a Garanca, não sei mais quem, você os via parados, vinha um e cantava, aí parava, vinha outro e cantava, então nos demos conta de que não estávamos mais acostumados àquilo. Se pegarmos o *Don Carlo* de Pavarotti, e todas essas encenações da época, Domingo ficava lá parado na *Turandot* cantando *All'alba vinceró*, nem falemos de Del Monaco, ou da mesma Callas, todos parados. Quando fizemos a Expo em Milão, em 2015 com *Turandot*, o coitado do *Calaf*, olha que o palco do Scala não é pequeno, fizeram um balcão, Então *Calaf* começava a cantar *Nessun Dorma*, então ele tinha que começar, subir toda aquela escadaria enquanto cantava, dar toda a volta esquerda do palco, e chegar lá encima, na hora do *Vinceró*. Pediram-me para ver este tenor, porque parece que se cansou, etc. Então eu disse para ele: sabe os goleiros de futebol, que começam a se mover antes de que venha a bola, faça isso. Comece a se mover antes do momento. E me responde: mas me disseram para eu me mover só naquele momento. Eu disse: tudo bem, mas comece um pouco antes. Uma coisa é o Grigolo que cantou no Sambódromo andando, mas era só uma aria, mas se você tem que cantar toda uma ópera chega lá em cima, ou você é um atleta, ou não consegue fazer. Então, como vemos com Adele, Bionce, pelo menos na nossa cultura ocidental, para ser pop, implica certo físico. Se você sai nas fotos, nos jornais, deve ter um físico moderno, e aí a figurinista, como foi o caso da Deborah Voigt, que foi protestada porque não entrava no vestido de coquetail, Em muitas situações você pode retocar fotos, imagem, mas ao vivo não. Tínhamos um jovem na Academia que era magrinho, um físico quase de um contra-tenor, um dia me disse, eu estou indo na academia. Eu perguntei, o que você faz? Ah, quero ficar com tanquinho, porque Kaufmann tem tanquinho, e se eu conseguir, vou cantar igual a ele. Cantar como Kaufmann é outra coisa, começa a cuidar da tua voz.

Mas quando se viam corporaturas como Caruso, Gigli, também

Tamagno, não eram obesos, eram robustos. O obeso, como se estuda agora, tem outros problemas porque a gordura vai para todas as partes. Às vezes até no tecido pulmonar, alguns tem os pulmões com uma parte de gordura, e isso te tira o fôlego. Essa rede pulmonar, feita de alvéolos, um pouco como o Covid, se esta rede se inflama, o ar não passa nos alvéolos, então mesmo que não se inflame, se está cheio de gordura, o efeito é o mesmo. Menos oxigênio, se cansa mais. Mesmo que pareça que tem um grande tórax, tem menos espaço para o ar. Primeira coisa. A segunda coisa é que em um congresso que fui, foi apresentado que em certos obesos se encontraram gordura nas próprias cordas vocais. O obeso americano é o maior do mundo, mas se você quer ter uma voz que tenha timbre, cor, nuance... e a enche de gordura, ela vai soar abafada, como pode soar uma salsicha. Outra coisa importante é que o obeso sempre tem algum problema no intestino, e o diafragma se apoia exatamente sobre o intestino, e então às vezes se chega a uma contração paradoxal: a caixa torácica fica tão estirada que o diafragma não abaixa, enfim não consegue fazer o movimento completo. Então em uma direção cênica, não conseguem andar rápido, senão se bloqueiam. E também o tempo na ópera mudou. Eu entrei no Scala em 1987, a *premier* sempre foi 7 de dezembro. Então se fazia o ensaio geral dia 30 de novembro ou primeiro de dezembro, e os outros dias eram para melhorar algo, visagismo, perucas, entrevistas, e estreia no dia 7. Agora, de setembro em diante vamos preparar a estreia, que será *Macbeth*, também porque temos que ter poucas pessoas em cena, e já estamos ensaiando *Lucia*, então os ensaios se encavalam, e às vezes fazem um conjunto de manhã e um conjunto de tarde. Quer dizer que se faz o *Macbeth* inteiro de manhã e outra vez à tarde, com o mesmo cast. Ah, são já anos que não temos *doppione*, diria que desde 2008, sempre temos só um cast, não tem *doppione*. Na *Butterfly*, a Siri tinha um vestido maravilhoso, todo feito segundo um estudo profundo, feito com a embaixada do Japão, infelizmente de plástico, porque era mais barato, ela tinha no corpo várias camadas de plástico, tipo *magic pac*, que a revestia, a peruca era também de plástico, muito bonito realmente, mas tudo de plástico. No começo com o traje de esposa, depois o tirava, e por cima todas as partes do corpo que se via eram cobertas com farinha de arroz, a verdadeira maquiagem japonesa, mas ela não transpirava. Fizeram um conjunto de manhã e me chamaram, mas

