

Entrevista*

PROF. DR. ROBERT HARRISON

Esta entrevista foi concedida ao Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterero no dia 16 de fevereiro de 2007 durante a visita do professor e pianista brasileiro àquela instituição, convidado para a realização de recitais, palestras e curso de interpretação sobre o repertório vocal brasileiro¹. Após uma apresentação inicial na qual o Prof. Dr. Robert Harrison expõe o fundamento de suas idéias sobre canto, a conversa concentra-se na análise de elementos ligados às práticas interpretativas e à técnica vocal atuais comparadas às do 60 primeiros anos do século XX. A discussão apresenta também uma breve comparação entre alguns problemas encontrados, por ele, em alunos de canto americanos e, pelo professor brasileiro, em estudantes brasileiros.

LUIZ RICARDO BASSO BALLESTERO (L.R.B.B.). – *O que o Senhor considera como o ideal em canto lírico?*

* Tradução e Notas: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterero.

1. “A Musical Encounter with Brazil” foi uma série de eventos dedicada à música brasileira, e promovida graças a um convênio firmado entre a Jacobs School of Music, Indiana University e o Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com o apoio do Latin American Music Center, Office of International Programs of the Indiana University e da Comissão de Cooperação Internacional da Universidade de São Paulo. Também participaram como professores e artistas convidados o Prof. Dr. Edelton Gloeden, o Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos e a Professora Susana Cecília Igayara.

ROBERT HARRISON (R.H.) – O ideal para mim é o canto que é comunicativo, pois música é uma linguagem e, no caso da música vocal, carrega também um conteúdo verbal. O canto é parecido com a palavra falada no sentido de que possui altura e ritmo. Mas sua característica singular é que o canto tem alturas e ritmos especificados de uma maneira muito organizada, através da escrita musical. Tendo dito que música é uma linguagem, tudo o que fazemos quando estudamos música, do ponto de vista técnico, é criar um instrumento capaz de comunicar de modo eficiente e eloqüente essa linguagem tão especial. Assim, tudo o que devemos fazer no que se diz respeito à técnica é criar um instrumento que facilmente projete a linguagem (musical e verbal) já que a distância entre o cantor no palco e os ouvidos do público pode ser de vários metros. Então, o cantor deve desenvolver uma técnica capaz de projetar idéias textuais e musicais para o ouvinte, criando também um som bonito. Entretanto, muitas vezes encontramos textos cuja temática não seja “bela” e, então, temos que buscar técnicas vocais complementares que se encaixem às idéias do texto.

L.R.B.B. – *O Senhor acha que para ser capaz de comunicar e projetar idéias e emoções é necessário que o cantor tenha uma técnica que também seja flexível?*

R.H. – Sim, absolutamente. E também que o faça de maneira saudável. Porque espera-se que um artista cante e se expresse por muitos anos. E para tanto, o cantor deve se expressar com o melhor de sua saúde vocal.

L.R.B.B. – *O que eu constantemente vejo em muitos cantores profissionais de hoje é que eles projetam a voz, como se fosse apenas massa sonora. Mas, como a comunicação do canto também é feita através da linguagem verbal e esta é baseada em sílabas tônicas e átonas e contém significados, o que observo muitas vezes é eles projetam sons sem qualquer inflexão ou comunicação de subtexto². Considero o subtexto particularmente importante já que acredito que a comunicação ocorre a partir do subtexto e não apenas do texto e do que pode ser visto na partitura. Como o Senhor vê essa questão?*

R.H. – Concordo plenamente com você. O que distingue um grande poema de um poema medíocre ou da fala que se ouve nas ruas, é que um

2. Para Constantin Stanislavski (1863-1938), ator e teórico russo, o entendimento do subtexto (significado subliminar) é um dos principais aspectos da criação de um personagem.

