

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**INTERAÇÕES ENTRE O PIANISTA COLABORADOR E O  
CANTOR ERUDITO: HABILIDADES, COMPETÊNCIAS E  
ASPECTOS PSICOLÓGICOS**

**LUCIANA MITTELSTEDT LEAL DE SOUSA**

**BRASÍLIA**

**02/2014**

**LUCIANA MITTELSTEDT LEAL DE SOUSA**

**INTERAÇÕES ENTRE O PIANISTA COLABORADOR E O CANTOR  
ERUDITO: HABILIDADES, COMPETÊNCIAS E ASPECTOS  
PSICOLÓGICOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Teorias e Contextos em Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Beatriz Magalhães Castro

**BRASÍLIA**

**02/2014**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de  
Brasília. Acervo 1019822.

S725i Sousa, Luciana Mittelstedt Leal de.  
Interações entre o pianista colaborador e o cantor  
erudito : habilidades, competências e aspectos psicológicos  
/ Luciana Mittelstedt Leal de Sousa. -- 2014.  
130 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,  
Departamento de Música, Programa de Pós-graduação  
em Música, 2014.

Inclui bibliografia.

Orientação: Beatriz Magalhães Castro.

1. Pianistas - Prática. 2. Cantores. 3. Musicologia.  
4. Música - Aspectos psicológicos. I. Castro, Beatriz  
Magalhães. II. Título.

CDU 786.2.002

**LUCIANA MITTELSTEDT LEAL DE SOUSA**

**INTERAÇÕES ENTRE O PIANISTA COLABORADOR E O CANTOR  
ERUDITO: HABILIDADES, COMPETÊNCIAS E ASPECTOS  
PSICOLÓGICOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Teorias e Contextos em Musicologia.

Banca Examinadora

---

Beatriz Magalhães Castro (orientadora)  
Universidade de Brasília

---

Daniel Tarquínio (membro interno)  
Universidade de Brasília

---

Gisele Pires-Mota (membro externo)  
Centro de Educação Profissional / Escola de  
Música de Brasília

Aprovado em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014

À minha filha Dully, cuja arte também escorre das pontas dos dedos de mil formas diferentes. Que o amor seja inspiração para seus traços no papel assim como é para a música na minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho mostra um pedaço da minha vida como pianista colaboradora e reflete uma vivência que tenho experimentado desde que me conheço por gente.

Meus agradecimentos de coração a todas as pessoas que, de alguma maneira, passaram pela minha história e que contribuíram para a construção de quem eu sou hoje.

Aos professores que participaram da minha formação, me ensinando a fazer música e a encontrar a minha identidade como pianista colaboradora.

A todos os meus amigos que tiveram infinita paciência comigo nesse tempo de ausência, quando passava dias enfurnada dentro de casa, lendo e escrevendo. Obrigada pelo apoio e pela compreensão.

A todos os professores membros do Colegiado do PPG-MUS, os quais demonstraram imensa empatia e compreensão, fornecendo suporte para que eu pudesse, mesmo em meio a tantas intempéries, concluir este Mestrado em Música.

Aos funcionários do PPG-MUS, que me ajudaram em tempos de tranquilidade e também quando estive com a corda no pescoço. Obrigada por serem prestativos e solícitos no meu período como aluna do mestrado. A minha orientadora, amiga e quase mãe às vezes, a genial Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Magalhães Castro, que sempre me acolheu e me apoiou em tantos momentos em que quase desisti. Beatriz, obrigada por ter me puxado pelo braço de dentro do poço na hora da angústia. Minha gratidão eterna a você por me ajudar a realizar esta tarefa.

Aos cantores eruditos e pianistas colaboradores que solicitamente participaram desta pesquisa, cedendo seu tempo precioso para colaborar fornecendo entrevistas. Meus queridos: Aida Kellen, André Vidal, André Kacowicz, Cláudia Costa, Elisangela Oliveira, Felipe Ramos, Francisco Frias, Gisele Pires-Mota, Jean Bogaroch-Nardoto, Lidiane Machado e Pedro Jacobina. Vocês me ajudaram a entender mais ainda a necessidade da técnica, da empatia e da sensibilidade na colaboração musical, compartilhando comigo suas experiências.

Para sempre e sempre, a minha mãe guerreira, Mirta Mittelstedt, que só não me amarrava ao pé do piano para me obrigar a estudar porque não tínhamos cordas em casa. Obrigada por ter investido e insistido na minha formação musical desde cedo e por ter acreditado que um dia eu seria a pianista que sou agora. Hoje minhas mãos ao piano são

resultado da sua voz me encorajando. Todos os “obrigados” do mundo não são suficientes para agradecer sua ajuda, amor e dedicação em todas as áreas da minha vida. *Dankeschön für alle, Mutter.*

Especialmente à minha filha e melhor amiga Dully Mittelstedt, que imagino, por várias vezes, deve ter sonhado em jogar meu computador pela janela, me vendo escrever insanamente durante semanas sem parar. Participou deste trabalho discutindo dados e fazendo transcrições de entrevistas. Companheira de lutas, risos, choros, derrotas e vitórias. Artista como eu, cúmplice na vida e no amor. Obrigada pela sua paciência e compreensão, Dully. Só você me conhece e me vê de perto como ninguém. Rato Branco Encantado da Mamãe. Te amo demais.

A Fernanda Mittelstedt, responsável pela tradução e revisão de artigos e trabalhos para publicação em espanhol. Graças à sua celeridade em me ajudar pude apresentar minha produção intelectual a tempo. Todos os chocolates do universo não pagam esse esforço de guerra que você fez por mim, querida irmã.

A minha outra irmã, Mirta Mittelstedt, cujos esforços têm me inspirado, mesmo que não estejamos tão perto. Obrigada pelo apoio, mesmo de longe e por fazer parte da minha história.

Ao meu pai, Hamilton Leal de Sousa (*in memoriam*), que sempre foi o primeiro na plateia a se levantar, batendo palmas loucamente ao fim dos meus concertos, mesmo que eu tivesse tocado “Atirei o pau no gato”. Foi, sem dúvida, o meu maior e mais entusiasmado fã, me apoiando como pianista desde que eu era criança. Saudades.

Aos queridos amigos André Kacowicz e Prof. Dr. David Junker, por me ajudarem com referências bibliográficas, dicas e conselhos. Além de serem um bom ouvido amigo muitas vezes. Vocês moram no meu coração. Obrigada por estarem por perto.

Minha soprano louca, amiga e companheira de tantos anos, Elisangela Oliveira. Você é uma parte importante dessa história e de toda a minha vida. Aprendemos tantas coisas tocando e cantando juntas. Zanza, você sempre e é o meu “Laboratório de Soprano” desde sempre.

À amiga querida e parceira incansável de trabalho Dr<sup>a</sup>. Cláudia Costa, que além de também ajudar com a bibliografia, me acompanhou de perto e escutou meu “mimimi” durante meses, sempre com um conselho na ponta da língua, um abraço carinhoso ou uma risada borbulhante para me oferecer. Sua força em lidar com as intempéries da vida e mesmo assim

continuar cantando várias vezes me inspirou a continuar escrevendo. Tudo que você foi para mim nestes últimos anos estará guardado para sempre na minha história.

A queridas *girls* Soraya Portela e Thaís Azevedo, amigas mais que irmãs, presentes tanto em horas felizes quanto em tempos estranhos, donas de muitos dos meus choros, risadas, desabafos e crônicas mais loucas, duas das poucas pessoas que têm acesso ao meu coração e aos meus pensamentos. Obrigada por existirem e por me darem suporte emocional.

A amada Izabela Barros, pedaço de mim que anda solto por aí, mas que sempre volta para os meus braços. Responsável pela organização e formatação desta dissertação. Obrigada pelas suas palavras sábias e carinhosas, me apoiando e me encorajando desde que nos conhecemos. Você é um pedaço da minha alma para sempre, sempre e sempre.

Ao meu querido colega de curso e salvador de última hora, Heverson Nogueira pela formatação final e última revisão deste trabalho. Obrigada por toda a sua ajuda.

Ao meu amado Vitor Furlan, que faz parte da minha história em tantos contextos. Entre janelas e gavetas, você cuida de mim. Pedaço do meu espelho, meu amigo pra sempre. Obrigada por tudo.

Não posso esquecer-me de uma das pessoas preferidas da minha vida: Merielly Oliveira, amiga e companheira que tantas vezes me viu cair, levantar, quase desistir, mas recomeçar tudo de novo, mas que sempre esteve ao meu lado. Seu testemunho de fé, vida e força ecoa para sempre na minha existência.

E como agradecer devidamente a todos os cantores e instrumentistas que passaram pela minha vida? Vocês é que foram minha escola, me ensinando como ser pianista colaboradora, psicóloga, professora, amiga e até “confidente de cantor” às vezes. Obrigada por trazer à tona o meu melhor, para que utilizando toda a técnica e cognição necessárias ao tocar, eu nunca me esqueça de realizar música em colaboração com amor, acima de tudo.

Por último, e mais importante, agradeço a Deus por ter me dado forças para concluir este Mestrado. Suas promessas maravilhosas em períodos negros firmaram meus pés na Rocha: “Não temas, porque estou contigo: não te assustes, porque sou o teu Deus; Eu te fortaleço, te ajudo e te sustento com a mão direita da minha justiça.” (Is. 41:10)

Porque Dele e por Ele e para Ele são TODAS as coisas.

*Soli Deo Gloria.*

Sem amor pelas outras pessoas e um sincero desejo de ajudá-las a fazer o seu melhor, a colaboração não existe.

(Martin Katz, 2009, p. 278)

## RESUMO

Esta pesquisa se propôs a investigar questões pertinentes à problemática cognitiva, pedagógica e psicológica do trabalho de colaboração, voltada para o fazer dos pianistas que acompanham cantores. Utilizando a pesquisa qualitativa como modelo investigativo-base, buscou-se identificar, na *performance* do pianista que acompanha cantores eruditos, desvios, dificuldades e características observáveis, a fim de avaliar os aspectos subjetivos da relação emocional entre pianista e cantor. A pesquisa foi realizada por meio de entrevistas com pianistas correpetidores, cantores e alunos de piano em níveis mais avançados que já lidem com a experiência de acompanhar cantores eruditos, com o intuito de avaliar questões pertinentes à interação psicológica entre pianista e cantor. Com base na literatura pesquisada e nos dados analisados nas entrevistas, se buscou demonstrar a importância e a necessidade de implementar para os pianistas colaboradores que pretendam se especializar na atuação profissional de música vocal para concerto nas Escolas e Faculdades de Música, uma formação que contemple suporte pedagógico, metodológico e inclusive psicológico.

Palavras-chave: Pianista colaborador. Correpetição para cantores. Habilidades e competências. música vocal de concerto. Interação psicológica.

## ABSTRACT

This research proposes to investigate relevant questions concerning cognitive, pedagogical and psychological aspects of the piano accompaniment work, mainly for those who accompany singers. Using the “qualitative” investigative model approach, we seek to identify deviations, difficulties and characteristics observed in the *performance* of the pianist who accompanies lyric singers, and access subjective aspects of emotional relationship between pianist and singer. The survey was conducted through interviews with accompanist pianists and piano students in advanced levels who already have experience of accompaniment with lyric singers, to access relevant questions in the psychological interaction between pianist and singer. Based on literature about the subject, and analyzing data of the interviews, we aim to demonstrate the importance and the necessity of implement in Music Schools and Departments of Music a formation that contemplates pedagogical, methodological and even psychological training support for collaborator pianists who intend to specialize in the professional acting of vocal music for concert.

Keywords: Collaborative pianist. Piano collaboration for singers. Skills and competencies. Concert vocal music. Psychological interaction.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 01 -	Sátira extraída de “The Collaborative Piano Blog”	29
Figura 02 -	Diagrama da Árvore ‘Familiar’ do Pianista (ADLER, 1976, p.04)	30
Figura 03 -	Funções desempenhadas pelo pianista colaborador (MUNDIM, 2009, p.29)	33

## **LISTA DE ABREVIACÕES**

CEP/ EMB – Centro de Educação Profissional/ Escola de Música de Brasília

IMB – Igreja Memorial Batista

NPAC/ CEP/ EMB – Núcleo de Piano Acompanhamento e Correpetição

UnB – Universidade de Brasília

FTBB – Faculdade Teológica Batista de Brasília

## SUMÁRIO

PREFÁCIO .....	16
A Primeira Leitura a Gente Nunca Esquece: uma visão pessoal do processo de leitura à primeira vista .....	16
INTRODUÇÃO .....	25
CAPÍTULO 1 - FUNDAMENTOS TEÓRICOS E REVISÃO DA LITERATURA ...	28
1.1 - Funções do pianista colaborador e discussão sobre a terminologia .....	29
1.2 - Considerações sobre habilidades, saberes e competências cognitivas .....	35
1.3 - A relação cognitivo-psicológica entre pianista e cantor .....	41
1.3.1 - Dons necessários: temperamento compreensivo e adaptabilidade .....	42
1.3.2 - Psicologia para orientação e colaboração pianística com cantores .....	43
1.3.3 - O colaborador completo: o pianista como parceiro .....	44
1.3.4 - O conceito de “fluxo” na <i>performance</i> musical colaborativa: Empatia e envolvimento .....	45
CAPÍTULO 2 - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	49
2.1 - Opção pela abordagem qualitativa .....	49
2.2 - A entrevista como ferramenta metodológica .....	50
2.3 - O processo de coleta de dados .....	51
2.3.1 - Seleção e contato com os entrevistados .....	52
2.3.2 - Planejamento das questões propostas, entrevista-piloto e notas de campo .....	53
2.3.3 - O papel de pianista colaborador como investigador nessa pesquisa .....	55
2.3.4 - Condução das entrevistas .....	56
2.3.5 - Procedimentos éticos .....	57
CAPÍTULO 3 .....	59
3.1. Análise e interpretação e categorização dos dados .....	59
3.2 - Resultados e discussões .....	61

3.2.1 - O pianista colaborador na formação do cantor.....	62
3.2.2 - O estudo do canto erudito como formação complementar para o pianista colaborador.....	68
3.2.3 - Leitura à primeira vista.....	69
3.2.4 - Dicção e fonética de línguas estrangeiras.....	73
3.2.5 - Convenções e tradições do repertório vocal.....	75
3.2.6 - O pianista que ouve: flexibilidade cognitiva e psicológica.....	76
3.2.7 - Empatia, afinidade e outras características psicológicas.....	79
3.2.8 - Falhas de comunicação na <i>performance</i> .....	83
3.2.9 - O pianista como parceiro: compartilhando concepções e intenções.....	87
3.2.10 - A exposição do cantor no palco e o pianista como psicólogo.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS:.....	95
TEXTOS.....	95
ENTREVISTAS.....	99
APÊNDICES.....	101
APÊNDICE A - Roteiros de entrevista.....	101
APÊNDICE B - Carta-convite de participação em pesquisa.....	103
APÊNDICE C - Carta de autorização de pesquisa.....	104
APÊNDICE D - Carta de encaminhamento à escola.....	105
APÊNDICE E - Termo de consentimento livre e esclarecido.....	106
APÊNDICE F - Carta de cessão de direitos.....	107
APÊNDICE G - Entrevistas.....	108
ENTREVISTA 1: entrevista piloto enviada por e-mail Elisangela da Silva Oliveira.....	108
ENTREVISTA 2: transcrição de entrevista editada e revisada Francisco Frias Neto.....	112
ENTREVISTA 3: entrevista enviada por e-mail: Mirella Cavalcante-Lief.....	119

ENTREVISTA 4: entrevista enviada por e-mail: Jean Bogaroch-Nardoto.....	122
APÊNDICE H: release dos entrevistados (textos fornecidos pelos próprios participantes da pesquisa).....	126

## PREFÁCIO

### **A Primeira Leitura a Gente Nunca Esquece: uma visão pessoal do processo de leitura à primeira vista**

Domingo de manhã. A cantora adentrou na nave da igreja abanando nervosamente a partitura numa das mãos e com a outra gesticulava, explicando a quem quisesse ouvir, que havia sido escalada de última hora para fazer o solo na hora do Culto e que precisava de um pianista, imediatamente, para dar a conhecida “passadinha” antes do início dos serviços, além de conferir os detalhes de sua *performance*.

Ouvindo aquilo, instintivamente me encolhi na cadeira onde estava, perto do piano, passando mentalmente a responsabilidade daquela situação aos pianistas mais experientes que estavam zanzando por ali. Eu tinha 13 ou 14 anos de idade à época e só estava preparada para tocar o interlúdio com um violino naquele dia. Tínhamos um pianista para os hinos da congregação; uma pianista para tocar prelúdio, poslúdio e as músicas com o quarteto vocal depois da pregação; mais outro pianista que tocava três músicas para o coral; um regente para a congregação e outro para o coral e ainda uma organista. Muita gente. Alguém com certeza tocava o solo. Não me incomodei. O burburinho durou alguns minutos, a partitura passando de mão em mão e a cantora ficando nervosa. Saí tranquilamente e busquei água. Quando voltei para perto das cadeiras, todos ainda estavam parados olhando para a partitura que alguém já havia acomodado no piano. A tensão era perceptível ninguém queria assumir aquela situação de última hora. Pensei em dar meia volta para a parte dos fundos e comecei a me virar, fugindo com o copo na mão, mas era tarde demais. Fui empurrada para o banco do piano e de repente estava lá, sentada em frente a tal partitura.

—Por favor, tente ler isso para acompanhar a cantora. Veja se você conhece a música.

—Não, nunca vi isso na minha vida. Ninguém pode tocar? Há tantos pianistas aqui e nenhum pode tocar este solo de duas páginas?

—Todos já vão tocar muitas músicas. Você só tem o Interlúdio. Quebre esse galho.

A cantora me olhou em desespero. E assim, por um argumento meramente numérico, fiquei sem resposta e fui vencida. Tudo bem, vamos tentar. Já tinha a experiência de ler assim em casa, em aulas, em ensaios, mas esta seria a primeira vez em que precisaria usar todas as habilidades adquiridas nestes poucos anos de estudo em uma situação real de leitura à primeira vista com apenas um ensaio.

Sorri para a cantora e disse a ela que daria tudo certo, mas na verdade estava falando comigo mesma em voz alta, tentando me convencer das minhas próprias palavras. Agradecida, ela pegou uma cadeira e puxou para o meu lado, tomando assento. Pedi um minuto e olhei calmamente a partitura sem encostar as mãos no piano, tentando absorver imediatamente o máximo possível de informações sobre a estrutura da peça. Perguntei à cantora sobre a questão da pulsação para definir um andamento cômodo. Ela cantou em voz baixa os primeiros compassos, estalando os dedos para mostrar a velocidade que queria. Entendi e voltei os olhos para os oito compassos da introdução, já analisando a armadura com dois sustenidos, as divisões de ritmo num compasso ternário simples e a estrutura harmônica básica para resolver se conseguiria tocar todas as notas que estavam escritas ali ou não - talvez tivesse que escolher, esporadicamente. As oitavas se alternavam com acordes na mão esquerda, como uma valsa. Aquilo tudo era um pouco parecido com algo que eu já tinha visto ou tocado antes.

A mão direita conduzia uma melodia também em oitavas e três grandes acordes na dominante preparavam a entrada do solo no nono compasso. Muitas notas de passagem. Achei importante manter as oitavas na mão esquerda, nos primeiros tempos de cada compasso, dando suporte e tocar o máximo possível de acordes alternantes. Se eu não conseguisse tocar todas as notas destes acordes, reduziria as notas e selecionaria algumas delas apenas para manter a fluência do ritmo de valsa na mão esquerda. Na mão direita, sequencias de semicolcheias na condução da melodia, em oitavas. Em minha mente já resolvi logo que não me preocuparia em tentar resolver aquelas oitavas todas e tocaria apenas as que conseguisse, nas subdivisões de tempos mais lentas. Melhor tocar dedilhando embaixo da mão mesmo do que tentar fazer aquelas oitavas funcionarem com leveza. Precisaria de mais tempo para estudar e definir dedilhados. O importante era que a melodia soasse firme, forte e familiar para que a cantora não tivesse dúvidas na hora de entrar no seu solo, mesmo que eu não tocasse a integralidade do texto musical. Olhei para o último compasso da introdução e percebi que aqueles três acordes de mão cheia eram o mesmo, na verdade, mas invertido duas vezes. Pronto. Pelo menos a introdução, que era o momento vulnerável do meu solo, estava

resolvida na minha cabeça. Segui olhando rapidamente o resto da música. A parte do piano mantinha a mesma estrutura, os acordes mudavam bastante, criando uma harmonia colorida, mas não tão complicada, apenas trabalhosa. Muitas inserções da melodia do solo apareciam na minha mão direita, o que era uma coisa boa. Uníssonos nessas horas são excelentes para reafirmar a coesão entre piano e canto. Olhei por um momento a parte do solo. Versos de um hino cristão conhecido. Reconheci a letra, em português mesmo, mas não lembrei imediatamente da melodia. Era um arranjo. Perguntei à cantora se ela já tinha cantado essa música antes e respondeu que sim, em duas outras ocasiões. Ótimo- ela não estaria cantando tão nervosa, por já conhecer o arranjo. Ainda busquei mais informações perguntando se havia alguma parte complicada, algo que não estivesse muito fácil, ou ainda lugares onde eu tivesse que prestar atenção. Ela logo apontou o dedo, mostrando:

—Eu canto a primeira parte em Moderato mesmo, como já mostrei, mas não faço este Allegro da parte final muito rápido, porque a letra fica enrolada, então espere pra ver que andamento vou pegar, porque depende do meu cansaço. Aqui neste compasso preciso respirar. Neste outro também. Aqui nesse tem um rallentando e antes de entrar a tempo de novo preciso respirar bastante também. Na segunda estrofe começo em piano, para só aqui neste sistema crescer e chegar ao fortíssimo. Pode suspender bastante esta pausa aqui para um breve descanso. Vou segurar um pouco este agudo aqui na fermata, antes da frase final. Minha voz está meio cansada hoje e o solo todo é muito agudo. Vá me ouvindo. Bem, é só isso. E abriu um sorriso de muitos dentes.