vamos esperar até o final do *ensemble* da tarde, então cantou duas vezes a Butterfly num dia, quando eu a vi, estava com 39 de febre! Fizemos dois dias de repouso, ela teve que se curar. Isso para dizer, que uma pessoa com sobrepeso, faria muito mais esforço para suportar este ritmo. Creio que só conheço um cantor obeso, Alaimo, nesse momento que consegue, com leveza de espírito suportar este ritmo. Nicola Alaimo (barítono, 43 anos). Antigamente, quanto mais tórax, mais fôlego, etc, na verdade na mente das pessoas ainda é assim. Tem outra coisa, quando se é criança, e se move muito, vai para o esporte, muita atividade física. Quando a criança é mais calma, toca, violino, toca piano, vai cantar, e nem pedem para que façam esporte. Talvez nos países do norte (da Europa) fazem esportes desde criança. Muitos cantores do norte da Europa, que tivemos aqui, estão habituados a correr de manhã, ou treinar musculação, me vem em mente a Damrau, senão não conseguem suportar todo o trabalho, o cansaço, se ajudam com a atividade física. Portanto, é uma questão cultural, de como começa desde criança. Isso relacionado às sopranos, às belíssimas vozes de antigamente, tem um ótimo artigo de Carlo Labus, o primeiro foniatra italiano, utilizando uma das primeiras radiografias, e lá se falava muito contra o *corset* para as mulheres, pois afirmava que não era absolutamente verdade que as mulheres respiravam de um modo diferente dos homens. É porque a mulher, desde muito era obrigada a usar o espartilho, que apertava completamente a caixa torácica. Então existiam estas radiografias que mostravam muito bem como as costelas ficavam deformadas, até os órgãos. Até que uma cantora sueca, que foi uma das primeiras: *Marguerite* no *Faust* de Gounod, como boa escandinava, recusou o espartilho, dizendo, eu canto assim, sem espartilho. E logo a moda foi mudando para o estilo *Charleston*, uma moda mais solta, mais livre, a mulher do começo do século XX é uma mulher mais livre, enquanto que as famosas vozes femininas daquele tempo, tinham a respiração alta. O diafragma fazia o que podia, e às vezes, existem gravações daquele tempo, os sons eram bonitos, o que prova que o canto é realmente um trabalho do cérebro, do corpo, dos pulmões, da garganta, do que seja. Mas voltando ao intestino, nos obesos faz um trabalho que pode prejudicar, pois existem muitos micróbios. Na pandemia se viu que os obesos são aqueles que tiveram o maior risco, quem adoece, independente da idade, se é obeso, mais risco, portanto, com menos resistência ao cansaço,