bom poema contém muito mais do que se encontra na superfície. Um bom poema contém idéias subtextuais que (muitas vezes) podem somente existir em poesia. A situação é tão especial que talvez essa experiência só possa existir na imaginação e se ela acontecesse da mesma forma em nossas vidas, perderia, então, a sua natureza poética. Muitas vezes, nós temos que fazer com que nossos alunos olhem as coisas dessa forma, que usem a imaginação e olhem além da vida cotidiana, além dos limites dessa vida normal. Isso não significa que devemos ficar cegos para o que acontece ao nosso redor, pois essas experiências do dia-a-dia podem ser valiosas quando queremos trabalhar, descobrir e desenvolver o subtexto de um poema. Eu sempre digo aos meus alunos que o que é tão bom em relação à música, especialmente à música vocal, é que trabalhamos com idéias, idéias humanas, mas muitas delas só existem em poesia. E essa é uma maneira maravilhosa de nos afastarmos da correria e confusão da nossa vida cotidiana. Não sei se o mesmo ocorre em seu país, mas aqui nos Estados Unidos *reality show*³ está muito em voga. Eu acho difícil assistir e gostar desse tipo de programa, pois não há nada mais do que a realidade nisso tudo. Não há nada para minha imaginação. Um bom poema vai estimular minha imaginação enquanto *reality show* não. Não há nada que me atraia, nada que mexa com a minha imaginação, pois não apresenta nada diferente do cotidiano. Então essa é uma razão pela qual o estudo e o ensino da música vocal podem ser tão maravilhosos, porque me permitem abstrair da vida cotidiana.

L.R.B.B. – *Então, o Senhor concorda com a idéia de que poesia e literatura expandem as capacidades da imaginação e também de que o canto é uma extensão da comunicação que já possuímos na linguagem falada? No canto, os parâmetros são semelhantes aos da fala, mas ocorrem em proporções maiores: as durações são mais longas, a entensão vocal mais ampla, a dinâmica mais expandida, além do lado emocional ser mais carregado.*

R.H. – Sim. E também a realidade da distância, da incomum distância que existe entre os intérpretes e a platéia, que acaba sendo de metros. Então, para que as mais íntimas idéias possam cruzar tal distância, temos, então, que desenvolver técnicas parecidas com as de oratória. É isso que digo aos meus alunos. Então, o que fazemos é falar como em

3. *Reality show* é um tipo de programa de televisão apoiado na vida real. O mundialmente conhecido *Big Brother* é um exemplo deste tipo de programa.

oratória sobre notas e ritmos já designados. Quando se trata de música vocal, esses devem ser ritmos da fala, porque os ritmos demonstrados na partitura não são bem ritmos da fala. Às vezes são apenas sugestões. Outras vezes um determinado compositor, escrevendo um ritmo bastante complexo nos proporciona o exato ritmo do texto falado. Mas, às vezes, algumas figuras rítmicas de uma canção terão que ser ligeiramente acomodadas à inflexão da fala. Eu costumo mostrar aos meus alunos a seguinte proporção: quanto maior a distância entre os intérpretes no palco e os ouvidos na platéia, maior a duração das vogais e consoantes, maior a duração das sílabas tônicas em oposição às sílabas àtonas. E falo da grande importância de fazer com que o som e o texto cheguem aos ouvidos dos que estão na última fileira do teatro.

L.R.B.B. – *Temos que ter certeza que a dicção está chegando ao público sem que esse faça qualquer esforço para entender, caso contrário perde-se a comunicação. O que pode parecer suficiente para o intérprete no palco, muitas vezes não é suficiente para chegar até os ouvintes da última fila.*

R.H. – Vamos tomar como exemplo o fonema fricativo surdo [f]⁴. Sem usar uma equação completamente científica, digamos que os ouvidos das pessoas sentadas na última fileira do teatro estejam a cinquenta metros do palco. Eu diria que o artista tem que produzir um som com a intensidade e duração de pelo menos cinco fonemas fricativos [fffff] para que este atravesse esses cinquenta metros. Então, tudo existe em proporção, o que se faz no palco está diretamente ligado à distância que existe entre os intérpretes e a platéia. E para os alunos norte-americanos isso é algo muito difícil porque o padrão da fala do inglês americano atual possui pouca articulação de vogais e consoantes. Eles produzem na fala sons pouco distinguíveis. Assim, quando pedimos a um aluno americano para produzir, em uma determinada palavra de uma canção, esse som [f] com intensidade de cinco fonemas fricativos, ele olha para o professor como se este estivesse completamente louco. Parece um exagero, mas o que o aluno precisa entender é que quando aquele som de cinco consoantes fricativas chega aos ouvidos da platéia, ele está na medida exata.