“Só isso”. Quis rir e chorar ao mesmo tempo. Ok. Já estava há tempos com o lápis em punho anotando freneticamente na partitura tudo que ela dizia e mostrava, concordando com o dedo que apontava aqui e ali. Além de ler a parte do piano, naturalmente teria que acompanhar a parte dela para me certificar de que estaria acompanhando exatamente o que ela cantava, tempo a tempo.

“Espere pra ver que andamento vou pegar”. Como assim? Ela não sabia? Eu teria que adivinhar?...

—Ótimo. Então vamos passar uma vez, porque faltam cinco minutos para abrirem as portas.

Ela então se encaminhou para o púlpito e ficou de frente para os muitos bancos vazios da Igreja- e praticamente de costas para mim! Como eu ouviria? Alheia ao meu desespero, ela

virou-se para trás um pouquinho e fez um sinal com a cabeça, indicando que eu já podia tocar a introdução.

—Será que você poderia virar um pouquinho a sua estante para que eu possa te ver um pouco de lado e ouvir a sua voz? Seria mais fácil para eu te acompanhar. Disse.

—Claro. Ela virou cuidadosamente a estante para um ângulo onde eu podia ver claramente o seu rosto de lado. Perfeito. Que alívio.

Que nada. Enquanto ela estava ainda arrumando a estante, as portas do Templo se abriram repentinamente e os recepcionistas entraram seguidos por muitas pessoas que aguardavam. E um deles acenou para nós, fazendo o gesto clássico de “portas abertas, acabou o tempo de vocês.” A cantora encolheu os ombros, despreocupada, me olhou com uma expressão relaxada, veio em minha direção e pegou no meu ombro, me tranquilizando:

—Tudo bem. Na hora sai. Confio em você. Piscou um olho e saiu andando pacificamente para a parte dos fundos, enquanto todos se acomodavam no Templo para o início do Culto.

Meu lado racional concordou. “Sim, tudo bem”. O irracional criou um buraco negro embaixo do banco do piano e achei que ia cair lá dentro. “Vou morrer. Não ensaiei com ela. Vou errar. Se eu errar, ela erra. Vou derrubá-la. Estou frita.”

Os serviços dominicais começaram e eu estava pregada à cadeira como se houvesse cola nela, nas minhas costas e braços. Estava em pânico mudo: Prestes a tocar um solo no culto do domingo, com uma cantora que eu não conhecia, sem ensaio nenhum! Enquanto estava ali absorta nestes pensamentos, o violinista chegou e tocou no meu ombro, mostrando a partitura do interlúdio. “É mesmo.” Ainda havia o interlúdio. Tudo bem, já havia ensaiado com ele antes e a música era muito simples. Não estava preocupada com aquilo. Minha atenção total era para a partitura do solo da cantora que repousava em minhas mãos e eu olhava para aquela profusão de notas, tentando sugar nelas algum consolo ante o fato de ter que tocar sem nem imaginar direito o que iria soar. Oração, leituras, avisos, coral, hino congregacional, outra leitura. E o interlúdio. Sentei ao piano e toquei automaticamente a música de uma página só e poucas notas, acompanhando o violinista. Mais uma leitura e finalmente o momento fatídico: O solo da cantora. Ela entrou pela porta lateral e se posicionou orgulhosa e altiva, atrás da estante, ficando de lado do jeito que combinamos.

Sentei ao piano. Esperei ela me olhar e ela repetiu aquele aceno com a cabeça, do mesmo jeito que fizera antes das portas se abrirem, me dizendo, sem palavras, que eu podia começar a introdução. A Igreja estava cheia. Eu sabia que naquela hora todos estariam olhando para o piano, para mim, para as minhas mãos. Mentalizei um botão de defesa para desligar tudo aquilo e apenas pensei que se eu errasse meu dedo não cairia no chão, nem apanharia de ninguém, afinal de contas. Era só uma música. Não era tão terrível assim.

Mas era. Era terrível, então imediatamente mergulhei na função: Fazer acontecer tudo aquilo que já tinha sido realizado na minha cabeça e tentar governar meus ouvidos, mãos, dedos, braços e olhos para que tudo acontecesse em conjunto perfeito com o solo. Regulei rapidamente a altura do banco. Armei minha coluna na posição mais ereta e firme que conseguia imaginar, sentada na ponta do banco. Sentia-me como um soldado aparatado para a guerra. Só então pousei minhas mãos nas teclas pela primeira vez e fechei os olhos por um segundo. Meus pés estavam plantados no chão como se tivessem raízes. Preparei as oitavas nas duas mãos espaçosamente e olhei uma última vez para a cantora simpática e tranquila no seu púlpito, tão confiante (uma louca, isso sim... ela mal me conhecia... como assim "confio em você"...). Gastei mais um segundo estabelecendo naquele espaço entre o piano e ela um fio de prata, como se fosse uma conexão invisível, um escudo fechado que eu criava entre nós para não deixar entrar mais nenhum estímulo externo, nenhuma outra voz, ideia, pensamento, ou interrupção. Não queria pensar em nada que não fosse simplesmente tocar piano aqui, mas imaginando que eu também era ela ali, ao mesmo tempo, cantando. Criei silêncio dentro de mim. Necessitava, mais até do que adivinhar, conhecer e saber que movimentos ela faria, de que respirações ela precisaria, o que ela escolheria fazer e se haveria alguma armadilha no meio do percurso... Tudo isso passou muito rápido pela minha cabeça. Olhei para os primeiros compassos, li o que ia tocar naquele primeiro momento e já li mais uns três compassos na frente, me antecipando e então finalmente ataquei as primeiras oitavas com força, criando um som enorme que eu mesma não esperava. Estava acostumada a tocar músicas muito mais simples e agora sentada em frente àquele piano de cauda imenso, do qual nem enxergava o final, achava o volume das oitavas e dos acordes simplesmente estranho e monstruoso. Forcei minha mente a se utilizar de todo aquele plano de seleção de notas que eu tinha feito e toquei tudo que foi possível embaixo das minhas mãos tentando fazer a música da melhor forma que achava que podia. Alguns acordes incompletos, a melodia firme na mão direita. Estava soando até bonito e continuei construindo aquele quebra-cabeça, numa concentração profunda. Oitavas, acordes, melodia, mais acordes, mais oitavas. Alguns bemóis. Algumas notas a

menos. Cheguei ao oitavo compasso e toquei com cuidado os três acordes gordos que preparavam o solo, desacelerando um pouco e olhando para a cantora com o rabo do olho para captar o momento exato da sua respiração na entrada. Vi quando seu peito se encheu e seu corpo se preparou. Pelos próximos minutos da minha vida, meu desafio seria acompanhar aquela movimentação constante de entrada e saída de ar. Ela inspirou e entrou comodamente na linha do seu solo, como se estivesse cantando em casa. Nunca havia ouvido a sua voz e era linda, firme, mas leve. Um típico Soprano Lírico, embora à época eu não tivesse esta noção de classificação. Tirei um pouco do peso dos dedos, temendo cobrir aquela delicadeza. Não podia correr o risco de não conseguir ouvi-la, ainda mais naquela situação de dificuldade quanto ao posicionamento no espaço disponível.

Diminuí a intensidade e me concentrei no exercício profundo de ler/ver o que eu ia tocar, tocar o que tinha visto, ouvir o que havia tocado, ler a parte do canto junto, ouvir o que ela estava cantando, conferir se o que ela estava cantando era o que estava escrito, selecionar o que dava tempo de tocar, que notas desprezaria e o que valorizaria para garantir a fluência da música, corrigir algum erro e verificar se tudo aquilo funcionava ao mesmo tempo. Céus! Devia ter ficado em casa assistindo um filme! Se alguém passou ao lado do piano durante aquele momento, ou falou algo comigo, não me lembro. A sensação era a de estar surda para o resto do mundo. Se alguém no público tossiu ou se levantou, eu também não vi. Estava cega, só enxergava a Soprano cantando como se fosse a última coisa a ser vista antes do fim do mundo. Só ouvia o som que saía do piano e a letra da música sendo cantada num encaixe com tudo que eu imaginava e esperava, nota após nota. Preparava meus sentidos constantemente para ver e analisar as informações dos compassos que estavam por vir, construindo antecipadamente as posições das minhas mãos e dedos e cantando a letra junto, para tentar adivinhar onde ela precisaria respirar ou cantar mais devagar. Tentava decorar logo as notas que vinham a seguir para poder desviar meus olhos para ela o mais que pudesse, prevendo uma surpresa qualquer e queria tocar as frases bonitas, acompanhando as inflexões das palavras que ela dizia na música. O texto era maravilhoso. A simbiose precisava ser perfeita e eu precisava me esforçar muito, mantendo o ouvido aguçado. Ela conseguiu seguir à risca quase tudo que eu anotara em minha partitura, mas antes do fim, segurou aquela nota aguda por bem mais tempo que eu esperava. Olhei para ela e esperei. O pedal segurava o acorde e minhas mãos estavam suspensas já na posição do próximo compasso, esperando o ataque depois que acabasse o som daquele si bemol imenso que saía de dentro dos seus pulmões. Quando ela inaugurou enfim sua última grande frase, começou a reduzir o andamento e

resolveu por conta própria ralentar até o fim - e isso NÃO estava escrito na partitura. Já havia lido as notas quase até o final e nem olhava mais para as minhas mãos. Meus olhos iam da partitura diretamente para ela e dela para a partitura, pois minha preocupação era calcular aquela desaceleração-surpresa, para não arrastar nem atropelar o final que ela estava imaginando. A respiração era mais pausada entre as frases e então percebi que o si bemol havia cansado a sua voz e ela estava usando outro recurso para compensar aquilo: Menos velocidade, mais respirações e mais articulação no texto. Segui cuidadosamente a melodia respeitando o novo tempo que ela criara e toquei meu último arpejo imediatamente depois da última palavra cantada, como estava na partitura. Alívio. Dois segundos de silêncio e ela se virou dali mesmo para mim e discretamente me mandou um beijo com as duas mãos, saindo pela porta de onde havia entrado. Algumas pessoas na frente murmuravam palavras de aprovação e umas poucas choravam, sorrindo. Não aplaudiram porque estávamos no meio de um culto numa Igreja tradicional, mas percebi que o solo havia sido emocionante. Funcionou. Todos gostaram.

A anestesia do trabalho hercúleo me manteve respirando profundamente, colada ao banco, de olhos meio arregalados, ainda com as mãos nas teclas. Só me levantei porque o outro pianista cutucou meu ombro, me lembrando de que eu precisava sair dali para que ele tomasse assento e tocasse para o Coral.

Achei que o saldo havia sido positivo. Muita coisa havia funcionado. Algumas notas a menos, um acorde ou outro invertido, mas souu bem e ninguém notou. Eu conseguira adaptar os erros e transformar uma coisa ou outra de forma que o discurso ficasse digerível. Desde a hora em que pousei minhas mãos no teclado para começar até a hora em que me levantei foram quase quatro minutos de *performance* acompanhando a cantora. Para mim havia sido uma eternidade. Estava morta de cansaço e minha cabeça até doía um pouco. Saí dali e assisti o resto do culto sentada no último banco, num misto de conforto e exaustão.

No fim daquela manhã, tanto eu quanto a cantora fomos parabenizadas pelo “lindo trabalho em equipe” e todos pediam que continuássemos “agraciando os ouvidos da Igreja com mais solos em outras ocasiões”. Fomos beijadas e abraçadas pelas pessoas, que reconheceram nosso empenho. Pensei que com uns bons ensaios da próxima vez tudo seria melhor e mais fácil. Eu não imaginava, mas ao longo do tempo situações como essa - de performances sem ensaio - viriam a se repetir incontáveis vezes em minha vida como pianista.

Se as pessoas soubessem tudo que passou entre meu cérebro, minhas mãos e a cantora em quatro minutos, eu ganharia um salário mínimo por cada música tocada. Alguns colegas que estudavam piano e outros instrumentos perguntaram se eu conhecia a peça, se deu tempo de ensaiar e quiseram saber como tudo tinha saído tão bem, mesmo sendo de última hora. Não soube responder direito à época. Disse que não tinha sido tão fácil assim e que eu me concentrei muito. E alguns me olharam como se soubessem que eu estava escondendo um segredo ou uma dica qualquer. Na verdade era o início da descoberta de como trabalhar com confiança para que tudo aquilo que eu já sabia se tornasse governável na hora de acompanhar alguém, apesar do nervosismo.

Se na época eu conseguisse refletir e discorrer sobre isso, teria sido muito válido. Se tivesse o conhecimento que tenho hoje, explicaria - como escrevi a um amigo pianista uma vez- que temos maquinarias pesadas sobre nossos pescoços e muitos circuitos até os dedos. Diria que cada pedaço do cérebro trabalha com quantidades e tipos de circuitos diferentes, cada um subjugado à função que você escolhe na hora de tocar e resolver problemas na música. Mostraria que nos valem de uma gama de subsunções que são construídos ao longo do tempo e eles nos permitem desenvolver muitas habilidades específicas. Defenderia muito a necessidade de um lugar propício com um público aconchegante e receptivo, onde todo pianista pudesse praticar a leitura à primeira vista sem medo de erros ou rótulos. Diria que se você erra uma nota numa *performance*, tudo bem, porque você acertou mais de seis mil outras notas e tudo isso já te faz um vencedor. Gostaria de dizer que muitas coisas se tornam automáticas e ficam fáceis com o tempo, assim como dirigir um carro e ao mesmo tempo conversar com quem está sentado ao lado e que ler à primeira vista talvez não seja tão complicado quanto muitos pianistas imaginam. Ainda ressaltaria que é imperativo que se tenha um bom estudo regular de técnica e força, para que seus músculos tenham a capacidade de executar aquilo que seu cérebro previamente já ordenou. É necessário passar muitas vezes pelo exercício de tocar à primeira vista para se acostumar com a situação da *performance* sem ensaio.

Aquela foi apenas a primeira leitura de milhares que vieram depois, em muitas outras situações, emergenciais ou não, em vários lugares diferentes, durante muitos anos e até hoje: Igrejas, escolas, teatros, eventos, concertos, casamentos, aulas, ensaios e uma quantidade incontável de partituras que passam pelas minhas mãos. Cantatas, musicais e até óperas à primeira vista. Nem tudo sai perfeito como está na partitura, mas é possível fornecer base mínima muito boa para que a música aconteça.

Assim como tantos colegas e amigos de profissão, já perdi as contas de quantos cantores, violinistas, trombonistas, flautistas ou violoncelistas chegaram correndo para mim segurando a partitura com a parte do piano, pedindo ansiosamente, como aquela cantora há mais de vinte anos atrás:

—Faltam cinco minutos e meu pianista não chegou! Toque essa música na prova comigo, por favor?

E me sento ao piano, bem mais confiante do que eu era naquela época, lembrando-me do que disse há tanto tempo e ainda repito até hoje:

—Vá, faça o melhor que você puder fazer. Vamos fazer música juntos. Estou te ouvindo. Vai dar tudo certo.

## INTRODUÇÃO

A procura pela carreira de pianista concertista vem sofrendo certa diminuição nos dias de hoje. O espaço na cena musical se tornou extremamente competitivo para os pianistas solistas nos concursos, teatros e casas de shows. Muitos, então, preferem optar por outras vertentes, a fim de conseguir inserção no mercado de trabalho com rapidez. Existem vários outros campos de atuação para o pianista que sai do Conservatório ou da Faculdade de Música, por exemplo: música de câmara; preparação de musicais e óperas; piano para gravações em estúdios; piano para serviços litúrgicos em Igrejas; colaboração pianística para corais, instrumentistas e cantores. Os termos para designar tais pianistas profissionais se confundem em nomenclaturas emergentes que às vezes causam confusão: “Acompanhador”; “Correpetidor”; “*Coach*”; “Colaborador”; “Preparador”. Ante o novo perfil desse pianista “anfíbio”, o qual deve ter capacidade para tocar bem, preparar bem, ensinar bem, acompanhar bem e saber de tudo um pouco, é vital que ele também saiba ler muito bem à primeira vista, fato que comumente não se observa tanto quanto desejado no meio musical.

Além de todas as capacidades cognitivas e diversas competências e habilidades que um pianista deve ter para ler uma peça à primeira vista, contudo é possível notar que em trabalhos específicos de colaboração com solistas não conseguem realizar a *performance* satisfatoriamente. Por que alguns pianistas possuem essa habilidade tão desenvolvida e outros a possuem menos? Especificando a função do pianista no mundo dos cantores eruditos, cabem mais questionamentos: O que faz um pianista tocar bem para um cantor de modo a conduzir a *performance* com confiança e segurança? Qual é o diferencial que a presença do cantor impõe à função pianística? Porque é diferente tocar para cantores?

Todos esses questionamentos e dúvidas, acerca desse assunto, moveram uma pesquisa mais profunda sobre o tema. Desde o início de meu aprendizado pianístico, fui incitada a trabalhar a leitura à primeira vista tocando principalmente para cantores. Além de frequentar as aulas na Escola de Música de Brasília, também fui exposta à vida musical nos trabalhos musicais da Igreja Memorial Batista de Brasília durante os fins de semana e isso me serviu de laboratório musical durante longos anos. Ali, sob a observação de vários regentes, organistas, pianistas mais experientes e professores de música, tive a oportunidade de desenvolver vivências, competências e habilidades que considero profundamente úteis em minha desenvoltura ao piano hoje. A leitura à primeira vista se tornou natural, devido à grande

frequência com que o repertório mudava dentro da liturgia na Igreja, de um dia para o outro e também ante diversas situações de emergência, onde os pianistas eram confrontados com a experiência de sentar e tocar imediatamente, já em *performance*, na hora dos ensaios, cultos ou serviços em geral, solando ou acompanhando.

Tal vivência se iniciou com participações esporádicas acompanhando hinos, cânticos e alguns solos com instrumentistas e cantores apenas aos domingos. Tive a oportunidade de acompanhar um Coral Infanto-juvenil aos 14 anos de idade nessa mesma Igreja, apesar das limitações normais da minha técnica nessa época. Foi o primeiro de muitos corais que vim a acompanhar nos anos subsequentes. O trabalho como acompanhadora em tenra idade abriu acesso ao desenvolvimento pianístico de aspectos técnico-interpretativos, resolução de problemas na leitura à primeira vista, performances constantes com poucos ensaios - ou às vezes nenhum - e muitas oportunidades de tocar semanalmente em público. O fato de estar tocando piano num local familiar sempre foi um consolo para o nervosismo e ansiedade naturais às minhas diversas e frequentes apresentações. Registre-se que a Igreja Memorial Batista (IMB) se reunia em cultos nos domingos e às quartas-feiras, seus corais ensaiavam aos sábados, sua ordem litúrgica movimentada valorizava muito a música e o templo possuía um grande piano de cauda situado logo atrás do púlpito, em lugar de destaque. A igreja contava naquela época com mais de mil membros frequentando os cultos. Por mais que a *performance* às vezes não fosse perfeita, havia um senso comum ali de que a música oferecida era a “melhor possível” e os instrumentistas e cantores em geral, iniciantes ou veteranos, eram sempre cumprimentados, elogiados e encorajados por todos a continuar tocando e estudando. A IMB serviu de laboratório musical para o desenvolvimento e aprimoramento de muitos músicos em Brasília. Muito da coragem em sentar ao piano em público e executar uma música mesmo sem nunca tê-la visto antes, vem dessa experiência de realizar de forma mais natural possível o texto musical à frente dos olhos sem preocupação com críticas ou condenações, mas acessando um estado de profunda concentração, lapidada durante anos, para resolver os diversos desafios de fazer a música acontecer com fluência. Naturalmente, o estudo pianístico de base na Escola de Música de Brasília, concomitante às experiências na Igreja Memorial criou um sistema elaborado de sobrevivência, onde os aprendizados se complementaram e deram origem a uma complexa rede de “resoluções imediatas para problemas pianísticos”. Hoje vejo a importância desta experiência e percebo que a falta deste grande laboratório de performances, seja ele qual for, cria lacunas na carreira de muitos pianistas.

Quando comecei a pesquisa, muitas pessoas comentaram que seria de grande valia trabalhar um assunto “pouco conhecido” e essa foi uma percepção que me causou estranheza, porque tenho encontrado diversas referências bibliográficas e literatura variada sobre o assunto “Piano Colaborativo”. Observei que é um tema muito pesquisado, mas trabalhos sobre a interação do pianista com o cantor erudito e as especificidades que este trabalho impõe são mais pontuais. Os pianistas não têm muito acesso às metodologias e estudos de leitura à primeira vista e não desenvolvem aptidões e habilidades necessárias para tornar funcional e prazeroso o trabalho com música vocal.

O objetivo deste trabalho é chamar a atenção para a necessidade de desenvolver habilidades que implementem a *performance* do pianista que acompanha canto erudito e apreciar experiências que podem trazer melhorias ao processo pedagógico das situações de leitura, ensaio e resolução de questões, além de contemplar aspectos psicológicos e subjetivos da realidade dos pianistas que possam a vir causar desvios na leitura quando estão acompanhando. Se um pianista tem uma base técnica e um nível suficiente para estudar e resolver problemas numa leitura em casa, ele também deveria ser capaz de se sentar ao piano em sala de aula ou em público e acompanhar um cantor, governando o discurso musical com equilíbrio psicológico, de forma a apresentar uma *performance* no mínimo razoável e proporcionar segurança ao solista. As entrevistas utilizadas nessa pesquisa deram voz a vários pianistas colaboradores e cantores eruditos que tiveram a oportunidade de discorrer sobre experiências e aspectos da interação que deve haver entre piano e canto. Muitos fatores devem ser observados para a realização dessa interação na melhor forma possível, gerando o produto sonoro que todos desejam ouvir: Boa música, tocada e cantada com prazer e qualidade.