são as pessoas menos adequadas para este tipo de espetáculo, porque, por exemplo, as Olimpíadas de Tóquio: os únicos que podiam ir às academias eram aqueles que estavam se preparando para a Olimpíada, a mesma coisa em *Wimbledon*, os cantores têm aquela liturgia, é o diretor do teatro que quer te cumprimentar, é uma equipe televisiva que vem fazer uma entrevista, e você fica lá no camarim, e tem que administrar tudo isso, sob tensão, para o obeso fica mais difícil. Isto vai da sabedoria e também de quem está com você, se você é jovem, e tem um bom agente que dirige tua carreira e não te estraga, é muito importante. Mas quando falamos de grandes vozes, como a Ricciarelli que cantou um pouco aqui, um pouco lá coisas diferentes, em qualquer lugar, o agente ganhará muito, mas o cantor acaba logo, e depois já existem uns dez prontos para substituí-los. Na Itália se perdeu a oportunidade de pequenos teatros, onde os cantores debutavam. Fecharam-se muitos teatros, então se deve debutar no *Met*, no *Convent Garden*, no *Scala*. Quando dizem que a Callas debutou no *Scala*, ela não debutou no *Scala*, já estava em carreira, aí veio o contrato, mas não debutou lá. No *Scala* tinha um momento que no segundo elenco tínhamos Freni e Pavarotti! O primeiro devia ser Tebaldi e Corelli, por exemplo, portanto o jovem se sente obrigado a fazer isso, ou quando você tem dois dias livres, ensaiando *Tristan*, aí te propõem que você vá cantar um concerto no Rio de Janeiro, até é comodo, você chega lá, no mesmo dia, volta e ainda ganha quatro horas, e quase pega uma pneumonia, então se perde dez dias para ficar bom. Ainda no tempo de Pavarotti, iam uma semana de navio, ou um dia de avião e depois descansavam, nisso é uma dificuldade. Na atividade lírica dos últimos 30 anos, não podemos esquecer a atividade das gravações, as récitas são gravadas para fazer um disco. Aí dizem, amanhã não ensaiamos, vamos gravar, então você fica como uma máquina, se recarregando a cada dia. Claro que um cantor não pode escolher, não canto de manhã, prefiro de tarde! Você tem que ficar habituado a cantar em todas as horas. Não é que foram na tua casa com uma pistola na cabeça, foi você que escolheu essa profissão.

As gravações também são um esforço. Mas, como você saberá na sua Academia, um jovem cantor está lá que prepara um papel, ao lado do piano, canta tudo, depois estuda a língua, com um *coach*, etc, mas essa não é a verdadeira velocidade do trabalho real, o *stress*, etc, como uma vez uma

cantora da Academia me falou: eu tenho exame, depois tenho que preparar um papel, vou dar uma entrevista e estou fazendo um pequeno papel na ópera! Dêem-me 24 horas de repouso, depois estarei bem! E eu disse: amor, nós entendemos. Primeiro de tudo, agradeça todo este trabalho, porque provavelmente terá cada vez mais, e se não o tiver, poderá repousar não 24 horas, mas todo o tempo que quiser, a vida inteira. Isso é importante, o conceito de” como de aluno você se torna profissional.” Programar um momento de dieta para uma pessoa obesa não é fácil, e se você está em princípio de carreira, quando as pessoas ainda decidem por você, tem que encontrar este espaço, este tempo para se organizar e fazer uma carreira, é um grande *stress*, é importante programar essa perda de peso com o nutricionista e o médico que te seguem, mas também com o professor de canto, pois deve perguntar, se faço este papel, posso perder tanto peso, etc, porque se se faz uma perda muito brusca, em realidade, um pouco depois se recupera tudo. Atualmente no *Scala* temos poucos cantores obesos, Anita Rachvelishvili, Maestri, Fabio Santori (tenor italiano). Outro problema hoje em dia é a duração das carreiras. Em cena, você tem um Leo Nucci, que ainda esta cantando. Em 2017 fez um *Rigoletto*, com uma linda *Gilda* americana (Nadine Sierra), bela, alta, e no final conseguiram algo raríssimo no *Scala*, bisaram o dueto *Si, vendetta!* Uma vez o solista do *Rigoletto* teve que ser substituído porque não conseguia pegar a filha e descer a escada, em uma versão, enquanto que Nucci fazia isso sem nenhum problema, e olha que não tem mais 20 anos! Então existe uma preparação que te permite uma liberdade de movimento. Se comparamos o *Rigoletto* de Bruson com o de Nucci, este último, teve muitos mais movimentos que Bruson, mesmo se é a mesma produção e você chega a isso quando desde os 20 anos você começa com um tipo de exercícios. Se você vê a *Traviata* que fizemos com a Damrau e Beczala, foram fantásticos, sobretudo porque naquela direção, no terceiro ato... a interpretação era de que *Violetta* não morria de tísica e sim alcoolizada e drogada, então a cena era vazia, cheia de garrafas, onde *Violetta* se movia com uns chinelos da vovozinha, com um *penoir* e um acolchoado, quase cobrindo a cabeça, no qual devia se cobrir, cair no chão, enfim fazendo pianíssimos e tudo isso. Tudo pesado, acolchoado de penas de ganso. Fizemos com a Damrau e nenhuma mais, porque ninguém tem a capacidade