4. [f] aparece entre colchetes segundo as normas da *International Phonetic Association*. [f] é um fonema fricativo, pois é produzido através da fricção do lábio inferior com os dentes superiores, e surdo, pois as pregas vocais não vibram durante a sua emissão.

L.R.B.B. – *O Senhor acha que o mundo do canto hoje se aproxima ou se afasta do que o Senhor considera o ideal? E se percebe que o canto está tomando uma direção que se distancia do seu ideal, qual é a diferença entre os cantores que o Senhor ouvia nos anos 60 e os atuais?*

R.H. – Você tocou num ponto sensível. Considero que muitos cantores renomados de hoje estejam razoavelmente próximos do que considero o ideal. Mas, falo aos meus alunos que estamos numa era em que a norma é cantar forte e agudo. Acho que estamos também na era do canto egoísta: o canto reflete mais o ego do cantor do que o texto e a música. A comunicação parece não ser mais a regra. Então estou muito decepcionado e eu não quero dizer que não existam modelos atuais para nossos jovens cantores, mas ao contrário dos anos 60, 50, 40 e até mesmo do final do século XIX, quando realmente tínhamos os anos dourados do canto, nossos alunos de hoje não tem um número muito grande de modelos. Eles não têm como ver e ouvir ao vivo esses cantores dos anos 40, 50 e 60, que não cantam mais. Quando muito, esses alunos ouvem gravações, o que não é nada mal, mas parte da comunicação é realizada pelo fator visual. Para se ter uma comunicação real é necessário ver e ouvir. Temos poucos exemplos atuais que sejam tão bons, então eu constantemente tenho que pedir aos meus alunos para ouvirem gravações de Maria Callas, Eleanor Steber, George London, Nicolai Gedda. Eu não deveria citar nomes, pois, se não incluo outros, parece que temos somente esses. Há muitos nomes. Veja os quadros: Nilsson, Tebaldi, Corelli...Mary Garden, meu Deus, temos gravações de Mary Garden! Sills, Zinka Milanov, que lecionou aqui na Universidade de Indiana, Eillen Farrell, talvez o maior soprano dramático americano da história, James King, o maior *heldentenor*⁵ americano, que também ensinou aqui na Universidade de Indiana, Tucker, Merrill, enfim...temos Alfredo Kraus⁶!

5. *Heldentenor* significa tenor heróico, em alemão. O termo refere-se a um tipo de tenor com pontência e extensão vocais capazes de executar papéis como Huon em *Oberon*, de Carl Maria von Weber (1786-1826), Bacchus em *Ariadne auf Naxos*, de Richard Strauss (1864-1949) e grande parte dos papéis de tenores de Richard Wagner (1813-1883).

6. O professor americano mencionou exemplos de cantores a partir das fotografias autografadas afixadas na parede de sua sala de aula. A lista, bastante heterogênea, inclui desde Mary Garden (1874-1967), artista de origem escocesa que cantou na estréia de *Pélleas et Mélisande*, de Claude Debussy (1862-1918), em 1902 até nomes de artistas que cantaram na segunda metade do século XX.

E também por causa de novas tecnologias, que têm ajudado nossos alunos, é incrível quantos exemplos, não só sonoros, mas também visuais, eles podem ter através do *Youtube*⁷. Que bom que existe essa tecnologia, pois agora os alunos têm como acessar a internet e ver quão equilibrada, quão elegante e despojadamente Maria Callas se expressava, mesmo que seja somente em um pequeno trecho. Não me entenda mal: eu não quero que a apresentação de alguém se assemelhe a desses cantores. Quero que cada um coloque sua própria marca na apresentação. Assistir a esse ou aquele cantor e começar a recriar, a imitar sua maneira de se apresentar não funciona. Não é nada disso. Mas se for para ver um modelo vocal e artístico, aprender um modo de cantar apropriado, ver algumas produções de ópera, ver como se comunicam, qual é a postura no palco, enfim todas essas coisas necessárias para se tornar um artista completo, eu acho que temos que nos referir aos anos 40, 50 e 60 já que temos gravações, visuais e sonoras.