## CAPÍTULO 1 - FUNDAMENTOS TEÓRICOS E REVISÃO DA LITERATURA

Este capítulo está subdividido em três perguntas as quais mostram os fundamentos que organizaram a linha de pensamento desta pesquisa:

1. O porquê da terminologia utilizada nesse trabalho e os ofícios e funções do pianista colaborador?
2. Quais são as habilidades cognitivas e psicológicas que ele deve possuir?
3. Como utilizar esses saberes no trabalho especificamente com cantores, tendo consciência de aspectos emocionais e psicológicos envolvidos no fazer colaborativo?

A evolução terminológica de “pianista correpetidor” para “pianista colaborador” é citada em vários trabalhos e essa discussão será comentada na primeira parte deste capítulo, assim como um breve aprofundamento na análise do ofício do pianista que prepara cantores para a *performance*<sup>1</sup>, estabelecendo sua identidade e funções.

Na segunda parte, serão abordadas referências na literatura sobre habilidades, competências e saberes que um pianista colaborador deve possuir em sua formação técnica, como leitura à primeira vista, processos de aprendizagem da leitura musical, visão e movimento dos olhos, percepção e cognição aplicados à leitura, neuromotricidade, interpretação musical, pedagogia da música e muitas metodologias relacionadas a todos esses temas, imprescindíveis na formação do profissional que acompanha música vocal.

Além de estabelecer a identidade do pianista colaborador e relacionar os subsídios técnicos necessários para acompanhar o canto erudito, também é necessário analisar sua relação emocional e interação psicológica com os cantores e apontar aspectos relevantes e

---

<sup>1</sup>Nesta pesquisa, considera-se *performance* como o ato de tocar em público, para plateia, para provas, em aula ou qualquer tipo de exposição à pessoas que estejam assistindo, no qual o músico interpreta a partitura codificada por determinado compositor, mostrando suas ideias musicais e estilísticas a quem está ouvindo. A *performance* é sempre uma relação entre o músico e uma plateia, por menor ou maior que seja, então não se pode haver *performance* sem audiência.

dificuldades que advém de lacunas na sua formação ou habilidades que talvez possam ser mais desenvolvidas no trabalho colaborativo. Esta será a terceira e última parte deste capítulo.

## 1.1 - Funções do pianista colaborador e discussão sobre a terminologia

Na literatura pesquisada é possível verificar uma grande variedade de nomenclaturas que sugerem situações e funções possíveis para o pianista que colabora em conjunto com outros instrumentistas, cantores, professores ou maestros. A terminologia adotada no dia a dia dos músicos tem suscitado muitas discussões:



Figura 1: sátira extraída de *The Collaborative Piano Blog*.<sup>2 3</sup>

<sup>2</sup> Disponível em: [http://collaborativepiano.blogspot.com/2011/11/meme-of-day\\_15.html#.UEddHaSe7R5](http://collaborativepiano.blogspot.com/2011/11/meme-of-day_15.html#.UEddHaSe7R5) , acesso em

<sup>3</sup> Tradução: “-Eu sou um pianista colaborador”  
“-Você quer dizer que é um acompanhador?”

A figura 1 demonstra de modo bem humorado uma questão emergente quanto à nomenclatura “pianista colaborador”. Nessa montagem de fotos utilizando um pequeno momento do filme “A Origem”, a tirinha mostra uma realidade imaginária, onde Leonardo Di Caprio defende sua identidade e função como “pianista colaborador” e ouve a contrapartida irônica, ou talvez um pouco inocente do colega que o contradiz, sugerindo que o termo “acompanhador” seja mais adequado. O desagrado na expressão de Di Caprio no último quadrinho da sátira mostra a tendência moderna de evitar o termo “acompanhador”, que é visível em várias pesquisas e trabalhos. Essa terminologia tem sido considerada inapropriada por sugerir uma função pejorativa e incompleta, por se tratar de um vocábulo que sugere subordinação de uma “parte acompanhante” em relação a uma “parte solista” ou “principal”, como visto na definição de “acompanhamento” no Dicionário GROVE de Música (1994, p.5): “Acompanhamento: partes secundárias (subordinadas) em uma textura musical. Também, o ato de acompanhar um solista, vocal ou instrumental.”

Alguns autores já têm recomendado a substituição pelo termo “colaborador” (CORCORAN, 2011; COSTA, 2011; KATZ, 2009; MUNDIM, 2009). E em vários programas de graduação e pós-graduação, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, a nomenclatura para designar esse profissional já é a de “pianista colaborador”.

O campo de atuação dos pianistas é bem abrangente. O diagrama que Adler (1976, p.4) apresenta no seu livro *The Art of Accompanying and Coaching*<sup>4</sup> mostra diferentes áreas de trabalho:



Figura 2: Diagrama da Árvore ‘Familiar’ do Pianista.

<sup>4</sup> Tradução: A Arte do Acompanhamento e *Coaching*

Termos como “acompanhador”, “correpetidor”, “especialista”, “*coach*”, “colaborador”, “*sideman*” (CORCORAN, 2011; COSTA, 2011; KACOWICZ, 2011; MUNIZ, 2010; KATZ, 2009; MUNDIM, 2009; PAIVA, 2008; GAROTTI JÚNIOR, 2007; PORTO, 2004; ADLER, 1965), são algumas tentativas de estabelecer em trabalhos e pesquisas a melhor definição para o pianista profissional diferenciado que desenvolveu habilidades de interação camerística com solistas ou conjuntos. Suas capacidades são adquiridas a partir da vivência do dia a dia com a experiência de acompanhar e fazer música em colaboração, gerando conhecimento de técnicas e particularidades das anatomias de outros instrumentos e do canto erudito também.

A designação “correpetidor”, muito usada hoje em dia, vem de adaptações de outros idiomas como o francês (*répétiteur*) e o alemão (*korrepetitor*). No francês, *répétition* significa ensaio e *répétiteur* é o pianista encarregado do ensaio e preparação de cantores e/ou instrumentistas. Semelhante a isso, em alemão, o termo *korrepetitor* refere-se ao pianista preparador, tanto vocal como instrumental. Assim, é possível observar que o pianista exerce uma função de “ensaiador”, muitas vezes, contribuindo para a preparação de solistas para *performances*.

Adler (1965) sugere dois termos distintos de acordo com a finalidade da atividade musical: *Coach* ou Acompanhador, ambos tendo formação musical, mas com habilidades e objetivos distintos: O acompanhador é o pianista que toca apenas o repertório e o *piano coach* assume a função de professor, se dedicando às questões pedagógicas com o cantor. Muitos cantores se referem aos seus pianistas preparadores com esse termo, aqui no Brasil.

O termo *coach* é usado nos EUA para atividades de uma pessoa que auxilia como um professor enquanto a pessoa que ensaia com algum outro instrumento, voz ou orquestra, é um *accompanist*. Na Inglaterra, usam “*répétiteur*”, como no francês, e/ou *accompanist*, como citado na página do Departamento de Pianistas Acompanhadores e Ensaiadores do site do Royal College of Music:

O Acompanhamento de Piano pode ser tomado como um curso de pós-graduação em tempo integral. O currículo é projetado para treinar pianistas em cada aspecto da disciplina, por meio de exposição a uma larga variedade de acompanhamentos para canção e instrumentos, trabalho em duos e música de câmara. O ensino principal é apoiado por *masterclasses* por professores

visitantes e os estudantes recebem instruções em *Lieder*, canções francesas e inglesas.<sup>5</sup>

Segundo Paiva (2008) e Porto (2004), o correpetidor é o profissional que se dedica à preparação de cantores, se especializando no trabalho com repertório de música vocal. Já para Corcoran (2011) esse profissional especializado em música vocal também deve ser designado por *coach*, que além de ajudar a preparar as músicas com os cantores, também ajuda na concepção, preparação e na interpretação dos personagens das óperas. Possui conhecimentos em técnica vocal, dicção lírica e fonética, além de conhecimento de diversos idiomas.

Já o pianista camerista, segundo Muniz (2010), é aquele que se concentra mais no repertório de música de câmara, cuja formação é variada, abarcando desde duos e trios, até quintetos e pequenas cameratas. *Sideman*, nomenclatura menos conhecida, é o termo que Garrotti Júnior (2007) usa para definir o pianista que atua no campo da música popular, participando de uma forma profunda: toca piano para acompanhar, compõe, elabora e interpreta arranjos quando necessário.

Mundim (2009) subdivide as funções desse pianista em questão: camerista, correpetidor e colaborador, atribuindo a cada termo uma atuação específica. Segundo sua concepção, o camerista é aquele que atua em grupos de música de câmara trabalhando com repertórios virtuosísticos, desde duos até octetos. Já o pianista correpetidor, prepara, ensaia e dá aula para cantores eruditos e também pode acompanhar coros, inclusive ensaiando naipes e até assumindo temporariamente a função do maestro. E o colaborador é o profissional que pode atuar em qualquer contexto, executando repertórios tanto de música vocal quanto de instrumental.

No seu trabalho, Mundim (2009) ainda subdivide algumas funções que o pianista pode assumir: colaborador de canto, de instrumento, de coro, de orquestra, de ópera, de musicais e de dança, em atividades diversas como aulas, ensaios, *masterclasses* e disciplinas práticas.

---

<sup>5</sup>Tradução livre do original: “Piano Accompaniment and *Répétiteurs*: Piano Accompaniment may be taken as a full-time postgraduate course. The curriculum is designed to train pianists in every aspect of the discipline, through exposure to a broad range of song and instrumental accompaniment, duo work and chamber music. Core teaching is supported by *masterclasses* given by visiting professors, and students can receive tuition in *Lieder*, French and English song.” Disponível em: <http://www.ram.ac.uk/piano-accompaniment-and-repetiteurs>

Com base no diagrama elaborado por Kurt Adler (1976, p. 04), apresentado no início desse capítulo do presente trabalho, Mundim (2009) apresenta na sua dissertação de mestrado o seguinte organograma que mostra os diferentes papéis de atuação do pianista colaborador:



Figura 3: Funções desempenhadas pelo pianista colaborador (MUNDIM, 2009, p. 09).

Muniz (2010) define as funções do camerista, correpetidor e colaborador de forma semelhante à de Mundim (2009). Na sua visão, existem os profissionais que se especializam nas funções de correpetidor de coro e de ópera, colaborador de concursos de música e colaborador para o *ballet* clássico.

Kacowicz (2011) defende o uso do termo “especialista” para designar o pianista colaborador, visto que a abrangência de suas atuações é tão vasta que realmente esse profissional precisa ter um domínio profundo de muitas áreas conexas para desempenhar bem o seu papel: “Diz-se especialista porque não se trata aqui de um profissional comum, mas sim daquele que domina e carrega em si as inúmeras qualidades e aptidões que o tornam capazes de atender a essa demanda.” (KACOWICZ, 2011, p. 13).

Sendo bem reducionista nessa questão, Pajares citado por Porto (2004) discorda dos termos acompanhador e correpetidor, por achar que diminuem a importância do pianista, limitando sua atuação a um segundo plano para dar destaque ao solista, seja cantor ou instrumentista. Ela concorda com o autor quando salienta que a nomenclatura ideal também deve ser simplesmente “pianista”, pois resume e engloba todas as possíveis complexidades enfrentadas por esse profissional. Mesmo assim, é observado que o termo “pianista”, no cotidiano causa confusões por ser relacionado à figura do pianista solista, mas as pessoas usam mais frequentemente os termos “correpetidor” e “colaborador”, ou ainda o termo desaconselhado já mencionado antes aqui: “acompanhador”.

Muitos termos são utilizados dentro do âmbito musical tentando definir ou caracterizar esse pianista multifuncional que desempenha uma gama de funções. O mercado de trabalho oferece muitas e diferenciadas oportunidades para o pianista com perfil flexível. Os diversos trabalhos que ele pode exercer exigem variadas habilidades que devem ser dominadas: Preparação de repertório vocal e instrumental, concepção e construção de personagens para óperas, realização e execução de reduções orquestrais ou corais, execução de músicas cifradas, gravações e outras situações similares.

Ballestero (2014) diz que as características de atuação do pianista não mudaram durante nesse século, mas os ambientes e as novas demandas que surgem podem criar necessidades de especialização que vão se amalgamando à formação do colaborador e citando vários pianistas que publicaram sobre suas diversas possíveis áreas de atuação:

Durante o século XX, podemos notar também o aparecimento de publicações escritas por pianistas, ordenadas aqui cronologicamente: Algernon Lindo (1916), Gerald Moore (1944), Coenrad Bos (1949), Robert Spilmann (1985) e Martin Katz (2009). Nesses trabalhos (KATZ, 2009; SPILLMAN, 1985; BOS, 1949; MOORE, 1944; LINDO, 1916) podemos observar que as características plurais de atuação se mantiveram ao longo do século, com especificidades condicionadas às mudanças do ambiente musical. (BALLESTERO, 2014, p. 01).

Ainda em seu artigo Ballestero (2014) reforça o uso do termo “pianista colaborador”:

Muito em voga nos Estados Unidos, o termo pianista colaborador possui a vantagem de possibilitar a substituição de outros termos considerados inadequados por muitos pianistas: acompanhador, correpetidor ou repassador. Além disso, o termo pianista colaborador é polivalente, podendo ser usado tanto para a música vocal quanto a música instrumental e, ainda, engloba facilmente as atuações de intérprete, ensaiador e preparador que existem especialmente no âmbito da música vocal. (Ibidem, p. 07).

Apesar de muitos autores separarem os pianistas em diferentes ramos, de acordo com atuações específicas, neste trabalho será utilizado o termo “colaborador”, que acompanha a tendência moderna de valorizar a multifuncionalidade desse profissional. Conforme alguma eventual função que ele exerça - ou citação - podem ser utilizados termos análogos, como “correpetidor”, *coach*, ou alguma das nomenclaturas já mencionadas neste capítulo.

## 1.2 - Considerações sobre habilidades, saberes e competências cognitivas

A partir da revisão bibliográfica de autores como Risarto (2010), Katz (2009) e Adler (1965), é possível enumerar uma lista que mostra diversas habilidades técnicas que um pianista deve, ou deveria desenvolver em sua formação contínua como pianista colaborador:

1. Habilidade motora, que se reflete na técnica instrumental por meio do estudo contínuo;
2. Habilidade motora ocular: velocidade dos olhos, varredura de frases, motivos e identificação de unidades sonoras para concepção da fraseologia e sentido musical;
3. Habilidade em utilizar visão periférica para seguir as respirações e expressões corporais e faciais do solista;
4. Habilidade motora de acessar condicionamentos físico-rítmico-motores necessários à execução (subsunção);
5. Habilidade de entendimento e antecipação da leitura em relação à execução: ver e imaginar imediatamente quais são as próximas notas, acordes ou até compassos que virão e como soarão;
6. Habilidade de dar continuidade e/ou corrigir erros da partitura inconscientemente, inclusive alterando “tropeços” ou “esbarrões” para criar coerência, rápida capacidade de reação;
7. Habilidade de antecipar, completar ou adivinhar acordes, se necessário;
8. Habilidade de reconhecimento do teclado pelo tato e pela visão periférica;
9. Habilidade de monitoramento visual, auditivo e rítmico na leitura à primeira vista para governar a execução à primeira vista e executar a música em tempo real;
10. Habilidade de ler à primeira vista cantando: solfejo prévio;

11. Habilidade de incluir aspectos expressivos na leitura à 1ª vista: representação mental da dinâmica na partitura, concepção das frases;
12. Habilidade em simplificar ou modificar uma passagem nos seguintes casos:
  - Grande dificuldade técnica no trecho;
  - Carência da essência da parte orquestral original;
  - Necessidade de horas excessivas de prática para alcançar o resultado final.

É importante ressaltar que poucas dessas habilidades técnicas são aprendidas e consolidadas durante a formação do pianista para carreira solo. Para muitos pianistas, só depois de já possuírem um nível solístico mais avançado, ou pelo menos suficiente para acompanhar, é que se aventuram a entrar no campo da colaboração. Porto (2004) e Benjamim (1997) já apontam tal lacuna: ainda não há no Brasil formação para pianista de câmara ou colaborador em nível de conservatório, ou de graduação. Quando há algum conteúdo específico relacionado à área, são apenas disciplinas, *masterclasses*, cursos de curta duração e recentemente alguns cursos de especialização, mesmo assim, nem sempre obtendo resultados expressivos, o que demonstra que um pianista passa muitos anos exercendo esse ofício sem muito direcionamento. Muitos dos cursos de curta duração e especializações são mais direcionados à leitura à primeira vista ou música de câmara e não contemplam o desenvolvimento da colaboração para acompanhamento de canto erudito.

Ballestero (2014) cita o aumento do reconhecimento da atividade de colaboração pianística durante o século XX e o surgimento de cursos de aperfeiçoamento para a formação de pianistas colaboradores, mas ministrados só a nível universitário ou em pós-graduação e - ainda mais concentrados fora do Brasil:

Apesar de ser uma atividade antiga na música, o ato de tocar o piano em colaboração com instrumentistas e cantores transformou-se em uma atividade profissional mais reconhecida e apreciada no ambiente musical internacional durante o século XX. Nos últimos anos, no âmbito internacional, cursos de formação de pianistas colaboradores tornaram-se cada vez mais presentes em conservatórios de nível superior e em programas de pós-graduação em universidades estrangeiras. Essa crescente presença, pode ser vista como um reflexo e, ao mesmo tempo, como um elemento que possibilitou o processo de transformação do perfil artístico do pianista colaborador ao longo do século XX (BALLESTERO, 2014, p. 01).

Ainda, tratando das habilidades técnicas, vale citar Martin Katz, pianista colaborador e educador na Universidade de Michigan, que publicou o volume *The Complete Collaborator*:

*the pianist as partner*<sup>6</sup>, de 2009, oferecendo conselhos práticos para pianistas colaboradores. Ele aborda o trabalho cotidiano do pianista que acompanha vários segmentos de música, desde canções e sonatas até reduções orquestrais para concertos. É uma obra relevante, que, em vários momentos, trata de questões bem específicas voltadas para o trato do piano em relação à música vocal, completando mais ainda a lista de habilidades que o pianista deve adquirir na função de colaborador. Alguns capítulos em especial estão destacados a seguir.

O capítulo intitulado *Breathing and singing*<sup>7</sup> aborda o assunto “respiração”, explicando em termos práticos como o pianista deve tocar acompanhando cantores, mostrando vários exemplos de trechos de peças para canto e piano, ressaltando os tipos de respiração que o cantor faz, bem como o pianista deve permiti-las e respeitá-las, mantendo o fluxo da música. Mostra a necessidade da conexão visual e prontidão por parte do pianista em prever onde será a próxima respiração, a fim de “respirar” junto.

O capítulo *The word is the thing*<sup>8</sup> trata da importância do texto, ressaltando que qualquer pianista colaborador que esteja lidando com música vocal também dialogará com as palavras que serão cantadas na música. Fala também sobre dois aspectos importantes a serem notados pelo pianista: A dicção e a inflexão das palavras. No que diz respeito à dicção, Katz salienta que para garantir total sincronia do ataque dos dedos com a sílaba emitida, deve-se aceitar a noção de que o som da vogal é que faz a música, então o ataque oficial do acorde deve ocorrer imediatamente após a emissão das consoantes. Isso evita a impressão de que o pianista está tocando à frente do cantor. O outro aspecto é a inflexão natural que o cantor dá a certas palavras ou frases: O piano deve estar criando sonoridades de acordo com elas e é necessário conhecer a forma inerente a um grupo de palavras para ser capaz de prever e sincronizar com o toque o que vai acontecer no piano observando a inflexão que será feita pelo cantor. Por isso, é importante que o pianista colaborador tenha pelo menos uma noção básica de fonética das línguas mais utilizadas no canto, para ter pelo menos uma noção de tonicidade, fluência e pronúncia do texto que está na sua frente, no intuito de tocar coerentemente.

No capítulo *“The Pianist as Designer”*<sup>9</sup>, Katz salienta a importância da construção subjetiva do acompanhamento, que constrói a ambiência para que o cantor se expresse. Ele

---

<sup>6</sup>Tradução: O Colaborador Completo: o pianista como parceiro

<sup>7</sup>Tradução: Respirando e cantando

<sup>8</sup>Tradução: A palavra é a coisa

<sup>9</sup>Tradução: O pianista como *designer*

diz que “a voz descreve algo; o pianista amplifica e expande essa informação e experiência” (KATZ, 2009)<sup>10</sup>. O entendimento e a apreciação do texto musical são tão importantes quanto o texto cantado e é vital que o pianista incorpore em si a música para se conectar com o que será cantado, criando climas, diálogos e conexões.

O capítulo *The pianist as designer* traz à tona outra questão notável: a imaginação de trazer à vida as coisas que estão implícitas no texto: estruturas verbais, personagens, elementos tangíveis e subjetividades. Aqui o autor explora o mundo das inferências, sugestões e implicações fornecidas pelas informações que estão na partitura, que ajudam a criar o clima que o compositor imaginou.

Além de muitas informações minuciosas e extremamente detalhadas, Katz segue nos próximos capítulos falando de reduções orquestrais e fornecendo inúmeras ferramentas de trabalho necessárias para o pianista se tornar realmente um parceiro na hora de fazer música. Todos os exemplos musicais mostrados no seu livro são direcionados ao trabalho com música vocal. *The Complete Collaborator* mostra uma infinidade de habilidades e competências que o pianista deve ter para desenvolver esse ofício.