atlética da Damrau, sobretudo se estamos em uma academia, se deve ensinar, sem preconceitos sobre a obesidade ou aos protótipos de moda, não é que todas devem parecer com a *Barbie*, hoje existe também a anorexia, que é outro grave problema, mas tenho que saber se o meu corpo e a minha corporatura é uma ajuda para a minha atividade, ou se prejudica a minha atividade. Também existe o problema hormonal, principalmente os hormônios produzidos pelo tecido gorduroso, que vai alterar muitas outras funções, ou interferir. Se eu estou me preparando para uma profissão, e tenho tantas mochilas nas costas, que pesam sobre a minha profissão e meus atos, que são maiores do que meu próprio peso, tenho que pensar seriamente no caso.

Sobre essa questão (coloquei que uma cantora, aluna, obesa, dava a impressão de ter a voz mais cálida que as demais cantoras), principalmente em se tratando de jovens cantores, sempre tem ainda a idéia de que a voz é aqui (coloca a mão na garganta), então a idéia de que dou energia aqui, e por uma questão nervosa dão um pouco mais e a voz fica mais rígida, menos elástica, e se empobrece de cor, gastam muitos harmônicos, perdem as ressonâncias, então a voz fica mais dura, menos bela e timbrada. Talvez uma pessoa que esteja com sobrepeso e tenha um pouco de tecido gorduroso, não é tão fácil de enrijecer, porque tem uma almofadinha de gordura, então, se aprendeu bem a projetar a voz, com uma facilidade de emissão, talvez com uma justa dose, pode dar uma maior vibração, poderia ser. Uma coisa que pode perguntar ao Dr. Reinaldo, em fibroscopia, que coisas acontecem quando essa menina canta, porque às vezes existem porções, aliás, se tem muita gordura é prejudicial, principalmente quando se fecha o nariz, ou na região faríngea, tem muita gente que começa a roncar ou tem apneia, isso pode resultar em uma diminuição das capacidades, mas quando está no palco, se respira pelo nariz, pela boca, até pelas orelhas para tirar aquele folego que precisa naquele momento, então para alguns ter esta conformidade muito gorda, com tecido adiposo, pode ter uma voz mais cálida. Se uma figura “boteriana”, que tenha a possibilidade de elasticidade, esperaria que uma pessoa com sobrepeso poderia ter uma voz mais plena que os outros.