L.R.B.B – *Baseado no que o Senhor disse sobre os diferentes objetivos artísticos que as pessoas tinham no passado e os que os artistas de hoje têm, se escutarmos duas gravações diferentes da mesma peça, uma interpretada por um cantor atual e outra por um do passado, quais são os elementos que podem ser identificados na audição, no que diz respeito à dicção, comunicação verbal, inflexão, ou mesmo técnica vocal?*

R.H. – Não é necessário dizer que tudo isso é questionável e discutível, mas acho que um dos problemas que, nem todos, mas muitos dos cantores atuais possuem é que estão amarrados por essa cultura generalizada fortemente ligada à realidade cotidiana. Os cantores de antigamente também tinham que lidar com a realidade do dia-a-dia, mas a cultura, a cultura popular inclusive, daquela época, não era tão ligada à cultura do cotidiano como é a de hoje. Já que estamos falando sobre subtexto, os cantores daquela época pareciam muito mais ligados ao subtexto e a como o subtexto podia estimular a imaginação (musical). Assim, eles cantavam com maiores variações de dinâmica, de inflexão, de uma maneira que ia além da imaginação de qualquer pessoa. Assim como o subtexto era poético, era também o trabalho de linguagem, dinâmica, afinação, cores e texturas; quando cantavam legato, esse legato já existia na imaginação. Assim, os cantores daquela época eram mais capazes de transformar a imaginação em realidade.

7. *Youtube* é um site na internet que permite que seus usuários carreguem, assistam e compartilhem vídeos em formato digital.

L.R.B.B. – *O Senhor acha que parte do problema é que as pessoas hoje em dia não são capazes de ver o subtexto? Elas só conseguem ver o texto ou a realidade, como senhor mesmo disse. No passado, os cantores eram capazes de enxergar o subtexto além de encontrar os meios para comunicar esses elementos?*

R.H. – O desafio para os cantores de hoje é o desafio de recriar a realidade, para os cantores das gerações anteriores era descobrir o que estava além da realidade, o subtexto, e também determinar um ou vários subtextos possíveis. A não ser que tenhamos uma carta de um poeta sobre um de seus poemas que diga que exista apenas uma possibilidade subtextual para o poema, podemos então descobrir muitos subtextos. E isso é o que faz um cantor apresentar um texto de maneira tão diferente de um outro cantor. Agora, se os cantores de hoje tratarem o texto apenas de maneira superficial, então pode ser possível que muitas interpretações fiquem parecidas, pois estão lidando apenas com a realidade: um garoto conhece uma garota e se apaixonam. Cada apresentação de uma mesma ária por um artista da geração anterior a essa, pense em uma ária qualquer...

L.R.B.B. – *A primeira ária de Mimi*⁸.

R.H. – Cada grande cantora teve sua apresentação própria e distinta dessa ária e essa ária não era apresentada nem mesmo duas vezes da mesma maneira pelo mesmo cantor. Na segunda-feira o subtexto significava algo para uma artista e se fosse apresentada na terça-feira, significaria algo diferente para a mesma artista. Acho que a criação de personagem é também pobre com tantos artistas de hoje, porque, de novo, eles estão lidando, até onde eu vejo, com o que está na superfície e não com o que está além dela. Eu acredito que um dos maiores exemplos de criação e desenvolvimento de personagem seja a gravação de *Madame Butterfly* de Victoria de Los Angeles⁹. Eu gosto de tocar para meus alunos a abertura da sua primeira cena porque, do ponto de vista técnico, eles ouvem e perguntam, “meu Deus, isso é uma boa cantora?” Bem, temos que lembrar que ela (Cio-Cio-San¹⁰) é muito jovem e muito ingênua. Então,

8. A primeira ária de Mimi (*Si, mi chiamano Mimi*), da ópera *La Bohème*, de Giacomo Puccini (1858-1924) é aqui citada por ser uma das árias mais interpretadas e estudadas do repertório.