Entre todas as aptidões que os vários autores citam na literatura sobre o assunto “colaboração pianística”, uma das competências diferenciais que costumam distinguir os pianistas colaboradores dos pianistas solistas é a velocidade na leitura à primeira vista. Essa é uma ferramenta diariamente presente na vida não só de pianistas, mas de maestros, arranjadores, professores, cameristas e músicos em geral. A leitura à primeira vista pode ser definida como um envio veloz de sinais do cérebro para os músculos a partir da interpretação dos sinais que os olhos captam rapidamente na partitura, gerando reação dos dedos, braços, ombros e vários membros do corpo para produzir música imediatamente. Todo esse processo gasta apenas milésimos de segundos. Para que a ação seja precisa e ágil, é necessária uma gama de conhecimentos prévios, como: boa base técnica, habilidade motora, agilidade para ler e decodificar grupos de notas, acordes, padrões melódicos e rítmicos, intervalos e diversos elementos subliminares que permeiam todo o contexto desta rápida realização da partitura que se tem perante os olhos e embaixo dos dedos.

---

<sup>10</sup> Tradução nossa: “*The voice describes something; the pianist amplifies and expands that information and experience*”

Um músico constantemente se depara em sua vida acadêmica com dois tipos de situações na hora de tocar seu instrumento: A primeira situação consiste no estudo de uma peça desconhecida, que pode ser levada para casa, estudada lentamente e analisada com tempo para conceber todas as resoluções que a partitura exige. A segunda situação é em relação à peça inédita que precisa ser tocada naquele momento imediato, já em situação de aula ou *performance*, sem estudo prévio. A maioria dos pianistas prefere, por precaução, sempre ensaiar antes de tocar uma música no palco. Perante situações de leitura à primeira vista, tanto para tocar em solo, quanto para acompanhar outro instrumentista ou cantor, alguns desistem e se recusam a tocar sem estudar antes.

Costa e Ballesterro (2011) citam em artigo publicado nos anais do XXI Congresso da ANPPON um experimento que fizeram para avaliar a desenvoltura da leitura à primeira-vista como ferramenta fundamental na atividade do pianista colaborador e comentam:

Leitura à primeira-vista é uma ferramenta fundamental para o pianista desempenhar bem seu trabalho, especialmente como colaborador (acompanhador ou correpetidor, como comumente é chamado). Entretanto, há uma certa dificuldade em se trabalhar esta habilidade com os estudantes, seja por falta de metodologia adequada e voltada especificamente ao desenvolvimento da leitura, seja pela falta de formação dos professores em geral e também pela longa tradição em formarmos solistas e virtuosos. A partir de um trabalho anterior, em que aplicamos testes de leitura à primeira-vista a cinco estudantes de bacharelado em piano, que se apresentaram de forma voluntária ao convite do pesquisador, constatamos o que é praticamente um consenso geral: que eles não têm desenvolvida a habilidade para a leitura à primeira-vista. Foram elencadas várias dificuldades, a maioria delas relacionadas a mudanças de textura, harmonia ou aspectos rítmicos no decorrer da obra (COSTA; BALLESTERRO, 2011, p. 1337).

Durante essa pesquisa foi possível perceber que na prática acadêmica entre os pianistas, muitos dos pesquisados citam questões sobre tocar à primeira vista diretamente relacionadas à sua formação anterior, histórico de vida, experiências e como lidar com a situação de pressão da leitura imediata. Muitos pianistas passam anos sem ter que trabalhar com a leitura à primeira vista, tocando apenas em casa, nas aulas e em pequenos recitais, estudando sem muita pressão e com o tempo vão sendo confrontados com situações de estresse, já depois de adultos até. Alguns conseguem arriscar e enfrentar - e isso se torna parte do seu cotidiano. Outros, simplesmente não se arriscam em tocar sem estudo prévio e isso define um “abismo” entre estes que “não leem” e aqueles “que leem”.

Além da prática e estudo diário, alguns pianistas relatam experiências bem sucedidas em seu desempenho como pianistas colaboradores, aliando o estudo do piano com regência,

prática e acompanhamento de outros instrumentos diferentes e cantores, trabalhos com dois pianos e estudo de um segundo instrumento. Todas essas experiências implementam e aperfeiçoam a leitura à primeira vista, que acaba se tornando um fazer comum. Para o pianista que acompanha, a prática da leitura à primeira vista em ambientes acolhedores, desfrutando de companheirismo e relaxamento, trazia equilíbrio e tranquilidade para execução de peças sem ensaio prévio, segundo alguns entrevistados nesta presente pesquisa. É um aspecto importante a ser ressaltado, porque muitos pianistas possuem quase todas as habilidades citadas por Risarto (2010), mas quando submetidos à pressão se descontrolam e a ansiedade desencadeia quebras nestes processos motores e cognitivos, prejudicando o desempenho na *performance*.

Miranda (2013) cita em seu trabalho a ansiedade como fator preponderante para incapacitar alguns indivíduos para *performances* musicais perante plateias:

Estar diante de situações onde o indivíduo é o centro das atenções é um momento onde a pessoa pode se sentir coagida por estar sendo observada por terceiros. A pessoa com um quadro elevado de ansiedade teme pelo seu desempenho, pode começar a ter pensamentos catastróficos sobre sua *performance*, imaginar o julgamento de quem a vê e se preocupar, inclusive, se quem a observa percebe o estado de nervosismo em que se encontra. (MIRANDA, 2013, p. 25).

Existe uma distância entre o nível do repertório solo dominado por alguns pianistas, em pesquisas, e a sua capacidade de ler à primeira vista músicas em nível bastante inferior: Nota-se que tocam a longo prazo peças extremamente virtuosísticas, como concertos para piano e orquestra, duos, trios, quartetos e música de câmara em geral, mas quando expostos à uma leitura à primeira vista para acompanhar cantores em Árias Antigas, *Lieder* ou *Chansons Françaises* do repertório vocal básico, apresentam dificuldades em ler ambas as partes (a do piano e a do cantor) e acompanhar satisfatoriamente à primeira vista, principalmente em presença de outras pessoas.

Na conclusão de sua dissertação de Mestrado que aborda a ansiedade no palco, Miranda (2013) ressalta a importância de disponibilizar, desde o começo da formação do músico, espaços apropriados para a *performance*, os quais possibilitem ao músico ter desde o início a desenvoltura e tranquilidade necessárias ao fazer musical:

Os dados também sugerem que Belém necessita de mais espaços e iniciativas que permitam a *performance* de estudantes, haja vista que as oportunidades ainda são insuficientes e que há uma demanda latente de músicos interessados em se apresentar publicamente. Novas oportunidades de apresentações públicas resultarão na formação de profissionais mais

preparados e saudáveis. A prática de se tocar em público é aprendida, condicionada, portanto faz-se necessário que as instituições fomentem esses laboratórios de *performance*, inclusive em sua grade curricular, para que os estudantes aprendam a obter ferramentas para lidar com sua ansiedade no palco. (MIRANDA, 2013, p. 109).

Como qualquer outra competência cognitiva, as habilidades de leitura e equilíbrio emocional e psicológico, além do controle da ansiedade, melhoram à medida que mais música nova é lida a todo o momento. Os educadores e instituições precisam se conectar com oportunidades para promover a *performance* de pianistas colaboradores em formação. Isso é um ponto primordial: sair e se apresentar para as pessoas. Ou num primeiro momento, ler à primeira vista em situações lúdicas sem se incomodar com avaliações ou notas no boletim. Obviamente as situações de pressão e estresse ocorrerão ao longo da caminhada: Concursos, Recitais, Óperas, Cantatas, Concertos. Um pianista durante sua formação será confrontado com elas a seu devido tempo, mas essa iniciação e exposição ao palco deveria ser uma constante na vida de quem toca piano, principalmente se está acompanhando cantores ou instrumentistas.

### **1.3 - A relação cognitivo-psicológica entre pianista e cantor**

Além de todas as habilidades técnicas já enumeradas aqui, o pianista que trabalha com cantores também deve ter um *approach* psicológico para tratar com esse grupo específico de músicos. Nas entrevistas, durante este trabalho, foram citadas pelos entrevistados várias características psicológicas necessárias a um pianista colaborador e notou-se que é necessário que o equilíbrio, a segurança, a firmeza em acompanhar, a gentileza no trato, a empatia e muitas outras aptidões emocionais estejam também presentes nas atitudes e em sua personalidade para promover empatia e perfeito fluxo na colaboração musical. Essas características psicológicas positivas são observadas, analisadas e recomendadas por muitos autores, mas nessa revisão em ordem cronológica, foram destacados quatro: LINDO, 1916; ADLER, 1965; KATZ, 2009 e BROWN, 2011.

Esse tópico da revisão de literatura busca mostrar a análise de aspectos psicológicos e emocionais entre pianista colaborador e cantor, além de explorar conceitos como: fluxo, empatia, comunicação, compartilhamento de experiências, exemplificando uma evolução histórica que mostra o que já tem sido comentado pelos autores a respeito desse tema.

### 1.3.1 - Dons necessários: temperamento compreensivo e adaptabilidade

No volume *The Art of Accompanying*<sup>11</sup>, Lindo (1916) apresenta dezessete capítulos abordando os seguintes temas:

I. Introdução; II. Leitura à primeira vista; III. Técnica e Repertório; IV. Transposição; V. Alterações nos Acompanhamentos; VI. Acompanhamento para Ópera; VII. Árias para Oratórios; VIII. Temperamento e Adaptabilidade; IX. Na Escola Clássica de Canções; X. Canções Folclóricas; XI. Solos de Violino e Violoncelo; XII. Acompanhamento orquestral; XIII. Acompanhamento com ou sem Baixo Cifrado; XIV. A Balada Inglesa; XVI. Tocando para artistas de Teatro; XVII. Música para recitativos.

Dos capítulos acima mencionados, apenas um, o VIII, se detém na discussão da parte emocional do fazer musical. Nesse capítulo, intitulado *Temperament and Adaptability*<sup>12</sup>, o autor chama a atenção para a “empatia” necessária na interação entre cantor e pianista, para que haja o “efeito necessário na música”. Nas suas palavras:

Deve ser lembrado que, por enquanto, a maior parte dos conselhos dados foi em referência às sinfonias, ou porções da música na qual o pianista tem que executar sozinho. Tão logo a voz começa, o interesse é de uma vez transferido ao vocalista e o acompanhador deve passar a fundir a sua individualidade à do artista para quem ele está tocando. Não é simplesmente uma questão de *estar com* o cantor, ou tocar suavemente ou sonoramente quando o vocalista canta suavemente ou sonoramente. Ele deve projetar a si mesmo no humor do cantor, deve sentir a canção como ele (ou ela) o sente. Se a canção significar algo ao solista, ele deve significar muito mais ao acompanhador. Qualquer pequena onda de *crescendo* ou *diminuendo* deve acontecer simultaneamente na parte de voz e na parte de piano e mesmo que a parte de piano seja definitivamente subserviente à parte da voz, nunca deve ser insignificante; o ritmo nunca deve ser negligenciado; e se o acompanhador possuir este inestimável e necessário dom, que é um temperamento compreensivo e responsável, ele vai se encontrar capaz de às vezes intuitivamente antecipar os efeitos do solista e sentir, por uma onda elétrica de empatia, onde uma pausa ou um *pianissimo* súbito serão introduzidos e mesmo despreparado, ser capaz de produzir o efeito exato que é necessário.<sup>13</sup> (LINDO, 1916, p. 47).

<sup>11</sup> Tradução: A arte do acompanhamento

<sup>12</sup> Tradução: Temperamento e adaptabilidade

<sup>13</sup> Tradução nossa: It must be remembered, that, so far, most of the advice given has been with reference to the symphonies, or portions of the music in which the pianist has to perform alone. As soon as the voice starts, the interest is at once transferred to the vocalist and the accompanist must proceed to merge his individuality into that of the artist for whom he is playing. It is not merely a question of being with the singer, or playing softly or

O capítulo VIII corresponde a apenas 2,8% do livro, o que demonstra uma preocupação bem mais minuciosa com as habilidades técnicas e competências cognitivas do que com aspectos psicológicos na relação entre pianista e cantor. O autor ainda comenta sobre a necessidade de o pianista criar um clima ou ambiência para que o cantor se expresse e recomenda a ele sensibilidade nessa construção. Mesmo assim, se nota que a abordagem sobre este assunto “temperamento e adaptabilidade” não é muito aprofundada.

### 1.3.2 - Psicologia para orientação e colaboração pianística com cantores

Kurt Adler em seu volume *The Art of Accompanying and Coaching*, como já comentado no subtítulo 1.1 deste trabalho, considerava dois termos distintos de acordo com a finalidade da atividade musical: O acompanhador, que é aquele pianista que simplesmente toca o repertório, muitas vezes na sala de aula com o aluno e seu professor de canto; e o *coach*, que é o pianista que assume a função de professor, se dedicando às questões pedagógicas com o cantor. O autor se posiciona da seguinte forma quanto ao critério que faz a diferença entre o acompanhador e o *coach*: o pianista acompanhador deve ter habilidade pianística e ser capaz de assimilar as emoções do solista para acompanhar bem; já para ser um *coach*, o pianista deve possuir mais “ingredientes” que farão dele um bom profissional nesta função:

A capacidade de ensinar, uma convicção interior que estabelecerá a autoridade e é baseada no conhecimento, a afirmação da liderança e o amor de comunicar a orientação artística. Acrescente a esses o domínio completo de todos os problemas técnicos e estilísticos discutidos neste livro; uma intuição ou senão, um conhecimento completo de psicologia; um som pianístico contextualizado; leitura à primeira vista excelente e faculdades para transposição; e - por último, mas não menos importante - um temperamento bem humorado, paciência e perseverança.<sup>14</sup> (ADLER, 1965, p. 187).

---

loudly as the vocalist sings softly or loudly. He must project himself into the mood of the singer, must feel the song as he (or she) feels it. If the song means anything to the soloist, it must mean much to the accompanist. Any little wave of *crescendo* or *diminuendo* must happen simultaneously in voice-part and piano part, and whilst the piano-part must be very definitely subservient to the voice part, it should never be insignificant, the rhythm must never be neglected, and if the accompanist possesses that priceless and most necessary gift, a sympathetic and responsible temperament, he will find himself able at times intuitively to anticipate the soloist's effects and to feel, by some electric wave of sympathy, where a pause or a sudden *pianissimo* will be introduced, and, even if unprepared, be able to produce the exact effect that is required.

<sup>14</sup> Tradução nossa: The ability to teach, an inner conviction that will establish authority and is based on knowledge, the assertion of leadership, and the love of imparting artistic guidance. Add to these the complete mastery of all the technical and stylistic problems discussed in this book; a feeling for, if not a thorough knowledge of, psychology; a sound pianistic background; excellent sightreading and transposing faculties; and - last but not least- an even temper, patience, and perseverance.

Para Adler, é necessário ter o que poderíamos chamar de inteligência emocional para saber como abordar um aluno de canto, observando sua personalidade. O pianista deve desenvolver a faculdade de avaliar a perspectiva do aluno e analisar suas possibilidades artísticas, seus problemas, suas atitudes. A individualidade do cantor se mostra no momento em que ele entra na sala: o tímido, o inseguro, o nervoso, o confiante; e nas primeiras perguntas sobre seu contexto, as respostas já são reveladoras. Ele também comenta que o pianista que acompanha deve discutir com o professor de canto as abordagens psicológicas usadas com os alunos em comum e entrarem em consenso. O *coach* deve ser flexível a respeito da personalidade do cantor. Por exemplo: cantores nervosos devem ser acalmados, fleumáticos devem ser encorajados a estudar, os muito diligentes precisam ser freados e os preguiçosos precisam assumir o compromisso diário de estudar. Adler incita o pianista a nunca deixar que a *performance* do aluno se torne mecânica, sempre trazendo à tona conceitos como fraseologia, inflexões, intenção da letra e outros aspectos relevantes à fluência da música.

Constatou-se que Adler dedica 1,7% do seu tratado à abordagem da psicologia que deve ser usada no trato com os cantores na introdução do capítulo que leva o mesmo nome do livro: *The Art of Accompanying and Coaching*. Ele trata com mais profundidade outros assuntos, como: História do Acompanhamento; Mecânica de Instrumentos Musicais; Fonética e Dicção para Italiano; Francês, Espanhol e Alemão; e Elementos de Estilo Musical. Nesse trabalho ainda não há um aprofundamento quanto a área de interação entre cantor e pianista.

### **1.3.3 - O colaborador completo: o pianista como parceiro**

Martin Katz em seu livro *The Complete Collaborator* (KATZ, 2009) já mostra a subjetividade psicológica que permeia os aspectos meramente técnicos que conduzem a prática da colaboração pianística e a miríade de tarefas a ser realizada em conjunto, principalmente no trato com cantores. Além de tratar de assuntos básicos como respiração, dicção, inflexão e outros, para música vocal em geral, o autor comenta que muitos dos desafios que o pianista colaborador tem pela frente podem ser resolvidos a partir do entendimento de como o cantor se sente. E frisa que o colaborador é um “zelador quádruplo”: Ele guarda e mantém os desejos do compositor; respeita as exigências poéticas como o compositor as imaginou; está atento às necessidades físicas e emocionais do solista e,

finalmente, cuida de suas próprias necessidades e tarefas também. No último capítulo, Katz ainda vai mais a fundo analisando a parceria e a disposição que o pianista colaborador deve ter em relação ao solista:

Sem amor pelas pessoas e um desejo sincero de ajudá-las para fazer o possível, a colaboração não pode existir. Há uma grande oferta de doação a ser feita; o presente que é dado a nós mesmos é a alegria, o orgulho que temos em sermos indispensáveis ao êxito do nosso parceiro. Esta doação não é fácil para todos; é um embargo essencial (KATZ, 2009, p. 278).<sup>15</sup>

*The Complete Collaborator* mostra a preocupação do autor quanto à necessidade da empatia que deve haver entre o pianista e o solista em busca do perfeito equilíbrio na colaboração musical, sem se descuidar de todos os outros elementos básicos necessários ao bom funcionamento da *performance*.

#### **1.3.4 - O conceito de “fluxo” na *performance* musical colaborativa: Empatia e envolvimento**

Destaca-se entre as pesquisas modernas que começam a surgir buscando aprofundamentos no assunto da interação psicológica entre piano colaborador e solistas, tanto cantores como instrumentistas, a da Dra. Judith Brown, que publicou o artigo *Examining creativity in collaborative music performance: constraint and freedom* (BROWN, 2012)<sup>16</sup>, baseado em sua pesquisa autoetnográfica de doutorado (Brown, 2011). No seu artigo, comentado a seguir, ela se propõe a discorrer sobre as interações musicais e emocionais entre o pianista colaborador e um artista solo e pergunta se há diferenças criativas na colaboração do piano ao executar peças com cantores e instrumentistas.

Dra. Judith Elizabeth Brown é pós-graduada no Conservatório de Música de Elder, Universidade de Adelaide, onde se formou em piano e atualmente é diretora do *Central Queensland Conservatorium of Music*, na *CQUniversity*, Austrália. Sua tese de doutorado examina o fenômeno do fluxo em colaboração musical. É pianista solista e pianista colaboradora, acompanhando muitos gêneros diferentes de música e artes cênicas.

<sup>15</sup> Tradução nossa: “Without a love of other people and a sincere desire to help them do their Best, collaboration cannot exist. There is a great deal of giving to be done; the gift to ourselves is the elation, the pride we take in being indispensable to our partner’s success. This giving is not easy for everyone; it is essential nevertheless.”

<sup>16</sup> Tradução: Examinando a criatividade na *performance* de música colaborativa: limitações e liberdades

A autora utiliza suas experiências pessoais de forma reflexiva para olhar mais profundamente para si mesma e para a interação com o outro (no caso, um instrumentista ou um cantor) e defende o interesse crescente nesse gênero de pesquisa subjetiva qualitativa, particularmente para músicos que utilizam essa metodologia para examinar sua própria prática criativa.

Os dados utilizados em sua pesquisa são suas próprias narrativas a partir dos primeiros anos como pianista colaboradora, focando-se em experiências memoráveis e especiais de alguma forma, sejam elas positivas ou negativas. Os dados para o estudo foram escritos em um estilo narrativo, incluindo descrição e ajustes de cena, bem como discurso direto para criar narrativas evocativas, atraindo, assim, o leitor para as experiências de sua atuação colaborativa como pianista.

Na sua carreira, a autora exerceu seu papel trabalhando com todos os tipos de artistas e começa o artigo abordando uma diferença interessante entre cantores e instrumentistas: Ao contrário dos instrumentistas, os cantores contam com o pianista para fornecer ambiência e clima para sua música. Independentemente de acompanhar os cantores em estilo clássico ou contemporâneo, o colaborador também deve fornecer a rítmica e o estilo, preparando o cantor para a sua *performance*. Alguns aspectos, quanto à música instrumental também são abordados e ela discorre sobre especificidades: os naipes de sopros, por exemplo, precisam de tempo para assimilar respirações dentro das frases; as cordas precisam muitas vezes moldar e afinar seu som, porque a nota progride com a capacidade que o músico tem de variar o som com o arco ou com o vibrato; grupos de *jazz* já se especializam em trabalhar em estreita colaboração e dependência da seção de percussão para promover encaixes. E em cada caso, ela cita que foi possível experimentar limitações criativas ou certas liberdades no desempenho da sua função de pianista colaboradora. Um detalhe a ser salientado: Os cantores estão na posição única de trabalhar com o texto aliado ao fazer musical e por muitas vezes, cantando de cor, é inevitável que tenham um contato visual muito forte com o seu público.