O tecido adiposo absorve a vibração, faz às vezes de esponja. Tem que se ter uma boa mucosa de revestimento e uma ótima musculatura constituindo a faringe e a região auveofaríngea, podendo assim modelar o trato vocal,

ressoar, mas do contrário, o som afunda no tecido gorduroso, tem que se encontrar esse equilíbrio. Se esta pessoa tem uma corporatura, depende também da forma do crânio, pois se tem um espaço para a gordura que não incomoda, está bem. Formas de rostos da face, como asiáticos, onde não tem tanto espaço, não existem tantas maçãs nos rostos, o nariz é pequeno, aí vejo dificuldade em ser obeso e cantar. Em rostos mais mediterrâneos ou afro-descendentes é mais fácil.

Os Estados Unidos têm um problema de obesidade, temos uma parte da população que aceita a obesidade porque são obesos. Eu quando vejo estas pessoas, é incrível. Estando mais de 30 anos no teatro, vejo também a mudança do coro, antigamente, quando comecei aqui, via muitos cantores obesos no coro, pouco a pouco foram mudando e aqueles que entram no coro têm os pesos normais ou ligeiramente robustos. Tem muitos até magros. Fizemos uma turnê em Savolina (Finlândia), onde o camarim feminino era um grande buraco no meio da pedra, e para subir, tinha aquelas escadas só com os degraus, pregados na parede mesmo. Uma corista obesa não conseguiria subir. Faz 10 anos, entre os cento e dez coristas, entre cinquenta ou sessenta mulheres, tínhamos umas quinze com sobrepeso ou obesas, em várias vozes, agora, creio que tem duas.

Não conheço nenhum cantor que fez a bariátrica, mas acompanhei alguns congressos sobre isso, e sei que se deve ponderar muito antes, porque hoje existem vários tipos, também tem a questão da anestesia e tipo de intervenção. Antigamente diziam te corto a barriga, coloco um tubo na garganta... agora as cirurgias são menos pesadas e fazem menos mal para as vozes, menos arriscadas para um cantor, mas sempre tem que se pensar muito bem. Tem um período de dieta líquida, depois a recuperação do físico. Tem que se falar e ter muito em conta o microbiota, porque pode ser nosso amigo ou nosso inimigo, geralmente os obesos têm o microbiota alterado e de certo modo, governa os hábitos alimentares. É a mesma coisa que você ter um hóspede, e ele decidir que vai comer aquilo hoje, porque quer, precisa. A famosa história do gosto da gordura, então se você não consegue levar uma correção na sua dieta, que corrija a microbiota, por isso, fazer a bariátrica é se reprocessar. Não é só como ficará meu diafragma, como vou ficar, mas também, o que farei da pele a mais, quando posso fazer, vou comunicar para

as pessoas ou não, tem que se pensar como se pensa quando fazemos as cirurgias estéticas. Eu me aceitarei depois? A voz é um caráter da nossa identidade, o físico também, mas o obeso aceitou uma determinada situação, ou então não se encontrava nada bem daquela forma e se tem uma família que fica falando, está bem rosadinho, belo, robusto, para uma mulher que tenha muito seio, muito traseiro, então deve se preparar muito para esta mudança, para se empoderar desta nova imagem e identidade.

A um jovem cantor obeso, o conselho que eu daria, antes de tudo, saber como é sua vida, se ele consegue se mover pela cidade, respeitar seus compromissos, viver com a família, com os amigos, perguntaria também como é a saúde da sua voz e de sua garganta, e também, olhar o problema do refluxo, que às vezes tem a ver com as adenoides, e com o nariz, mais do que com a garganta, e ver quanto resistente é, e quanto acha que está bem consigo, e pode fazer o que quer, e consegue se adaptar àquilo que querem dele, aí neste momento, não precisa mudar nada. Se você vê que é uma pessoa que a cada novos compromissos se cansa, fica doente, aí tem que se pensar se interessa fazer esta carreira ou não. Se não te interessa, muda. Mas se a tua voz vai bem, a tua mente vai bem, mas o corpo não acompanha, aí é o momento de começar a ter a motivação justa para mudar. Porque depois não terá ninguém que poderá mudar no teu lugar.