9. Harrison refere-se aqui à gravação de 1955 da ópera *Madama Butterfly*, de Puccini, com Victoria de los Angeles (1923-2005), Giuseppe De Stefano (1921), Tito Gobi (1915-1984), Orchestra e coro del Teatro dell'Opera de Roma, Giananadrea Gavazzeni (1909-1996), regente. Selo: EMI Records.

10. Cio-Cio-San é o nome do personagem central de *Madama Butterfly*.

ela deveria soar como se estivesse ido à escola de música e ter estudado canto por 17 anos? Não, ela tem que soar como uma juvenzinha ingênua e, é claro, nós sabemos que na ópera ela tem que crescer muito rapidamente. E cada som que sai da voz de Victoria de Los Angeles, a partir disso, torna-se mais maduro. E o que é tão bom dessa gravação é ver como ela escolheu comunicar a ingenuidade dessa garota. A voz é propositadamente um pouco irregular. Entretanto, o canto de Los Angeles torna-se mais sofisticado para representar a sabedoria que toma parte daquela personagem quando ela é forçada a amadurecer. É um trabalho fantástico de desenvolvimento de personagem e não há nada na partitura que diga que a cantora deva fazer isso, está além da partitura.

L.R.B.B. – *O Senhor acha que a partitura e até mesmo as escolhas musicais que fazemos a partir dela podem ser consideradas ressonâncias do que podemos ver além do texto musical? Compreender o texto sem chegar ao subtexto pode parecer vazio? Obviamente, a coisa mais real que as pessoas têm de uma peça musical é a sua partitura. Mas, outras informações, quando estudadas e associadas, podem abrir muitas possibilidades na interpretação da música vocal.*

R.H. – A primeira coisa que eu pergunto a um aluno quando ele traz uma peça nova é do que o texto trata, o que ele quer dizer. Por causa dessa cultura generalizada e amarrada ao que é superficial, eles respondem: “ah, essa peça é sobre um garoto que vai até a casa de uma garota, vai cantar uma canção para ela e vai tentar conquistá-la”, então, eu vou invariavelmente, e sem dúvida alguma, dizer e perguntar: “mas isso encontra-se na superfície. Será que podemos encontrar algo na organização da música que possa nos mostrar como esse garoto se sente ao se dirigir até a casa dela? Será que podemos encontrar o quão rápido ou lento ele está indo para lá? Podemos encontrar algo na organização da música que diga o quão suave ou forte ele está falando com ela? E além de tudo isso, o que ele realmente quer? Ele vai lá apenas para cantar uma canção para ela? Ah, é isso. Ele não vai lá apenas para visitá-la; ele quer mais do que isso (risos). Isso revela uma outra informação e o texto não menciona isso na superfície, não é? E quantos anos ele tem? Você pode encontrar alguma coisa na música que.. ah, bem, parece que existe uma rapidez nos passos dele; ele deve ser jovem. Bom, qual é o nível hormonal deste jovem rapaz?” Essas são coisas que não aparecem na superfície do poema, são coisas que vêm da imaginação. Diferente de hoje, quando tudo é dito e feito tão abertamente. Heinrich

Heine¹¹, por exemplo, não diz isso. Apenas sugere de um maneira singular e poética, sendo que o resto fica por conta da imaginação. Somos nós que temos que encontrar isso na música.