Brown cita uma observação de Welch (2005), quanto à natureza dos cantores que:

[...] se comunicam intra-pessoalmente pelo fluxo do momento ao momento acústico, fornecendo diversas formas de informação sobre características musicais, qualidade vocal, precisão e autenticidade, estado emocional e de identidade pessoal. (WELCH, 2005, p. 255).

Muitas das narrativas de Brown indicam claramente que a parceria colaborativa entre cantor e pianista é uma relação de mão dupla. O cantor precisa comunicar suas intenções ao

pianista e este, por sua vez, precisa acompanhar o cantor, e, ao mesmo tempo, ser suficientemente consciente das características estilísticas da música para ser capaz de prever algumas das irregularidades temporais esperadas. Para cada situação de *performance* existem desafios específicos e habilidades que são necessárias para enfrentar esses desafios e muitos saberes e competências foram adquiridas tendo assessoria dos professores destes cantores, inclusive. Bons professores de canto que são experientes no trabalho com solistas estão interessados no desenvolvimento de todo o conjunto, não apenas no trabalho do seu aluno de canto que muitas vezes fornecem informações e conselhos ao pianista também, com sugestões como “Certifique-se de tocar as notas na mão esquerda com força. O cantor precisa ouvir aqueles graves. Eles são as notas que fornecem a base para tudo.”

É necessário “aprender a prestar apoio adequado para que eles se sintam confortáveis e poder então, fornecer um desempenho fiel ao estilo musical” (BROWN, 2011). O pianista colaborador precisa estar constantemente ciente da necessidade de dar esse apoio em qualquer momento da *performance*. Um dos métodos que os cantores usam para comunicar suas intenções para o pianista é na utilização/ manipulação de ar. A ingestão de ar cria o movimento corporal, o que, por sua vez, dá ao acompanhador a noção do ritmo e da intensidade.

Brown comenta um pouco sobre a essa comunicação de intenções por parte dos instrumentistas também, frisando que durante uma *performance*, eles usam expressões faciais e movimentos corporais para se comunicarem com o pianista ou com membros de seu conjunto e muitos desses movimentos estão diretamente relacionados com idéias ou qualidades emocionais da música que desejam transmitir aos seus colaboradores no palco e ao público.

A *performance* musical colaborativa, mesmo dentro das limitações de composição, estrutura, gênero e convenção, sempre oferece oportunidades para a criatividade e para a liberdade de expressão, muitas vezes resultando em uma experiência do fenômeno de “fluxo”, ou “experiência ideal”. O conceito de fluxo (Csikszentmihalyi, 1990 apud Brown, 2011), aqui refere-se a uma experiência de atenção altamente focada quando se está envolvido em uma atividade desafiadora, que exige a aplicação de habilidades e competências para realizar a tarefa. A experiência positiva deste fluxo fornece uma forte motivação para o indivíduo continuar a realização da atividade em busca de satisfação. Outras várias narrativas da autora demonstram que as relações pessoais têm imensa importância na experiência do fluxo na

*performance* musical colaborativa. Artistas precisam desenvolver empatia para construir respeito mútuo, assim, quando as decisões musicais são feitas no ensaio e no momento da execução, eles estão confortáveis para explorar as oportunidades criativas da interpretação da obra.

Nesse artigo Brown mostrou um recorte de sua tese, observando características de fluxo no trabalho do pianista colaborador e identificando alguns fatores que contribuem para este fenômeno no desempenho entre ele e o solista. Ela também chama a atenção para outra reflexão, que é a consideração do papel da criatividade na *performance* da música colaborativa e a forma como o mecanismo desse desempenho colaborativo proporciona suas próprias limitações e liberdades para o processo criativo. Ela ressalta que em sua carreira musical experimentou desempenhos memoráveis com todos os gêneros de música e todos os tipos de artistas, mas foi no entanto, com cantores que a maior criatividade ocorreu em sua experiência como pianista colaboradora, pois a ligação do cantor com o texto, bem como com a música, acrescenta uma camada envolvente de interpretação para uma ótima *performance* musical.

A partir da revisão bibliográfica foi possível constatar que o assunto “interação psicológica entre o cantor e o pianista colaborador” tem sido ao longo do tempo gradativamente analisado por um viés mais profundo e abrangente e evoluindo em seus conceitos de inteligência emocional. É possível perceber na análise das obras dos quatro autores supracitados, a diferença de abordagens quanto ao assunto. Existe farto material de pesquisa tratando as habilidades técnicas que o pianista colaborador deve ter, mas só mais recentemente estão aparecendo pesquisas que destrincham a relação de afinidade emocional que deve haver no trabalho de colaboração com a música vocal e a interação cognitiva e psicológica como fatores tão importantes quanto o “saber tocar”.

As questões e perspectivas psicológicas do trabalho em colaboração tornaram-se mais presentes nos registros escritos e suas implicações musicais vêm se tornando mais percebidas e comentadas na literatura e na própria vivência dos pianistas e cantores no seu universo musical. O detalhamento das relações entre o texto cantado e a *performance* pianística é um fator que caracteriza uma crescente sofisticação no desenvolvimento psicológico dos pianistas colaboradores em relação ao trabalho em conjunto.

## **CAPÍTULO 2 - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

Toda investigação exige um conjunto de métodos que forneçam dados e informações. Segundo Boni e Quaresma:

O ponto de partida de uma investigação científica deve basear-se em um levantamento de dados. Para esse levantamento é necessário, num primeiro momento, que se faça uma pesquisa bibliográfica. Num segundo momento, o pesquisador deve realizar uma observação dos fatos ou fenômenos para que ele obtenha maiores informações e num terceiro momento, deve fazer contatos com pessoas que possam fornecer dados ou sugerir possíveis fontes de informações úteis. (2005, p. )

Depois de feita a revisão bibliográfica sobre o assunto, a pesquisa seguiu usando a entrevista semiestruturada como ferramenta metodológica. As entrevistas foram feitas com cantores profissionais, professores e alunos de canto, alunos de piano e pianistas colaboradores.

Neste capítulo são apresentados os procedimentos metodológicos que foram utilizados na pesquisa e a sequência da construção do pensamento para chegar a resultados válidos: A escolha pela abordagem qualitativa; a construção e desenvolvimento das questões utilizadas nas entrevistas; relatos e descrições do processo de coleta; análise, interpretação, transcrição e seleção dos dados. Alguns questionários, relatos e transcrições estão disponíveis nos APÊNDICES, ao fim desta dissertação.

### **2.1 - Opção pela abordagem qualitativa**

A revisão da bibliografia sobre o assunto “interação entre pianistas e cantores”, passou por consideração e leitura de vários livros, artigos, dissertações e trabalhos desenvolvidos a respeito desse assunto. Foram recolhidos dados e informações no processo desta pesquisa e, por isso, esse trabalho foi tomando um rumo exploratório, por meio de conversas informais e troca de opiniões com amigos pianistas e cantores. Isso fez surgir a necessidade de observar mais a fundo o fenômeno de interação entre cantor e pianista. Desse modo foram pesquisadas certas lacunas, além de observadas e colhidos alguns comentários de profissionais da área. Disso resultou a escolha pela abordagem qualitativa que foi feita em forma de entrevistas, relatos e observações objetivando que os dados partissem do estímulo à livre expressão dos

entrevistados. Por isso, buscou-se mostrar aspectos subjetivos e tentou-se chegar a motivações nem sempre explícitas ou conscientes. O entrevistar, nesta pesquisa, foi um processo extremamente espontâneo que visou obter mais percepções e entendimento sobre a natureza de uma questão ou situação e abriu espaço para discussões e interpretações. Logo o trabalho se caracterizou como uma pesquisa indutiva, em que foi possível desenvolver e corroborar conceitos e ideias a partir de padrões encontrados nos dados coletados, ao invés de apenas usá-los para comprovar teorias e hipóteses pré-concebidas, por mais que elas tenham sido fundamentais para o trabalho de pesquisa.

## **2.2 - A entrevista como ferramenta metodológica**

A entrevista é uma técnica de coleta de dados amplamente utilizada para a captação de dados subjetivos, apoiada por vários autores. Entrevista é definida por Haguette (1997) como um “processo de interação social entre duas pessoas, na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado”.

A entrevista é uma ferramenta imprescindível para se trabalhar buscando-se contextualizar o comportamento dos sujeitos fazendo sua vinculação com os sentimentos, crenças, valores e permitindo, sobretudo, que se obtenham dados sobre o passado recente ou longínquo, de maneira explícita, porém tranquila, e em comunhão com o seu entrevistador, que deverá, inicialmente, transmitir atitudes que se transformem em transferências e troca mútua de confiabilidade. (ROSA; ARNOLDI, 2006, p.14)

Houve a necessidade de um planejamento prévio do roteiro de perguntas que orientasse os temas a serem abordados (MONTANDON, 2008). As perguntas foram elaboradas visando responder ao problema proposto na pesquisa e, especialmente no caso deste trabalho, em que o tipo de entrevista adotado foi o de semi-estruturada, notou-se que como as respostas às perguntas do roteiro não foram diretivas e fechadas, em algumas situações não foi possível, nem necessário, seguir uma ordem excessivamente rígida e prescritiva. Segundo Rosa e Arnoldi (2006), a entrevista semiestruturada permite certa liberdade de ação ao pesquisador na hora da entrevista:

As entrevistas semiestruturadas combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que

achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele. Esse tipo de entrevista é muito utilizado quando se deseja delimitar o volume das informações, obtendo assim um direcionamento maior para o tema, intervindo a fim de que os objetivos sejam alcançados. (ROSA;ARNOLDI, 2006, p. 26)

Creswell (2009) destaca os seguintes passos para executar uma entrevista com sucesso:

- a) Decidir sobre as perguntas de pesquisa que serão respondidas nas entrevistas;
- b) Identificar os entrevistados que podem melhor responder a essas perguntas;
- c) Determinar que tipo de entrevista será mais prática e apropriada, abrangendo as informações mais úteis para responder às perguntas da pesquisa;
- d) Usar procedimentos de registro adequados durante a condução das entrevistas;
- e) Usar protocolo ou roteiro de entrevistas com espaço para anotações;
- f) Refinar perguntas e procedimentos da entrevista por meio de um teste piloto;
- g) Determinar locais apropriados e propícios para condução da entrevista;
- h) Usar bons procedimentos de entrevista: Ater-se às perguntas, não alongar demais o discurso, ser respeitoso, fazer poucas perguntas e recomendações, registrar informações no roteiro.

Esses passos foram observados, garantindo o foco e os objetivos para o bom andamento da entrevista. Montandon (2008) alerta que as perguntas devem responder aos problemas propostos, mantendo a clareza. Observou-se como dever ético do entrevistador não invadir a privacidade do entrevistado - isso foi um ponto vital para o bom andamento das entrevistas.

### **2.3 - O processo de coleta de dados**

Os procedimentos utilizados para a coleta de dados serão descritos abaixo. Apesar de apresentar cada procedimento num subtópico, convém explicitar que nem sempre a sucessão das etapas foi sequencial e estática. Algumas etapas se sobrepuseram a outras em certas épocas ou contextos. Algumas transcrições e organizações de dados eram feitas à medida que alguns contatos e entrevistas ainda eram coletados, então houve simultaneidade de procedimentos. E, conforme as entrevistas eram feitas, algumas novas questões e impressões foram surgindo e se incorporaram à pesquisa, gerando novas informações. Dessa forma, foi

adotada uma postura aberta que aceitasse e incorporasse novidades em campo e, se necessário, abrisse possibilidade de mudanças na investigação e nos procedimentos metodológicos.

### **2.3.1 - Seleção e contato com os entrevistados**

Alguns dos entrevistados possuem vínculo com a Escola de Música de Brasília, então foi solicitada permissão da Direção do CEP/EMB por meio de dois documentos: Carta de Autorização de Pesquisa (APÊNDICE C) e Carta de Encaminhamento à Escola (APÊNDICE D). Constam nesses documentos: identificação e dados de contato do pesquisador; vínculo ao Programa de Pós-Graduação; o tema da pesquisa, seus objetivos e metodologias; e a estimativa de tempo do período necessário para a coleta de dados.

Vários contatos foram feitos com amigos e colegas de trabalho, por envio da Carta-convite para Participação de Pesquisa (APÊNDICE B), por meio de *e-mail*. Para outros foi possível fazer o convite pessoalmente ou por telefone. Após concordarem em participar da pesquisa, foi organizada uma agenda de acordo com a disponibilidade de cada convidado, em datas, horas e locais mais acessíveis e convenientes para realizar a entrevista. Algumas entrevistas foram colhidas nas residências ou locais de trabalho dos entrevistados; em locais públicos, como Cafés; ou em salas de aula do CEP/EMB que estivessem disponíveis. Outras foram encaminhadas por e-mail por impossibilidades diversas em fornecer a entrevista ao vivo.

A seleção dos pianistas e cantores foi feita considerando pessoas já conhecidas pela pesquisadora, pois havendo relação de familiaridade e proximidade, os entrevistados ficam mais à vontade e sentem mais segurança em colaborar.

Foram entrevistados os seguintes cantores e pianistas colaboradores:

- Aida Kellen;
- André Vidal;
- André Kacowicz;
- Cláudia Costa;
- Elisangela Oliveira;
- Felipe Ramos;

- Francisco Frias;
- Gisele Pires-Mota;
- Jean Bogaroch-Nardoto;
- Lidiane Machado;
- Pedro Jacobina;

Os *releases* contendo informações sobre a experiência musical dos entrevistados, com textos fornecidos pelos próprios, estão disponíveis no APÊNDICE I deste trabalho.

### **2.3.2 - Planejamento das questões propostas, entrevista-piloto e notas de campo**

As questões foram elaboradas de forma a contemplar uma narrativa natural por parte do pesquisado, dando oportunidade de livre expressão. Em algumas entrevistas outras proposições ou questões surgiam dando vazão a novas linhas de condução das ideias, o que proporcionou riqueza ao discurso. Houve o cuidado de não elaborar perguntas tendenciosas ou arbitrárias que confundissem o entrevistado, tentando ao máximo proporcionar tranquilidade para expressão livre de opiniões e narrativas.

A preparação da entrevista é uma das etapas mais importantes da pesquisa que requer tempo e exige alguns cuidados, entre eles destacam-se: o planejamento da entrevista, que deve ter em vista o objetivo a ser alcançado; a escolha do entrevistado, que deve ser alguém que tenha familiaridade com o tema pesquisado; a oportunidade da entrevista, ou seja, a disponibilidade do entrevistado em fornecer a entrevista que deverá ser marcada com antecedência para que o pesquisador se assegure de que será recebido; as condições favoráveis que possam garantir ao entrevistado o segredo de suas confidências e de sua identidade e, por fim, a preparação específica que consiste em organizar o roteiro ou formulário com as questões importantes. (LAKATOS, 1996, p. 79)

Várias vezes as perguntas suscitavam memórias de eventos vividos e essas foram narradas de forma a justificar ou contextualizar as respostas das perguntas, o que foi muito válido para a pesquisa.

A realização da primeira entrevista foi fruto de uma conversa informal com a soprano Elisângela Oliveira e tal experiência permitiu uma reflexão inicial sobre os objetivos da investigação, avaliação de adequações das perguntas formuladas no roteiro e familiarização com os procedimentos dessa técnica antes da entrada em campo. Nesse primeiro momento, a

contribuição da cantora foi importante para alavancar os procedimentos metodológicos da pesquisa. Sua formação inicial e contínua é em Canto Erudito, tendo estudado piano também por alguns anos. Formada em Música Sacra pela FTBB, atualmente cursa Fonoaudiologia na UNIPLAN e atua especialmente ministrando aulas de canto e técnica vocal. É frequentemente convidada para solar em Concertos, Recitais e Cantatas - em Brasília e em eventos fora da cidade também.

A conversa informal que suscitou o interesse de Elisângela em participar da pesquisa não foi gravada em áudio e ocorreu na casa desta pesquisadora, entre xícaras de café, sem planejamento prévio. A ideia de participar da série de entrevistas surgiu em conversa sobre o assunto enquanto ela expunha suas dificuldades em achar um pianista paciente e empático com as questões vocais dos cantores em geral. Na ocasião, ressaltou sua percepção quanto ao fato de não haver muitos pianistas preparados para o trabalho de colaboração conjunta - acompanhando música vocal. E, naturalmente, ao analisar o porquê dessa questão, já nos encontrávamos discutindo várias das perguntas que haviam sido delimitadas para servir como aporte básico das entrevistas. Foi um momento de troca de informações e discussão sobre o teor das questões formuladas. Foi perguntado a ela se achou o assunto válido e se estaria à vontade para responder às questões desta pesquisa, ao que ela respondeu afirmativamente. Foi apresentado o roteiro no papel e as anotações que foram feitas nele se transformaram no primeiro registro formal de notas de campo, que posteriormente ajudaram na reformulação de alguns conceitos e formas de abordar cantores e pianistas na entrevista. Não havendo possibilidade de remarcarmos outra ocasião tranquila para retomarmos a conversa, ela pediu que lhe fosse enviado o roteiro com as questões para que, com mais tempo, pudesse responder às perguntas de modo mais fiel possível à nossa conversa em casa. Não houve dificuldades na análise da primeira entrevista quanto ao foco e pertinência das respostas, visto que, ao responder em forma escrita, o entrevistado tem tempo hábil de corrigir erros, evitar redundâncias e se manter claro e sintético na redação das respostas. Nas entrevistas que foram gravadas em áudio, posteriormente, é notável o fato de haver mais desvios e comentários difusos por parte do entrevistado no momento do seu discurso, uma vez que a fala é muito mais elaborada e cheia de construções subjetivas. As respostas às questões vêm carregadas de reflexões aliadas a uma síntese de múltiplas experiências que o entrevistado mescla ao seu diálogo no exato momento em que está sendo arguido e cabe ao entrevistador, num momento posterior, filtrar as informações - isto será discutido mais à frente.

Esse primeiro momento de discussão, foi considerado como a Entrevista Piloto deste trabalho e está disponível no APÊNDICE G, ENTREVISTA 1.

Voltando um pouco ao assunto das notas de campo, vale ressaltar a importância delas como ferramenta de apoio para o registro de impressões ou detalhes considerados dignos de nota para ajudar posteriormente nas análises subjetivas. Para Gibbs (*apud* Montenegro 2013, p. 72), as notas são “anotações contemporâneas realizadas no campo de pesquisa”. O autor ainda afirma que as notas podem auxiliar na interpretação dos dados e fornecer exemplos do que as pessoas falaram ou sentiram. Nas notas do presente trabalho foram registrados: pontos críticos das entrevistas, opiniões subentendidas por análise de gestos ou entonações, novos questionamentos que surgiram durante o diálogo, palavras-chave, impressões e principais ideias de cada resposta dada pelos entrevistados.

### **2.3.3 - O papel de pianista colaborador como investigador nesta pesquisa**

Como já comentado antes, as entrevistas foram feitas com colegas de trabalho, tanto pianistas quanto cantores. Havendo certa familiaridade ou proximidade social entre pesquisador e pesquisados, as pessoas ficam mais à vontade para compartilhar suas experiências e posições em relação aos assuntos abordados. Assim a entrevista alcança certa profundidade para além da mera narração dos fatos, visto que só após períodos de convivência no cotidiano é que vai sendo construída uma relação de confiança e essa relação fornece um aporte precioso para a livre expressão dos entrevistados. Em vários momentos eles se referiam à minha pessoa em termos inclusivos, compartilhando fatos, memórias e eventos em que tanto eu como eles estavam presentes e trazendo à tona situações comuns de trabalho, ensaios ou aulas onde estávamos juntos no mesmo ambiente.

Tal fenômeno me levou a considerar com muita seriedade o fato de estar entrevistando pianistas colaboradores e cantores profissionais e ao mesmo tempo fazer parte da história de vida deles. Houve um aconselhamento, por minha parte, no sentido de evitar citações diretas do meu nome e que na medida do possível, as narrações fossem feitas sem preocupações no sentido de estarem fornecendo informações ou partilhando opiniões com a “pianista colaboradora”, com a “colega de trabalho” ou com a “amiga”. Naquele momento foi necessário assumir um papel extremamente neutro, o de “pesquisadora” e questionar a mim mesma até onde minha relação profissional e pessoal com os entrevistados poderia de alguma

forma influenciar no resultado desta pesquisa. Felizmente, por ocasião das diversas entrevistas, todos os entrevistados estavam extremamente à vontade para expressar e opiniões e até críticas, levando em conta o teor de funcionalidade da entrevista semi-estruturada, que permite uma liberdade grande em abrir possibilidades e até admite alguns desvios em relação às questões propostas. No processo de pesquisa pude assumir minha relação de proximidade com os entrevistados, o que lhes transmitia segurança e afinidade em abordar assuntos e terminologias comuns ao nosso próprio universo musical, sempre evidenciando uma postura de atenção e receptividade, acolhendo os fatos, narrativas e novidades. Segundo Montenegro:

[...] os diversos papéis (do investigador) que são assumidos no processo de pesquisa proporcionam uma construção coletiva de significados e evidenciam condições interativas distintas: ideias, afirmações e sentimentos com os quais é possível haver identificações. (2013, p. 73)

Foi possível, em muitos momentos, compartilhar das memórias de experiências citadas e ter uma visão muito mais profunda das narrativas e significações que as pessoas traziam à tona em seu diálogo.