L.R.B.B. – *Eu me lembro de ter trabalhado com um aluno em uma canção de Gabriel Fauré. Pedi para ele reescrever o poema e transformá-lo em prosa, eliminando figuras de linguagem e outras características poéticas. Ele ficou envergonhado quando percebeu que era um poema sensual e, eu diria até, sexual. Como pode uma *mélodie*¹², uma canção, uma peça de salão escrita por um compositor francês ser sexual? O estereótipo de que a música francesa é apenas sofisticada pode, às vezes, fazer com que o aluno não chegue ao ponto central de um poema.*

R.H. – A reprodução da raça humana, os sentimentos de sexualidade são muito fortes em cada um de nós, e não eram mais fracos na mente de Heinrich Heine e provavelmente também não eram na mente de Robert Schumann. A diferença é a maneira subtextual com a qual eles comunicavam esses sentimentos mais íntimos. É como eu falo para meus filhos: “eu tenho pena de vocês, porque de tudo que vocês ouvem hoje, nada estimula a imaginação”. E tenho pena da falta de criatividade que nossa cultura impõe sobre eles. No lugar onde eu cresci, pensamentos sobre sexo não eram mencionados de maneira alguma. De fato, eram considerados tabu. As coisas que digo hoje são totalmente diferentes das coisas que eu diria naquela época. Eu simplesmente não podia dizer tais coisas. Então, nós tínhamos que descobrir uma forma de expressar a sexualidade. E era maravilhoso, porque nos estimulava a imaginação, e essa, por sua vez, estimulava a nossa criação musical, fazendo com que nós desvendássemos a partitura para ir além da sua superfície.

L.R.B.B. – *Temos comparado o passado com o presente, seria interessante também comparar diferenças entre países. Tecnicamente falan-*

11. Heinrich Heine (1797-1856) foi um importante poeta alemão romântico. Heine é melhor conhecido pela sua poesia lírica, boa parte da qual foi musicada por vários compositores, especialmente por Robert Schumann (1810-1856).

12. *Mélodie* é o termo empregado em francês para a canção de câmara. Aplica-se a composições que almejam uma interação significativa entre texto em música, em oposição ao *romance*, gênero vocal equivalente que não tinha grandes preocupações em realizar associações poético-musicais. Alguns autores consideram que a *mélodie* aparece com *Les Nuits d'Été*, ciclo de canções de Hector Berlioz (1803-1869), composto em 1840 e 1841, a partir de textos de Théophile Gautier. Outros citam *Lydia* (1870), canção de Gabriel Fauré (1845-1924), como o marco inicial do gênero.

do, o que ouço nos Estados Unidos é que o som básico de um aluno de canto tende a ter a predominância de ressonância de cabeça, enquanto que no Brasil, isso não é tão comum. Eu acho que isso tem a ver com a cultura. Talvez por causa da presença de elementos indígenas e africanos na cultura brasileira, parece que é mais fácil para os brasileiros lidarem com as partes inferiores do corpo do que os americanos.

R.H. – Nessa pequena ladainha, eu não quero desmerecer os grandes benefícios proporcionados pela ciência vocal¹³ nos últimos 40 anos, nos Estados Unidos. Eu não estaria aqui hoje sem o conhecimento que obtive da ciência vocal. Então, tenho um grande respeito pelo importante trabalho que está sendo desenvolvido nessa área. Também, porque nós professores vemos os alunos tão poucas vezes nesse período de quatro anos que é o tempo regular de um curso universitário, ao contrário de muitos alunos que há 75 ou 80 anos viajavam com o professor/artista que então se apresentava em *tournées*. Não somente eles assistiam seu professor se apresentar regularmente, como também tinham aulas e assistiam às aulas de outros alunos que também viajavam nessa comitiva. Nós não temos mais esse luxo. Então, o que estou tentando dizer é que a ciência vocal me deu instrumentos muito eficientes com os quais eu posso rapidamente diagnosticar e mudar a forma de cantar. Agora, o lado negativo de tudo isso é que a ciência vocal é exata e quantificável. A arte nem sempre é... e como estávamos falando, cantar é uma linguagem que tenta, através da comunicação, encontrar e desvendar idéias maravilhosas e subtextos que não são quantificáveis. Eu vejo nos alunos (americanos) de hoje que eles se interessam facilmente pela ciência do canto e porque ela é muito fácil de se aprender, porque, de novo, ela é mensurável, é quantificável, pode ser vista em gráficos. Existem inúmeros cantores hoje que estão demasiadamente interessados na ciência, que vêm o canto (apenas) como ciência.

L.R.B.B. – *De novo o gosto pela realidade?*

R.H. – Sim, é a realidade, dá pra vê-la, é quantificável. Então, cientistas nos dizem que também podem nos provar (como professores), que se colocarmos uma certa quantidade de peso na voz, corre-se o risco de danificar a voz. Então, há um grande número de professores que não querem pôr muito, ou algum peso na voz. Pensam eles: “vejamos quan-

13. O professor americano prefere o termo *vocal science*, traduzido aqui como ciência vocal, porque inclui conhecimentos de várias áreas, como anatomia, fonoaudiologia, medicina, fonética e acústica.

ta ressonância de cabeça podemos transferir para a o registro médio? Quanto disso podemos trazer para o médio-grave, pois os cientistas da voz nos dizem que é mais saudável”, enquanto eu preferiria pensar: “ok, quanto peso (volume) eu posso por na voz maximizando a ressonância”. Para mim, o som ideal, que se baseia nos cantores que cresci ouvindo que, tinham o que eu chamo de agudos, médios e graves¹⁴ na qualidade de suas vozes. E sabe de uma coisa? Eles não tinham medo, se a imaginação pedisse, de “engrossar” os graves, e assim criar um som de peito escuro quando o texto e o subtexto pedissem isso. E, quando o subtexto pedisse, (não tinham medo de) trazer a voz de cabeça para baixo talvez até com escape de ar na voz.

L.R.B.B. – *Como Victoria de los Angeles, muitas vezes.*

R.H. – Absolutamente. Então, com tudo de positivo que os cientistas fizeram pelo canto neste país, os nossos cantores realmente estão presos às regras da ciência vocal e são menos capazes de desenvolver cores na voz e de usar consoantes como cores, de usar as vogais e as consoantes para criar movimento. Os sons que saem de uma voz cantada devem, na minha opinião, estar ligados às palavras e à música, e não devem ser sons ditados por cientistas da voz. Não existem dois cantores que tragam o mesmo DNA, então isso já exclui a possibilidade de cantarem um dó agudo da mesma maneira. E se estão se baseando no texto, o subtexto também será diferente por causa dessa diferença genética. E o texto, como o vemos na superfície, se tornará diferente, então não deveriam existir dois dós agudos iguais cantados por dois sopranos. No entanto, o ensino do canto nesse país se transformou nisso.

R.B. – *A história dos Estados Unidos começa com os ideais iluministas enquanto que a cultura brasileira tem forte raízes no Barroco. Baseados nisso podemos ver que maneira americano de cantar está mais relacionada à ciência, enquanto que no Brasil, os cantores são mais instintivos, multifocais, muitas vezes, levando em conta muitos aspectos de maneira pouco organizada.*

R.H. – Nós americanos ainda estamos circundados pelo Iluminismo no sentido da exatidão científica, a ponto de, em nosso sistema educacional, um aluno dizer: o que tenho que fazer para ganhar uma nota 10? O que ele quer saber é o número de tarefas. São 25? São 2? Quantas

14. Harrison fala aqui do desenvolvimento das possibilidades expressivas do som fundamental e dos harmônicos da voz.

são? E se faço todas as tarefas, eu fiz um excelente trabalho pois conclui aquele número exato de tarefas. Isso também vale quando damos notas aos professores de uma universidade americana. Chamamos esse sistema de “contagem de grãos de feijão”. “Quantos grãos de feijão eu tenho que ter para que eu seja efetivado no meu cargo”? Não tem nada a ver com a qualidade do seu trabalho, pois é necessário que existam pessoas com conhecimento para determinar a qualidade do seu trabalho. É muito mais fácil seus colegas dizerem: “ah, ele tem cem grãos de feijão no pote”. Ele encheu todo o pote, tanto que nem consegue fechar a tampa. Ah, ele fez mais que esse outro que tem só metade do pote cheio, quando de fato a qualidade do trabalho desse com meio pote pode ser muito superior àquele com o pote transbordando de grãos de feijão. Você está certo. Ainda somos prisioneiros de algo maravilhoso na História, o Iluminismo, mas aqui ele foi longe demais, tanto que aqui se reduz tudo a contagem numérica.