### **2.3.4 - Condução das entrevistas**

As entrevistas com os colegas e amigos que participaram da pesquisa felizmente ocorreram num clima tranquilo e informal e o tema pareceu sempre suscitar interesse. O momento inicial, antes das entrevistas, naturalmente foi o de construção de um clima de confiança e abertura, comentando assuntos informais do cotidiano. Essa preparação psicológica, ou “construção de clima”, como citado acima é defendida por Szymansky, Almeida e Prandini (2004) em sua obra *A entrevista na pesquisa em educação*:

A intencionalidade do pesquisador vai além da mera busca de informações; pretende criar uma situação de confiabilidade para que o entrevistado se abra. Deseja instaurar credibilidade e quer que o interlocutor colabore trazendo dados relevantes para seu trabalho. A concordância do entrevistado em colaborar na pesquisa já denota sua intencionalidade – pelo menos a de ser ouvido e considerado verdadeiro no que diz- o que caracteriza o caráter ativo de sua participação, levando – se em conta que também ele desenvolve atitudes de modo a influenciar o entrevistador. (SZYMANSKY; ALMEIDA; PRANDINI, 2004, p. 12).

Na sequência, foi explicado a cada entrevistado o objetivo da pesquisa, uma previsão aproximada do tempo necessário (aproximadamente 40 minutos) e apresentado o roteiro básico de questões (APÊNDICE A), minutos antes de iniciarmos efetivamente a entrevista.

Foi solicitada a permissão para gravar a entrevista em áudio e nenhum dos entrevistados demonstrou desconforto frente a esse fato.

A primeira questão, que foi o pedido para que o entrevistado fale sobre sua própria formação musical, também serviu como um segundo momento de aclimatação, permitindo que ao contar sua vida e experiência, a pessoa se sentisse ainda mais à vontade. Tendo criado esse clima de tranquilidade, os entrevistados colaboraram ricamente, expondo suas experiências e opiniões.

### **2.3.5 - Procedimentos éticos**

Nesta pesquisa, foram adotados os seguintes procedimentos éticos:

- a) Autorização por parte do CEP/EMB para realizar entrevistas ou observações quando dentro de sua infra-estrutura com alunos ou professores vinculados à instituição.
- b) Consentimento livre antes das entrevistas.
- c) Uso de pseudônimos para publicar os resultados se for de desejo do entrevistado.
- d) Escolha de locais adequados e tranquilos que garantissem sigilo do discurso e o mínimo de interrupções.
- e) Armazenamento e proteção aos dados gerados pelas entrevistas, principalmente os arquivados em áudio.
- f) Direito do entrevistado de ver o roteiro de perguntas por alguns minutos antes da entrevista para familiarização.
- g) Garantia em recusar-se a responder qualquer pergunta do questionário, caso achasse indevida ou constrangedora.
- h) Direito do entrevistado de desistir de sua participação na investigação a qualquer momento e, acontecendo isso, obter imediata reapropriação dos áudios e anotações de sua colaboração.
- i) Direito dos entrevistados em acompanhar as etapas da investigação subsequentes às entrevistas, oferecendo: apresentação do texto com a entrevista literalmente transcrita, apreciação da análise das entrevistas com as categorias

organizadas e envio da versão preliminar do texto com os resultados e as citações de suas falas.

Segundo Creswell (2009), o retorno dos benefícios da investigação é um princípio ético: informar os participantes sobre as formas de tratamento dos dados os permite avaliar o que é desejável destacar na publicação dos resultados, evitando constrangimentos de qualquer natureza e a invasão de privacidade.

## CAPÍTULO 3

### 3.1. Análise e interpretação e categorização dos dados

O processo de análise e interpretação de dados e opiniões foi feito por meio da compilação e organização das informações obtidas a partir dos relatos informais, questionários das entrevistas semiestruturadas e observação das situações em ensaios ou aulas envolvendo cantores eruditos e pianistas colaboradores.

As gravações em áudio das entrevistas foram feitas com um aparelho celular Samsung Galaxy 4, por meio do recurso “gravação de voz”, que é um aplicativo de fábrica do próprio aparelho. A alta definição dos áudios proporcionou clareza suficiente para que se pudesse transcrever as falas com todas as suas inflexões e foi suficiente para o trabalho proposto. Os arquivos com os áudios estão disponíveis em CD (mídia digital).

A seleção de trechos para transcrição foi feita por meio de uma escuta das entrevistas. É importante salientar que no momento da entrevista, a concentração estava na função primordial de coletar dados e era necessário que a atenção estivesse focada no indivíduo, promovendo interação social e verbal. Por isso, não foi possível transcrever simultaneamente as falas e o máximo que pôde ser feito na hora da entrevista foi registrar uma pequena base de anotações, porque era necessário manter o foco no entrevistado. No segundo momento - o da reescuta - a apreciação das informações já aconteceu por um viés diferente, pois o objetivo de manter a interação, o canal de comunicação, já não existia mais. Então foi possível criar distância do papel de investigador e assumir o papel de intérprete dos dados colhidos.

A transcrição é uma tarefa árdua, que, quando feita artesanalmente demanda um esforço de quase cinco horas de digitação para uma hora de entrevista gravada, tendo em vista que se deve ao máximo manter a fidelidade ao discurso falado. Sobre transcrição e edição das entrevistas, Duarte (2004) afirma a necessidade de apresentar um texto agradável de ser lido como produto final:

As entrevistas podem e devem ser editadas. Exceto quando se pretende fazer análise de discurso, frases excessivamente coloquiais, interjeições, repetições, falas incompletas, vícios de linguagem, cacoetes, erros gramaticais, etc. devem ser corrigidos na transcrição editada. É importante,

porém, manter uma versão original e uma versão editada de todas as transcrições [...] (DUARTE, 2004, p. 221).

Cabe aqui uma consideração importante sobre as transcrições: As falas transcritas que são apresentadas nessa dissertação receberam ajustes gramaticais da língua escrita, convenientes para serem apresentadas de maneira formal e agradável à compreensão do leitor, e o conteúdo de interesse e da pesquisa não sofreu qualquer alteração. A fala cotidiana quando transcrita não se assemelha muito à fala culta e, se as falas fossem incluídas neste trabalho exatamente como foram registradas nas transcrições originais, o resultado não seria academicamente agradável. Foi tomado o cuidado de nunca modificar palavras, inflexões ou acentuações de modo que fosse desvirtuada a percepção de como o entrevistado concebe ou julga o assunto tratado.

Alguns trechos de entrevistas para este trabalho foram editados para fazer parte do presente texto e todas as entrevistas estão arquivadas e armazenadas. O material obtido foi analisado e reduzido para fazer parte do presente trabalho.

Manzini (2006), em suas “Considerações sobre a Entrevista para a Pesquisa Social em Educação Especial”, cita Duarte (2004) a respeito de apresentação das transcrições em sua totalidade, nos trabalhos acadêmicos:

Ainda sobre a apresentação das transcrições, surgem dúvidas se elas deverão ser apresentadas na totalidade como apêndice dos trabalhos de conclusão, em dissertações de mestrado e teses de doutorado. (...) Assim, parece ser pouco viável, por questões éticas e por questões práticas, inserir todas as transcrições das entrevistas em apêndice. Basta apresentar uma transcrição, ou parte dela, para ilustrar a forma como todas as demais foram realizadas. (DUARTE, 2004, p. 221).

As entrevistas com os cantores Elisangela Oliveira, Mirella Cavalcante-Lief e Jean Bogaroch-Nardoto foram enviadas por *e-mail* e estão disponíveis nos Apêndices. Apenas a entrevista com o cantor Francisco Frias foi transcrita do áudio, editada e incluída em sua totalidade neste trabalho. Buscando praticidade, o restante das entrevistas gravadas em áudio não foi transcrito e está arquivado em mídia digital. Não houve interesse em quantificar dados coletados e no corpo do trabalho foram utilizadas as respostas mais direcionadas aos assuntos abordados, apesar de todas as entrevistas serem de suma importância à pesquisa.

A temática principal que norteou as entrevistas foi a da interação cognitivo-psicológica do colaborador com o cantor erudito. Muitos aspectos dessa interação foram

abordados, mostrando a necessidade de haver uma atenção especial ao processo de construção do perfil do pianista colaborador durante sua formação inicial.

As entrevistas feitas com os pianistas colaboradores foram realizadas no intuito de obter impressões sobre sua própria identificação na função de pianistas que trabalham com música vocal e suas impressões especificamente sobre “tocar para cantores”.

As entrevistas feitas com cantores também foram feitas no sentido de deixar que se expressassem quanto ao ofício dos pianistas, além de colher impressões, sugestões e opiniões sobre o que pensam dos colaboradores que frequentemente fazem música com eles.

Nas questões semiestruturadas, onde o inquirido pode responder com as suas próprias palavras baseando-se em sua própria experiência, existe grande variedade de respostas. Tais respostas foram tratadas qualitativamente sendo submetidas a uma redução de dados, nos quais a informação foi simplificada e dividida entre o que deveria ser conservado e o que seria excluído. Seguindo, os dados foram organizados de forma a ser analisados e comparados categoricamente.

### **3.2 - Resultados e discussões**

Dar voz aos cantores eruditos e pianistas colaboradores em forma de entrevistas trouxe um viés muito mais real e pessoal à pesquisa. As discussões e constatações trouxeram à tona tanto assuntos exaustivamente citados quanto aspectos pouco comentados em trabalhos acadêmicos sobre interações cognitivas e psicológicas no trabalho colaborativo do pianista em relação à música vocal.

Neste capítulo, são apresentados os resultados da pesquisa, comentários, análises e recomendações que dialogam com toda a literatura presente na revisão bibliográfica do trabalho.

Na maioria dos excertos de entrevistas transcritos aqui, é possível notar que os próprios participantes se referem ao pianista colaborador simplesmente como “correpetidor”, que é um tratamento comum no meio musical. Foi feita a opção de manter esse termo nas falas e discursos para garantir a fidelidade dos textos, mas ao longo do trabalho continuará sendo usado o termo “pianista colaborador”, pela compreensão desta terminologia como mais

abrangente e apropriada, como já foi definido no subitem 1.1., “Funções do pianista colaborador e discussão da terminologia”.

Muitos são os saberes, habilidades e competências necessárias à formação do pianista colaborador que fornece suporte ao trabalho específico com música vocal. Boa parte deles será discutida na pesquisa a seguir.

### **3.2.1 - O pianista colaborador na formação do cantor**

Todos os entrevistados se manifestaram favoravelmente à presença do pianista colaborador na formação do cantor erudito, definindo seu papel como fundamental e essencial no processo de aprendizagem e nas experiências de *performance*. Foram abordados aspectos considerados importantes no trabalho colaborativo regular do pianista. As experiências relatadas aqui são tanto de alunos de canto em diferentes níveis quanto de cantores profissionais e também pelos próprios pianistas colaboradores.

A soprano Elisangela Oliveira fala sobre a importância do pianista nas fases iniciais do processo de aprendizagem do cantor:

Acho que o correpetidor atua como facilitador do processo de aprendizagem na vida do cantor erudito. Esse papel se manifesta de várias formas. Por exemplo: quando o cantor precisa aprender ou ler uma peça que não conhece, se o pianista tem subsídio pra ajudar, ele auxilia com a letra, com o solfejo, até com a interpretação. Às vezes, em peças de grande complexidade, o cantor simplesmente não dá conta de estudar sozinho, então essa é a hora em que ele precisa do pianista para acelerar o processo de aprendizagem e assimilação da peça. E quando o pianista consegue ajudar o cantor e este o faz de forma paciente e colaborativa, se torna uma experiência enriquecedora para ambos. (SOUSA, 2014, Entrevista editada 1, perg.1).

Segundo o tenor Jean Bogaroch-Nardoto, o trabalho com o pianista fornece e sedimenta os primeiros contatos com a linguagem musical que o cantor utilizará, inclusive gerando noções de trabalho colaborativo:

O cantor precisa ter noção da progressão harmônica e melódica da obra. Se for uma redução de uma obra orquestral ainda mais importante é essa noção. Também é com o pianista que em primeiro o cantor cria suas noções de trabalho em conjunto, de música de câmara. Quando o cantor não tem maturidade artística acredito que é do pianista colaborador que ele extrai seus primeiros contatos com conceitos como frase, estilo, legato, dinâmicas,

expressividade. O pianista pode induzir todos esses aspectos no cantor em formação e esse, de forma quase subconsciente, vai adicionando esses dados às suas ferramentas de expressão artística (SOUSA, 2014, Entrevista editada 4, perg. 2).

A pianista Gisele Pires comenta que o pianista colaborador pode assumir diferentes papéis de acordo com o nível de formação do cantor que ele vai acompanhar: Em sua concepção, que é partilhada pelos entrevistados em geral:

o colaborador pode atuar como professor, assumindo automaticamente a função de ministrar conceitos musicais mais básicos a um aluno de canto iniciante ou intermediário. Muitas vezes, na ausência do professor de canto, o aluno procura o pianista para dirimir dúvidas ou simplesmente pedir para ‘bater as notas da melodia’, por ainda não ter domínio técnico do piano em níveis mais iniciantes. O pianista não pode se omitir dessa responsabilidade, e isso é um lado didático dele. Mas em se tratando de cantores profissionais, não é mais necessário abordar bases, nem estudar a melodia. Isso já passa a ser uma função do próprio cantor e o pianista passa a atuar como parceiro a partir de então. Já é possível tratar do entendimento do poema, criação de atmosferas e climas e debater ideias.” (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 017, 16’30”).

A soprano Aida Kellen comenta que o pianista colaborador é “tão importante quanto um professor de canto” (SOUSA 2014, Áudio de entrevista 012, 02’11”). Devido à falta de pianistas profissionais qualificados que estejam disponíveis para acompanhar aulas de canto, às vezes ocorrem situações onde o próprio professor de canto precisa sentar ao piano e tentar acompanhar seu aluno em alguma peça mais simples. A opinião unânime entre os entrevistados que comentaram sobre este assunto foi que isso é uma prática totalmente desaconselhada, pois o professor não foca sua atenção no aluno, tendo que dividir a atenção com suas mãos ao piano. O cantor e professor Francisco Frias é enfático em afirmar que aulas de canto sem pianistas colaboradores não funcionam:

Eu trabalho muito com o pianista, porque fico cuidando do lado técnico e divido o lado musical com ele e acho que isso é fundamental pro meu método de aula. [...] Eu não dou aula sem pianista. (SOUSA, 2014, Entrevista editada e transcrita 2)”.

Para o professor de canto fornecer uma aula de excelente qualidade a um aluno é necessária a presença do pianista que acompanhe as peças, de acordo com os entrevistados. O tenor André Vidal comenta sobre suas aulas particulares de canto:

Uma das coisas das quais eu me ressinto como professor é de não trabalhar com um pianista, porque eu tenho que dividir a minha atenção entre acompanhar o meu aluno, o que é possível, claro, e prestar atenção no que ele está cantando. [...] Essa divisão de pensar [...] e também ouvir, [...] tanto do ponto de vista da técnica quanto do ponto de vista da música, é muito complicado. Quando eu fazia aula, achava muito legal o formato que a gente

tinha na Escola de Música [Escola de Música de Brasília]: Tinha a aula com o professor de canto e com o pianista. Depois quando eu fui pra Inglaterra, eu tinha aula com dois profissionais diferentes e cada um cuidava de uma coisa: eu tinha o professor de canto, que era com quem eu fazia vocalize, trabalhava voz, a técnica; e tinha o correpetidor, que preparava e me sugeria em alguns casos o repertório, ou trabalhava comigo o repertório que eu levava. (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 014, 09'14").

Nas Escolas e Conservatórios é costume haver um “pianista colaborador da casa”, ou, como na Escola de Música de Brasília, um Núcleo de Piano Acompanhamento e Correpetição (NPAC), formado por vários professores concursados da instituição, que exercem seu papel como pianistas colaboradores acompanhando aulas de canto, instrumentos, corais e música de câmara. Ter acesso a aulas com um pianista correpetidor num conservatório depende de uma política pedagógica e de recursos humanos que atendam à demanda de alunos de canto. Infelizmente, a realidade do professor de canto que dá aulas particulares é um pouco diferente: Se ele e o aluno quiserem um pianista colaborador, precisam contratá-lo, e nem sempre existem condições para isso sem o suporte financeiro de uma instituição por trás. Então, ocorrem situações como as que alguns dos professores entrevistados descrevem: eles mesmos exerceram o ofício de pianistas para o aluno na sala de aula.

O tenor Felipe Ramos fala de sua própria experiência como pianista e cantor, destacando prós e contras de estudar com um pianista à disposição. Na sua opinião, os cantores se acomodam um pouco no sentido de não buscar estudos teóricos da música, como harmonia e outros elementos necessários ao fazer musical e podem ficar dependentes do pianista para solucionar problemas de base e isso é um aspecto negativo. Mas por outro lado, para ele, não precisar tocar e cantar ao mesmo tempo é libertador, pois contando com um pianista, o cantor “presta atenção na sua própria voz, presta atenção no seu instrumento e não fica preocupado em tocar” (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 006, 02'38”), corroborando a ideia de identificação da voz como um instrumento musical passível de toda a técnica e cognição aplicadas à sua própria anatomia, assim como o piano. Felipe ainda ressalta o possível papel do pianista muitas vezes como substituto da orquestra, ou até do maestro:

Isso eu falo, na visão de pianista/cantor que sou. Eu, dentro da minha rotina, gostaria de ter tido um pianista. O pianista substitui aquilo que estaria em volta de um cantor, [como] uma orquestra... ou talvez a obra tenha sido pra piano, talvez tenha sido escrita pra alguma outra coisa [instrumento]... mas naquele momento, o piano está substituindo o maestro. [...] Trabalhar com o pianista na sua rotina te dá essa noção de “todo” [da obra]. (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 006, 02'47”).

Foi possível observar que nem todos os cantores possuem uma base musical prévia ou aprenderam algum outro instrumento antes do início do estudo do canto erudito. Então é comum ocorrer uma dependência do cantor em relação ao pianista e isto é um fato corriqueiro no meio musical.

A aluna de canto Lidiane Machado reforça a questão da dependência em seu depoimento: “Fiquei acostumada a sempre ter um pianista lendo junto às músicas e hoje me sinto muito dependente de um comigo” (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 016, 02’55”). Professores e pianistas devem orientar os cantores para logo que possível, busquem uma formação pianística suficiente para resoluções de problemas básicos em seu estudo individual, caso não a tenham. Os cantores entrevistados que possuem uma noção básica de piano consideram essa competência como uma grande vantagem em sua formação musical.

O pianista e aluno de canto Pedro Jacobina narra em sua entrevista a relação de colaboração que tem com a namorada, Lidiane Machado, também cantora e participante desta pesquisa. É possível notar a evolução que ocorreu no processo colaborativo dos dois ao longo do tempo, de acordo com seus relatos. Para ele é válido tocar piano para uma cantora, porque ele vai se valendo dessa experiência para construir uma formação como pianista colaborador; e ela, em contrapartida, tem sempre à disposição um pianista para ensaiar seu repertório. Como os dois ensaiam frequentemente juntos, já desenvolveram entre si sinais, combinações e expressões no seu fazer musical que são facilmente interpretáveis entre eles mesmos. Lidiane conta que quando tem que cantar com outros pianistas, costuma se sentir insegura, por não conseguir se comunicar tão bem quanto já se comunica com o namorado ao piano. Os dois observam que o fato de ele saber cantar traz uma diferença ao tocar, por ele mesmo já conhecer os mecanismos do aparelho fonador e como ele se comporta. Ela ainda comenta que mesmo tendo à disposição um pianista profissional para tocar em uma prova ou *performance*, ainda assim, prefere ser acompanhada pelo namorado, por se sentir segura e amparada. Nos ensaios entre os dois existe grande liberdade de expressão e eles se corrigem, sugerem interpretações um ao outro e discutem sem rodeios. Indiscutivelmente, o fator sentimental e o relacionamento próximo e íntimo entre os dois permite um trabalho em conjunto extremamente claro e sincero, no qual eles têm a oportunidade de aprender muito, como alunos. Lidiane ainda comenta que considera essencial ter um bom pianista ao lado de um cantor para ajudá-lo, mas que ele precisa ser professor, além de pianista e que deve se importar com o que o aluno precisa, não simplesmente passar as peças de forma mecânica

sem se aprofundar em fraseologia, interpretação e aspectos estilísticos (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 016, 20'12").

Mirella Cavalcante-Lief comenta que é essencial para o cantor ter noções de piano para seu estudo pessoal, mas que mesmo assim, em repertórios mais pesados, os cantores precisam de um pianista colaborador para ajudar em sua preparação vocal:

[A presença do pianista colaborador] para mim é fundamental. Primeiramente porque não sei tocar piano e um cantor erudito precisa de um acompanhamento tanto para aprender ópera como música de câmara. Há casos de cantores que também são pianistas. Eu li um livro escrito por Jerome Hines, "*Great Singers on Great Singing*", em que os cantores famosos como Marilyn Horne, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, etc., contam suas experiências, técnicas, etc. Alguns cantores começaram aprendendo piano e eles citam que é essencial. O caso é que às vezes, mesmo sabendo tocar piano, alguns cantores vão em busca de um "*Coach*" para ajudá-los a preparar o repertório, especialmente ópera. (SOUSA, 2014, Entrevista editada 3, perg. 2).

Realmente, é de grande ajuda na formação do cantor que ele saiba tocar piano, mesmo que num nível mais básico, para não depender inteiramente de um professor ou pianista para resolver problemas de leitura. Cantores que tocam piano têm um rendimento musical maior do que o que não tocam e resolvem seus repertórios com mais independência. Seria excelente que os currículos de cursos para formação em canto fornecessem disciplinas de introdução ao piano para auxiliar a prática do cantor erudito. É recomendado que mesmo que o cantor não tenha acesso ao estudo do piano em sua Escola de Música, Conservatório ou aulas particulares, que busque por meios próprios inseri-lo em sua formação. Conseguir dedilhar a melodia das partituras, ter uma noção básica de harmonia e tocar peças mais simples do repertório são saberes básicos que auxiliam bastante o cantor em sua trajetória.

Mesmo assim, ainda é notável a necessidade do pianista colaborador tanto para fazer parcerias com cantores mais experientes quanto para auxiliar classes de alunos iniciantes e espera-se que ele forneça uma boa base, colaborando com o processo de aprendizagem e absorção do fazer musical. Segundo a soprano Cláudia Costa, em muitos momentos, é possível que o pianista substitua o próprio professor de canto em casos de aula para alunos neófitos:

Temos uma responsabilidade quanto à voz do aluno e da música como um todo, mas eu acho que por mais que o professor de canto tenha a noção do que ele quer que o aluno faça, em termos de expressividade, fraseado - seja lá o que for - ele precisa do pianista como apoio principal, senão vai desafinar, vai se perder. E o pianista correpetidor treina o aluno, ele é o apoio harmônico. O canto é um instrumento solista, então se ele não tiver o pianista ou uma pequena orquestrinha [...], não consegue manter afinação

[...]. Tem que haver uma base boa para o cantar. (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 009, 06'42").

André Vidal conta que em determinado momento da sua formação o trabalho com o pianista colaborador foi até mais importante do que o trabalho com o professor de canto, por fornecer outras compreensões do fazer musical além da técnica vocal:

E, de fato, na Inglaterra, na minha formação, o correpetidor foi muito mais importante do que o meu professor de canto, porque técnica, uma vez que você põe a voz no trilho, o tempo cuida de terminar de preparar [...] e o meu *vocal coach* foi quem realmente me ajudou a saber como trabalhar como cantor, como escolher o repertório, como abordar o repertório, como estudar e com o que eu tenho que me preocupar primeiro (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 014, 07'58").

É de suma importância que o trabalho do pianista colaborador seja feito em coerência com o trabalho do professor de canto e que se respeite a metodologia empregada por ele na formação do aluno para evitar quebras no processo pedagógico. Segundo Mundim (2009):

O pianista colaborador deve aumentar aptidões como a paciência e a desenvoltura para lidar com alunos e professores. A adequação de ideias e formulação musical exigida pelo professor ao aluno deve ser respeitada pelo pianista colaborador – postura profissional: isto não significa submissão– e em casos de controvérsias, devem ser discutidas e esclarecidas pelas partes (MUNDIM, 2009, p. 41).

Este contato do pianista com o professor de canto é essencial, principalmente se tratando de alunos de canto que estão em formação ainda. Seja qual for o repertório trabalhado, deve haver cuidado em respeitar as orientações que o professor de canto passou para o aluno, observando o que já foi aprendido por ele em aula. No caso de alguma discordância com o professor de canto, o pianista deve buscar discutir e ponderar os porquês de determinada orientação. Muitas vezes, o aluno traz a peça lida em um andamento mais lento ou mais rápido do que o compositor sugere e pode ser tanto por insegurança do aluno quanto por uma resolução prévia feita em sala de aula para resolver problemas de respiração, articulação, ou alguma outra questão qualquer. Então, em caso de dúvida quanto à interpretação que o aluno está mostrando, sempre se deve perguntar a ele porque certa velocidade, sílaba, palavra ou respiração está sendo feita daquela forma. Muitas vezes ele está simplesmente seguindo uma sugestão do seu professor para aquele momento evolutivo da aprendizagem. Obviamente, em casos de erro ou desinformação por parte do aluno, o pianista deve auxiliar, corrigindo ou informando, com paciência e tranquilidade.

É importante reiterar que o trabalho do pianista colaborador deve ser proporcional ao nível do cantor, como já comentado nas entrevistas. Para alunos iniciantes, o pianista acaba

assumindo esta função de professor, ajudando em aspectos básicos da leitura musical, pronúncia da letra, encaixe da letra com a melodia. Ele realmente assume a postura de mediador e facilitador do processo de aprendizado. Já em casos de colaboração com cantores profissionais, a função muda para uma parceria mais linear. O cantor já não está mais envolvido com a leitura básica da partitura, que já está resolvida. Está mais preocupado com interpretação, concepção e *performance*, permitindo assim ao pianista atuar como parceiro do seu fazer musical.

### **3.2.2 - O estudo do canto erudito como formação complementar para o pianista colaborador**

Uma formação complementar para o pianista colaborador também foi comentada pelos pesquisados: O estudo do canto erudito. Na pesquisa, a maioria dos entrevistados considera importante que o pianista tenha alguma formação ou experiência no campo vocal, mas isto não é um consenso unânime.

André Vidal diz que não considera obrigatório o pianista estudar canto e que “ter um ouvido muito bom e gostar de voz” são características mais necessárias. Muitas vezes, a própria experiência do pianista em lidar com música vocal já traz conhecimento suficiente para a funcionalidade da parceria piano-canto:

O meu próprio correpetidor, o meu *coach*, lá na Inglaterra, entendia muito de técnica, embora ele não fosse cantor. Mas ele tinha trabalhado com grandes cantores, tinha trabalhado com vários professores de canto, então ele sabia o que me dizer para fazer minha voz funcionar. Eu acho muito bom o pianista estudar canto, mas não acho obrigatório. Ajuda. Acho que você pode ter um ouvido muito bom sem nunca ter estudado e se você souber como explicar a uma pessoa algo sobre canto, passa muito por conseguir criar uma imagem, ou ter uma linguagem que chegue à pessoa... que você use uma linguagem que o cantor use e transforme em som. [...] Mais do que estudar canto, o pianista que acompanha cantores tem que gostar de canto, tem que gostar de voz, tem que achar a voz interessante. [...] Gostar de ouvir. (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 014,12'21”).

Por outro lado, Gisele Pires se pronuncia a favor do estudo do canto erudito para o pianista colaborador visando uma autoconscientização da ação corporal, que facilita a comunicação entre o cantor e o pianista:

Eu acho muito importante, justamente por ser muito sinestésico o aprendizado do canto. A gente não compreende totalmente o que é cantar se não sentimos dentro do corpo como é aquela sensação e como são difíceis algumas coisas que parecem ser tão fáceis. Às vezes um pianista exige do cantor que ele faça alguma coisa sem saber que aquilo é muito difícil. A articulação da língua do alemão, do francês... Se você não sentir na sua própria musculatura, como vai poder explicar para um cantor como fazer aquilo? (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista, 12'38").

Francisco Frias exemplifica a necessidade de estudar canto erudito para aprender a tratar as questões vocais dos cantores com mais conhecimento de causa.

Acho fundamental. Posso dar um exemplo bem legal: Um dos maiores maestros de ópera que eu conheço [...] regeu sua primeira ópera, comigo cantando, aqui em Brasília. Ele chegou pra mim e falou: "Frias, eu tenho que fazer aulas de canto, pois não estou sabendo como lidar com os cantores". Ele fez seis meses de aula de canto comigo. Aí ele começou a reger ópera. Muitos pianistas vieram fazer aula comigo pra aprender a acompanhar melhor (SOUSA, 2014, Entrevista editada e transcrita 2).

Como aluna de canto, Lidiane ainda enfatiza que em casos de estudo individual do aluno de canto com o pianista colaborador, ele deve dominar técnica vocal básica:

O pianista colaborador precisa saber um pouco de técnica vocal pra ensinar os alunos. Se ele é um pianista acompanhador de cantores, tem que saber em que território está pisando. (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 016, 11'28").

Então, é possível observar que conforme as opiniões coletadas, não é obrigatório que haja esta complementação, mas ela é extremamente útil. Pianistas que já estudaram canto possuem a habilidade de se expressar e auxiliar alunos de canto usando figuras de linguagem comuns ao meio vocal e podem compartilhar experiências pessoais, exemplificar situações ou corrigir erros básicos em aulas para iniciantes. Sem dúvida, discorrer sobre técnica vocal é diferente de mostrar como se coloca uma determinada vogal. Se um pianista possui uma experiência mínima de canto erudito, isso enriquece bastante o seu trabalho, traz uma abordagem mais pessoal e permite um nível de compartilhamento maior durante o trabalho de colaboração.

### **3.2.3 - Leitura à primeira vista**

A execução em conjunto exige, além de domínio da linguagem e da técnica, várias outras *habilidades e competências* que criam sincronicidade no discurso musical. Os termos capacidade e habilidade, em geral, aparecem nos depoimentos quase como sinônimos, mas os sentidos são distintos: A *habilidade* é a capacidade de realizar um ato com destreza e boa adaptação psicomotora, se referindo à qualidade daquele que é hábil. Já a *competência* é um termo que se refere à qualidade de quem é apto a realizar determinada tarefa com compreensão e saberes profundos, utilizando-se de *habilidades* previamente adquiridas (PERRENOUD, 2000).

De todas as habilidades cognitivas que um pianista colaborador deve possuir, a leitura à primeira vista é apontada como carro-chefe. Todos os cantores e pianistas quando perguntados sobre essa habilidade responderam que é extremamente importante e constatou-se ainda que a desenvoltura na leitura à primeira vista é considerada como um diferencial entre pianistas solistas e pianistas colaboradores.

Os pianistas entrevistados ressaltaram que o desenvolvimento da leitura à primeira vista ocorreu por meio do estudo sistemático do instrumento e, principalmente, da vivência do dia a dia, preparando repertório com música de câmara e acompanhamento de cantores, instrumentistas e corais e não por meio de alguma metodologia específica voltada para isso. Os cantores também são de opinião unânime em afirmar que o pianista que lê bem à primeira vista fornece imediatamente um apoio e uma segurança indispensáveis para que eles possam se expressar livremente e dar vazão a uma interpretação muito mais rica.

O pianista André Kacowicz defende que o pianista especialista (KACOWICZ, 2011:24) é um pianista colaborador completo.

Naturalmente ele deve possuir domínio da mecânica pianística. Tocar todas as escalas, arpejos e acordes em suas variadas inversões já resolve quase que imediatamente todos os dedilhados. Então, quando ele se depara com uma partitura, faz parte do seu processo de leitura à primeira vista identificar encadeamento harmônico, tonalidade e até ouvir o que vai tocar, mesmo antes de botar as mãos no piano. Técnica não é um fim, mas é uma condição ‘sem a qual não’ para você se tornar um leitor habilidoso de música em geral, não só à primeira vista. É importante ‘ouvir o que se lê’ para tocar em conjunto. (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 019-001, 05’30”)

Elisângela Oliveira declara que a leitura veloz agiliza o trabalho do próprio pianista, do cantor, do professor de canto e do regente também, em trabalhos colaborativos (SOUSA, 2014, 1, perg. 2) e comenta que se o pianista não tem uma boa capacidade de ler,

consequentemente ficará mais preocupado em resolver problemas técnicos do que focar sua atenção na interpretação que o cantor tenta construir:

Eu acho que às vezes o pianista não tem a leitura muito adequada e isso atrapalha um pouco nessa sintonia entre ele e o cantor. Eu penso o seguinte: o profissional que toca tem que ter uma leitura razoável a ponto de não atrapalhar o cantor, senão o trabalho não rende... O cantor fica limitado até na sua forma de interpretar, porque o pianista não está dando conta de tocar a peça. Para haver um bom trabalho com um pianista correpetidor, seja em prova, ensaio ou apresentação, ele tem que ter uma leitura rápida e colaborativa. Você não ter o pianista colado ao seu andamento e ter que se adequar ao andamento dele torna a tarefa da dupla muito assimétrica, sem sintonia. O correpetidor é que tem que acompanhar o cantor e não o contrário. Isso é uma coisa que causa desespero na hora do palco- ter um pianista que não anda junto com você. O ar acaba... Você tem que tirar o foco da sua interpretação pra tentar se encaixar ao piano. “Ai, meu Deus, o pianista não está me acompanhando...” Prejudica a *performance* e causa uma insegurança imensa. (SOUSA, 2014, Entrevista editada 1, perg. 5)

Felipe Ramos diz que leitura à primeira vista é “tirar a música do papel e realizá-la já com tudo que ela pode ter”. Nas suas palavras, é “imprescindível” para o trabalho com cantores (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 007, 00’22”). Ele também cita a reação rápida que o pianista colaborador deve ter, de “para além do susto de pegar uma partitura nova, se adaptar ao cantor imediatamente” (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 007, 03’08”).

Cláudia Costa reforça a questão da leitura pianística em sala de aula, de tirar os olhos daquela “zona segura” das duas linhas (pentagramas) do piano e olhar para cima, para a linha do cantor:

O pianista, além de saber a sua parte, também deve saber a parte do aluno. Se ele ainda está desvendando a sua parte, aprendendo a sua parte como pianista, como é que ele vai ajudar o aluno? Se ele tem a destreza de ler bem, ele vai poder dar um apoio grande para o aluno, que vai aprender mais rápido (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 009, 08’55).

No geral, concorda-se com o fato de haver uma seletividade na leitura pianística, pressupondo-se que muitas vezes é impossível ler tudo o que há na partitura. Nos casos de reduções ou peças muito complicadas, o pianista pode mesmo selecionar trechos ou passagens dos quais notas possam ser suprimidas ou substituídas, em detrimento de um fluxo melhor na execução em conjunto. Jean Bogaroch-Nardoto ressalta o que realmente tem importância para um cantor:

Outro aspecto fundamental, do ponto de vista do cantor, é a leitura seletiva à primeira vista. Vejo muitos pianistas tentando tocar tudo o que está escrito (se esquecendo de que aquilo é uma redução orquestral cruel para um instrumento só reproduzir), quando na verdade o mais importante é o senso

harmônico, melodias de referência e o caráter do acompanhamento em geral. Muitos pianistas que tentam tocar tudo mais atrapalham do que ajudam e vários deles são protestados no meio dos processos de ensaio (SOUSA, 2014, Entrevista 4, perg. 5).

Francisco Frias enfatiza a necessidade da leitura imediata para apoiar sua própria metodologia em sala de aula:

Lidar com um pianista que não tem leitura à primeira vista é extremamente complicado. Claro, existe sempre a possibilidade de você dar a partitura e ele estudar e trazer na próxima aula. Mas eu uso o próprio repertório do aluno para desenvolvimento técnico, então eu pego uma música que não é do repertório [atual], para que ele se desenvolva tecnicamente, pra que ele descubra o que o que ele tem que conseguir, para efetuar um determinado efeito musical. Então existe muito improviso durante a aula de canto. Eu estou trabalhando com a música e ele [o aluno] está cantando e de repente eu resolvo: “Vamos mudar a música, porque eu preciso conseguir tal efeito, com tal música, assim e assado” e o pianista tem que ler na hora (SOUSA, 2014, Entrevista editada e transcrita 2, grifo nosso).

Os cantores ressaltaram a necessidade de ter na sala de aula um pianista colaborador que lê imediatamente, já realizando grande parte do discurso musical, pois isso permite uma grande liberdade em variar o repertório. Os alunos de canto costumam ler e preparar várias peças durante a semana e trazê-las para a aula, submetendo-as à escolha do professor, que seleciona o que deseja ouvir. Na maioria dos casos, torna-se inviável para o pianista levar todo o repertório dos alunos para estudar e o fator do “improviso durante a aula”, citado por Francisco Frias, é uma constante na dinâmica metodológica de muitos professores, por isso é de vital importância ler bem ao piano, dando base suficiente para apoiar o cantor. A leitura veloz é uma ferramenta indispensável para o dia a dia na prática musical.

Jean Bogaroch-Nardoto observa um fato óbvio a respeito:

A leitura à primeira vista é imprescindível na mesma proporção do conhecimento de repertório do pianista. Quanto mais ele conhecer, menos leituras à primeira vista terá de fazer. No entanto, dado ao vastíssimo repertório, a leitura sempre será requerida, mais cedo ou mais tarde. É o conhecimento profundo da estilística que vai dar um bom acabamento a essa leitura (SOUSA, 2014, Entrevista editada 4, perg. 4).

A leitura para o canto erudito não se restringe em simplesmente tocar o repertório básico, mas sim, ler para cada cantor para o qual se vai tocar, inclusive respeitando seu nível de aprendizado. Muitos pianistas relatam que ao ler partituras pela primeira vez, já tiveram que ler sua parte e imediatamente mesclá-la à melodia da voz, para dar apoio ao aluno neófito, pois ele ainda não era capaz de cantar sua linha sozinho. É necessário ler, provendo auxílio quando necessário e ajudar na interpretação. Além da novidade de um repertório

desconhecido que deve ser imediatamente realizado e resolvido, ainda existe a questão de respeitar o estilo do que está sendo tocado e estar preparado para surpresas de interpretação, lançando mão das várias habilidades já enumeradas neste trabalho.

### 3.2.4 - Dicção e fonética de línguas estrangeiras

Além da tão celebrada leitura ativa à primeira vista, foi possível observar nas palavras dos músicos uma gama de características, habilidades e competências que se mesclam na formação e na personalidade de um pianista para que ele se torne um colaborador funcional e consciente.

Na literatura, encontram-se destaques quanto a uma importante competência no trabalho do pianista colaborador: Conhecimento básico de idiomas. É indiscutivelmente necessário que se saiba um mínimo de dicção e fonética das principais línguas trabalhadas no repertório do cantor erudito (KATZ, 2009; PORTO, 2004; CORCORAN, 2011, ADLER, 1965). Adler inclusive sugere que o pianista colaborador saiba se utilizar do Alfabeto Fonético Internacional como referência para conhecer elementos linguísticos, sua padronização e evitar confusões ou dubiedade de sons (ADLER, 1965).

A cantora Mirella Cavalcante-Lief cita o uso do Alfabeto Fonético Internacional em seu depoimento:

Esses pianistas aprenderam a trabalhar com o cantor tanto na formação musical deles, quanto por meio de dicas desses cantores. É um trabalho em conjunto feito pelo cantor e pianista e esses pianistas conhecem não só a música, mas a língua, o IPA (*International Phonetic Alphabet*). Eles conhecem todas as nuances que os compositores puseram na música para auxiliar o cantor. (SOUSA, 2014, Entrevista editada 3, perg.2).

Muitas vezes o pianista assume a função de professor e precisa ter noções de técnica vocal e conhecimento básico de línguas estrangeiras em sua formação musical como colaborador. Cláudia Costa comenta sobre isso em seu discurso:

[...] e nessa função de professor, ele [o pianista colaborador] vai ajudar o aluno a executar melhor... a ter uma *performance* mais adequada e de alto nível [...]. Se a gente for pensar num correpetidor ideal, perfeito - vamos dizer assim - ele tem que ter noções de canto, de técnica vocal, tem que ter noções de línguas... Tem que saber francês, tem que saber alemão, inglês, ele tem que saber a norma culta do português, tem que ter noção do latim, das principais línguas. Se ele for muito bom, ainda vai saber russo, tcheco... E

daí a gente já está lidando com um “supercoach”, um “supercorrepetidor”. Seria o ideal. Aqui no Brasil é muito difícil ter um pianista com essa formação. Para ter um pianista com esse conhecimento e desempenho, geralmente ele é um profissional experimentado, que tem uma formação pianística [...] e depois passou a correpetir e tem dez, quinze anos correpetindo para ter esse tipo de formação. E muitos estudam línguas, para acompanhar melhor o cantor (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 009, 10’25”).

Segundo Elisangela Oliveira, o pianista que observa a letra da música, em qualquer idioma que seja, melhora a concepção da interpretação do discurso musical:

É necessário notar a letra da música para melhor interpretação, o que traz à tona outro problema: letras em outros idiomas. O correpetidor deve saber um pouco de outras línguas para facilitar sua concepção quanto à peça que está executando juntamente ao cantor. [...] Mesmo que o pianista não seja cantor, saber a letra faz toda a diferença, não só para o cantor, mas pra quem está tocando também. (SOUSA, 2014, Entrevista editada 1, perg. 6).

Francisco Frias é claro em atribuir ao professor de canto a responsabilidade de cuidar de a fonética e dicção de idiomas estrangeiros em situações de aula. Mas é muito comum que o pianista colaborador trabalhe sozinho com o aluno e, nesses casos, se faz necessário este conhecimento:

Se ele está desenvolvendo um trabalho junto ao professor de canto, como correpetidor de aula, eu acho que essa função o professor tem que preencher. Agora, se ele é um “preparador vocal” que está trabalhando sozinho com o aluno, tem que saber línguas. (SOUSA, 2014, Entrevista editada e transcrita 2).

Aida Kellen se reporta aos seus tempos de estudante de canto e reconhece que cantores em geral não possuem muita base no que diz respeito à fonética de outros idiomas e este conhecimento vai vindo ao longo da formação:

É interessante o pianista [colaborador] saber um pouco de línguas. Porque, geralmente, é o pianista que prepara e não é uma coisa muito “real”... Pelo menos na época da minha formação, poucas pessoas podiam me dar esse *feedback* da língua. Infelizmente, a gente chega muito “analfabeto”. Não é da cultura do cantor estar estudando música desde cedo. [...] De repente você se depara com um mundo onde tem que cantar em italiano, em latim, em alemão... Eu acho que [para o pianista colaborador] é interessante uma formação, mesmo que básica... Não precisa saber falar, mas saber as regras de fonética de cada língua... Eu acho importante (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 012, 11’38”).

Um pianista que consegue traduzir um texto em outra língua, ou pelo menos ter uma noção básica do sentido do texto, consegue conceber a música de forma diferente e isso enriquece a sua interpretação e a do cantor também.

### 3.2.5 - Convenções e tradições do repertório vocal

Ao longo de sua formação e experiência, o pianista colaborador coleta e armazena muitas informações sobre o repertório de canto erudito. Ele passa a conhecer quais são as canções e peças que geralmente oferecem mais ou menos dificuldades para os cantores. Sabe que uma nota aguda sustentada por muitos compassos em determinada ária é um desafio para qualquer soprano; acostuma-se com uma breve suspensão antes de uma frase grande naquele solo conhecido, pois todo tenor precisa daquela respiração mais profunda; sabe que existem duas cadências mais tradicionais em certa canção e que os cantores escolhem fazer a mais curta ou a mais longa dependendo de seu cansaço na hora da *performance*. Essas informações muitas vezes não estão nas partituras e o pianista às vezes toma conhecimento delas por informação do professor de canto, do aluno, ou até ouvindo gravações. Quanto mais se toca o mesmo repertório para diferentes cantores, mais vai se abrindo o leque de conhecimento e aprofundamento sobre o que é tradicional nas peças.

Aida Kellen considera como uma obrigatoriedade para o pianista colaborador conhecer o repertório vocal e saber o que é “convencional”. Há um consenso de que o que é convencional em música é uma determinada informação que não vem escrita ou bem delimitada na partitura e que nas execuções, os cantores já assumem como “tradicionais”. Exemplos: certas interpretações que os maestros costumam pedir da mesma forma para todos os cantores em determinados trechos e já são esperadas por eles apesar de não estarem escritas; notas que costumam ser sustentadas ou valorizadas, mas não possuem nenhuma indicação de fermata; uma respiração que todos os cantores costumam fazer numa certa passagem de uma ária; um corte em determinado ato de uma ópera. É o que entre os cantores entende-se por “tradição”. Naturalmente, o pianista que está despreparado costuma se surpreender com essas armadilhas no caminho, mas ao longo do tempo, ao se acostumar com as tradições da música vocal, ele mesmo já passa a informar aos cantores mais desavisados o que se costuma fazer numa situação específica e não se surpreende com tradições e convenções mais comuns.

Segundo Frias, conhecer o repertório é de grande ajuda para que o pianista possa ajudar o cantor e ele recomenda que pianistas colaboradores sem muita experiência num primeiro momento de sua carreira não trabalhem com alunos muito iniciantes, por não conhecerem ainda o repertório vocal para realmente auxiliar o cantor neófito:

Existe um repertório [...], um básico, um “*standard*”, sobretudo na formação do aluno dentro de sala de aula. As Árias Antigas, os *Vaccajs*<sup>17</sup>... isso tudo o pianista tem que saber. Tem que saber, a ponto de- como eu disse no começo- ler as três claves, as três linhas! Ele tem que tocar o acompanhamento ele e ainda achar um dedo lá pra tocar a linha do cantor, pra ajudar o menino que está aprendendo, então, ele tem que estar bem à vontade, digamos assim, com esse repertório. Existe [...] uma tradição de que o pianista que não tem muita prática não pega aluno [de canto] que está começando. [...] Ele não toca as três linhas. Ele não sabe o repertório, ele não sabe onde o aluno tem que respirar, ele não sabe o tempo que um aluno vai segurar uma nota ou não... Então isso não ajuda. (SOUSA, 2014, Entrevista editada e transcrita 2).

Conhecer o repertório básico e as convenções e tradições na música vocal sem dúvida facilita bastante o trabalho do pianista colaborador e é um saber necessário que vai sendo adquirido com prática e experiência.

### 3.2.6 - O pianista que ouve: flexibilidade cognitiva e psicológica

Todos os cantores citaram a tranquilidade e segurança na execução de peças quando o pianista demonstra atenção no “ouvir”. Considera-se aqui o “ouvir” no sentido de prestar atenção irrestrita, se doar e se envolver emocionalmente ao fazer musical do cantor. O pianista que fornece sua total atenção ao cantor consegue identificar mínimas dificuldades, intenções, mudanças ou inspirações que podem guiar a interpretação do cantor. Se ele está suficientemente atento a isso, ouvindo e compreendendo, consegue amalgamar o toque do seu piano à voz e isto confere confiabilidade e segurança imensa tanto para ele quanto para o cantor.

Para André Vidal é essencial que o pianista escute o cantor:

Escutar. O que é mais importante é ter um pianista que escute. [...] Às vezes você [o pianista] está preocupado com a leitura, o que é normal, você está tentando ler, isso já é por si só uma qualidade. Se você junta isso, conseguir ler, com aquilo que o cantor está fazendo pra poder perceber “ele ainda não respirou”, ou “aqui tem uma nota aguda e eu sei que cantor gosta de mostrar a nota aguda, então é provável que eu tenha que esperar aqui”... Então, o pianista tem que ficar o tempo inteiro antecipando o que é provável que o cantor vá fazer, porque ele “conhece cantor”. Essa coisa de ter a sensibilidade de escutar também passa muito pelo fato de entender como é que voz funciona, entender, por assim dizer, quais são os *clichês* da personalidade do cantor, o que é que ele gosta de fazer normalmente, do que é que ele precisa, se você percebe que ele gosta de cantar mais rápido, mais

<sup>17</sup> Nicola Vaccaj: método básico de vocalises para canto erudito, muito usado em aulas de canto para iniciantes

devagar... é essa flexibilidade, que é meio imediata (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 014,17'29").

A pianista Gisele Pires aborda também a questão da necessidade de tocar ouvindo ativamente o cantor sem perder a linha de sua própria parte.

...antes de tudo, você tem que ouvir para poder tocar com as pessoas, pois se não ouvir, nunca estará [tocando] junto. Parece simples, mas é difícil, por que às vezes entramos no nosso mundo resolvendo aquela parte do piano e perdemos o contato com a esfera maior, que é o “estar fazendo música com outra pessoa” [...]. Ouvir desesperadamente. No caso de cantores [o pianista deve ouvir], texto, vibrato, respiração, tudo que te dá dicas de andamento, de articulação, de *ritardandos*... (SOUSA, 2014, 14'49").

Nas palavras de Cláudia Costa “a boa leitura é necessária, mas aliada à sensibilidade de ‘ouvir e sentir’ ajuda mais ainda o aluno de canto” (SOUSA, Áudio de Entrevista 009, 08'29"). Francisco Frias chama a atenção, inclusive, a respeito do encaixe da voz, da quantidade de ar que um cantor pode utilizar numa frase durante uma música, de como o pianista deve ouvir e, se necessário, moldar o andamento à partir desta percepção.

É importante o pianista acompanhador ter a noção da quantidade de ar que [o cantor] pode usar, da preocupação do cantor de encaixar a voz no ressoador... Às vezes ele vai puxar o ritmo pra trás, é porque está buscando o “buraco certo” pra enfiar a voz e o pianista tem que saber disso (SOUSA, 2014, Entrevista editada e transcrita 2).

Como foi citado, “ouvir” e perceber as nuances da música que o cantor constrói já caracteriza a compreensão que o pianista deve ter em relação ao trabalho em conjunto. A linha tênue entre o “ouvir” e o “sentir” o que o cantor está fazendo (ou ainda vai fazer) já desemboca em outro conceito importante, que é aceitar o que está sendo ouvido e sentido e se flexibilizar em relação a isso. É essencial conseguir criar a atmosfera perfeita de união entre intenção e interpretação do canto com a construção da base pianística coerente com o discurso proposto pela voz.

Mas não basta apenas saber ouvir, ter um conhecimento básico de idiomas, possuir uma excelente leitura à primeira vista ou até possuir formação em canto lírico sem unir todo esse conhecimento com o saber básico do trabalho em colaboração: Flexibilidade. A flexibilidade foi citada e explicada nas entrevistas de várias maneiras, mas numa definição resumida pode se dizer que o pianista flexível acata interpretações, é coerente com a proposta do cantor em sua execução naquele momento e se adapta a mudanças ou surpresas ao longo da música. Jean Bogaroch-Nardoto descreve a experiência de “encontrar sua própria expressão artística e construir com liberdade limites estéticos na interpretação, auxiliado por

pianistas que sabiam até onde guiar esse processo e a partir de que ponto já podiam fornecer-lhe autonomia em busca de fraseologias orgânicas e resultados musicais que lhe agradassem” (SOUSA, 2014, Entrevista editada 4, perg. 2).

Felipe Ramos cita a flexibilidade como característica necessária para fazer música em colaboração e fornece um relato interessante de uma situação que presenciou num curso do qual participou na Alemanha, inclusive, citando uma habilidade pianística valiosa que não foi muito comentada entre os entrevistados nessa pesquisa, mas que também faz parte do conjunto de habilidades que o colaborador deveria possuir: a transposição de melodias para encontrar a tonalidade apropriada à tessitura do aluno. Nas palavras do tenor Felipe:

Eu passei por uma experiência, agora, lá na Alemanha: O pianista não ouvia muito bem os cantores, mas era muito inteligente, musicalmente. Uma cantora não deu conta de cantar a Ária no tom original. [...] O único piano que estava disponível era um piano de cauda e não havia como transpor eletronicamente. Ele transpôs de cabeça! [...] Ele tocou a Ária da Rainha da Noite, a primeira, lendo em Si bemol e transpondo para La bemol, com tudo, com todas as notas da *Bärenheiter*<sup>18</sup>! [...] Mas ele não seguiu a cantora... Ele propôs o andamento, ele propôs a interpretação - muito simplória - e foi muito complicado, porque a cantora já estava tendo muita dificuldade, já estava com medo. E quando ele propôs isso, aí travou tudo. A música ficou vazia, extremamente vazia. A cantora não conseguiu atuar, porque ainda tem essa: o cantor erudito [...] é ator, ele tem que atuar. Para ele atuar, tem que estar no auge da técnica. [...] Então, naquele momento, a música não ocorreu. Mas a leitura dele funcionou! Então, até que ponto é leitura à primeira vista? [...] Não houve flexibilidade neste sentido [de conseguir acompanhar] (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 008, 01'35", grifo nosso).

Segundo Jean Bogaroch-Nardoto, “leitura de redução de partes orquestrais e capacidade de transposição de tonalidades podem até não ser imprescindíveis, porém são ferramentas que são frequentemente requeridas e apreciadas” (SOUSA, 2014, Entrevista editada 4, perg. 3).

Muitas vezes o pianista necessita desenvolver a capacidade de criar soluções às lacunas na partitura acompanhante ou mesmo diante de situações imprevistas, como falhas de memória ou entradas precipitadas do solista, conseguir contornar imediatamente.

A flexibilidade de um pianista colaborador passa por muitos detalhes cognitivos e psicológicos, como, por exemplo, ler na partitura a linha da mão direita, a linha da mão esquerda e ainda a terceira linha, que é a do cantor. Também pode ser percebida na habilidade

---

<sup>18</sup> Bärenheiter: Editora alemã de alta qualidade que oferece edições excelentes de partituras, extremamente fiéis aos manuscritos originais, valorizando a pesquisa musicológica.

de combinar saberes e competências para governar uma *performance* com coerência - e na capacidade de adaptar o que se toca com o que se ouve.

### 3.2.7 - Empatia, afinidade e outras características psicológicas

Todas as habilidades e competências já descritas e comentadas até aqui culminam num discurso muito comum no “*habitat*” dos cantores eruditos: a busca do pianista que mostre *empatia*. Muitos relatos de cantores abordam a questão da identificação de sua própria voz como instrumento e a necessidade de estar no “estado ideal” para cantar. Mas a realidade cotidiana impõe barreiras fisiológicas e psicológicas que muitas vezes causam inabilidades temporárias na execução vocal. Foi observado que quando o pianista oferece aporte técnico suficiente e demonstra empatia com o cantor, é possível driblar e resolver muitos problemas de percurso. Mesmo frente a problemas fisiológicos ou emocionais, cantores conseguem realizar *performances* de modo satisfatório, ou, em alguns casos até superar suas próprias expectativas, apoiados no fato de contar com a compreensão de quem divide o palco com eles, no caso, o pianista. E como Francisco Frias cita em seu discurso, muitas vezes o pianista “salva” cantores em situações ou desvios diversos frente ao público, fornecendo a eles segurança e aporte.

É muito interessante perceber os termos que os cantores usam para personalizar suas próprias vozes: “a minha voz acordou assim”, “a voz quando fica cansada”, “a cor da minha voz hoje”. E essa personalização pressupõe um conceito psicológico de que nem sempre o cantor está no domínio completo de sua própria voz e é comum ele tratá-la como se fosse algo “independente” de seus esforços e vontades. Às vezes os cantores se surpreendem com certas desenvolturas ou estados de sua própria voz em aula ou em *performance*. O pianista que tem a noção dessa dicotomia na realidade do cantor está sempre mais preparado para “acidentes de percurso” ou surpresas na execução musical em conjunto. Ele precisa estar consciente e estabelecer uma relação de cordialidade e confiança com o cantor para lidar com isso.

Elisângela Oliveira aborda em sua entrevista o conceito de *rappor*t, trazido da Psicologia e usado também na Fonoaudiologia e discorre um pouco sobre isso:

A leitura à primeira vista é importante, mas além dela é importante o “*rappor*t” que o correpetidor e o cantor devem estabelecer entre si, que nada mais é do que uma relação de fluência de ambos os lados. O pianista deve

estar preocupado com o que o cantor deseja fazer, quanto à velocidade, interpretação... E da mesma forma, o cantor deve se manter em comunicação com o correpetidor, a respeito daquilo que ele desejaria que o seu correpetidor fizesse na execução da peça e que ênfases ele poderia dar para ajudar o cantor. Vou explicar *rapport*: é uma palavra que usamos muito na área terapêutica para estabelecer uma conexão, uma comunicação profunda entre terapeuta e paciente muito utilizada na Fonoaudiologia, onde sempre deve ser estabelecida uma relação de empatia entre o terapeuta e o paciente. No caso da música, tem que haver essa relação entre o pianista e o cantor o que resulta em liberdade de comunicação que quando não acontece, causa bloqueios e até influi na voz, restringindo a mobilidade da *performance*. (SOUSA, 2014, Entrevista editada 1, perg. 6).

O termo *rapport*, cuja origem francesa pode ser traduzida como “relação”, é o estabelecimento de uma relação de confiança, harmonia e cooperação. É um consenso geral entre os participantes da pesquisa e inclusive na literatura pesquisada, a opinião de que um pianista colaborador deve ter um temperamento tranquilo, paciente, bem humorado e seguro, para levar a contento uma parceria bem sucedida com o cantor.

Na psicologia, define-se *rapport* como o estabelecimento da aliança terapêutica ou aliança de trabalho, que tem por objetivo abrir as portas para uma comunicação fluente e bem sucedida. O *rapport* é uma técnica poderosa nas relações humanas e o principal ingrediente de todas as comunicações e mudanças. É a capacidade de criar aspectos comuns entre duas ou mais pessoas, gerando uma atmosfera de respeito e confiança. O sentido do termo *rapport* é o mesmo da chamada *empatia*: “tentar enxergar sob o ponto de vista do outro, no que diz respeito a seus valores, expectativas e anseios”, segundo Anthony Robbins, em seu livro *Unlimited Power: The New Science of Personal Achievement* (ROBBINS,1987)<sup>19</sup>. Robbins chama a atenção para a necessidade profunda de estabelecer laços de empatia com os parceiros de trabalho, discorrendo sobre o conceito moderno de *rapport* e destacando a evolução da inteligência emocional no que diz respeito à construção do envolvimento com outros indivíduos nos trabalhos colaborativos.

O neurocientista Paul Mac Lean <sup>20</sup> em seu livro *The Triune Brain in evolution: Role in paleocerebral functions* (MAC LEAN, 1990)<sup>21</sup> sugere que o sistema límbico e suas conexões com o córtex pré-frontal estariam diretamente envolvidos no que chamamos de empatia, que

<sup>19</sup> Tradução: Poder ilimitado: A Nova Ciência da Realização Pessoal

<sup>20</sup> Paul MacLean elaborou em 1970 a Teoria do Cérebro Trino, que só foi apresentada em 1990. Esta teoria discute o fato de que nós, humanos/primatas, temos o cérebro dividido em três unidades funcionais diferentes: Cérebro Basal, Cérebro Emocional e Cérebro Racional. Cada uma dessas unidades representa um extrato evolutivo do sistema nervoso dos vertebrados. O Cérebro emocional, ou Sistema Límbico é responsável por controlar o comportamento emocional dos indivíduos, incluindo a empatia.

<sup>21</sup> Tradução: O Cérebro Triúno em evolução: Papel nas funções paleocerebrais

como já foi dito, é a capacidade do ser humano de se colocar no lugar do outro. A empatia já é considerada hoje como uma forma de cognição que gera uma consciência social mais desenvolvida.

Estudos de neuroimagem sugerem que regiões associadas com emoções específicas podem ser ativadas pela visão da expressão facial da mesma emoção. Infere-se daí uma conexão interessante com a segurança e firmeza que o cantor busca no pianista, quando divide o palco com ele. O pianista que mostra uma postura firme e confiante e traz serenidade e receptividade na expressão facial passa estas sensações para o cantor e sua presença pode colaborar muito para atenuar nervosismos e inseguranças na *performance*.

Os pianistas que participaram desta pesquisa citaram qualidades psicológicas como: tranquilidade, prestatividade, paciência e serenidade para lidar com os cantores. Os próprios cantores foram extremamente enfáticos em frisar esses mesmos aspectos e alegar que quando o pianista é solícito às suas necessidades, o fazer musical é muito prazeroso, mas que muitas vezes tal conexão/ fluxo/ *rapport* entre os dois não ocorre e a *performance* não acontece com liberdade e segurança.

Aida Kellen reforça em seu depoimento a questão da necessidade que o cantor tem de ser amparado por um pianista empático e solícito:

A simpatia [do pianista] é fundamental, porque nós [cantores] estamos “pelados” no palco... Eu sempre digo para os meus alunos: se o instrumentista tossir a noite toda; brigar com a namorada; estiver chateado com a mãe; ou tiver qualquer problema no trabalho, o som do piano ou do violino vai continuar a mesma coisa- vai estar afinado, vai haver um ajuste lá, mas a coisa vai sair. Cantor não e ele tem que aprender a driblar isso. [...] Às vezes é muito mais interessante ter um pianista acompanhador que é mais compreensivo, mais acessível, [...] -com quem você pode até se abrir um pouco em relação a alguma situação que aconteceu no seu dia para o resto da aula fluir- do que ter ali uma pessoa que é antipática e você se sente na obrigação de estar sempre bem para cantar [...]. É essa coisa do pianista ser “humano” mesmo [em relação ao estado psicológico do cantor]... (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 012, 08'18”).

O depoimento de Cláudia Costa também reflete a busca da afinidade em relação ao pianista:

No meu caso, pra eu cantar, tenho que gostar da pessoa, sentir afinidade com a pessoa e me sentir à vontade. E eu acho que deve ser a mesma coisa que os alunos sentem. [...] Tem que haver a questão da empatia. Há muitas vezes pianistas com quem eu canto a mesma música e eu sinto que um toca melhor e o outro lê tudo metricamente... E tem o pianista canta comigo... Conforme

eu respiro, ele respira junto. Eu prefiro, geralmente, aquele que entende o que eu vou fazer, que é sensível a mim, que é sinestésico. [...] E há a questão do temperamento: [O pianista] tem que ser uma pessoa segura. (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 010, 02'29", grifo nosso).

Ainda o mesmo assunto nas palavras de Elisângela Oliveira:

Uma coisa que eu gostaria que o pianista tivesse: Empatia com o cantor, senão de forma pessoal, pelo menos de forma profissional. Conversar com o cantor, saber o que ele está pensando em fazer, ou o que ele se propõe a fazer. É uma micro-reunião muito rica, [que serve] para saber das concepções e casar as intenções na hora da execução. (SOUSA, 2014, 1, perg. 4). Relacionamento, ensaio, conversa, perguntar o que o cantor quer, pelo menos numa conversa prévia... Mesmo se não der pra ensaiar, que o pianista diga “Pode deixar, faça o que quiser que eu vou atrás de você...” Isso dá uma segurança muito grande para nós, cantores (SOUSA, 2014, Entrevista editada 1, perg. 6).

Para Cláudia Costa, o pianista que conquista a confiança do cantor consegue obter dele um desempenho extremamente satisfatório e comenta sobre a personalidade ideal de um pianista colaborador:

Um bom correpetidor é aquele que tem a prontidão- eu acho que é um dos elementos mais importantes, a prontidão- e tem que ter uma leitura pelo menos razoável; um bom entendimento da peça; e não ler só as “bolinhas”, mas saber de que período é [a peça], que compositor é, pra poder orientar o aluno; e ter essa sensibilidade de sentir a respiração, a dificuldade do aluno... Geralmente ele [o aluno de canto] tem medo do pianista, tem vergonha. [...] Eu acho. Tem pianista que eles [os alunos de canto] gostam e tem pianista que eles não gostam. Preferem cantar com um e não com o outro. Se o pianista é gentil, é sensível e ele [o aluno] sente que o pianista quer ajudar a ele, quer ensinar sem humilhar, ele vai preferir aquele pianista. Mas se ele tem um pianista e aquele pianista passa insegurança, erra ritmo, é rude [...], ensina brigando ou maltratando, ou o aluno se sente diminuído porque não conseguiu fazer algo, ele [o aluno] vai preferir outro. O pianista de quem eu falei- o primeiro exemplo- é o que geralmente é uma pessoa mais afetuosa, mais gentil, mais atenciosa e [com ele] o aluno se sente acolhido, tem menos vergonha de errar e menos timidez de se expor ao pianista. O segundo tipo de pianista, o mais rude, mais severo, pode até tocar muito bem, mas o aluno vai preferir aquele outro que é mais gentil. E ainda tem aquele terceiro tipo de pianista que é aquele professor que é um bom teórico, mas na hora que vai tocar, atrapalha o aluno, derruba o aluno no palco, derruba o aluno na sala, fica nervoso e ao invés de ter o autocontrole para poder apoiar o aluno, se perde naquilo que está fazendo, na sua própria parte (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 010, 00'10").

Gisele Pires Mota discorre sobre a perspectiva empática que o pianista precisa ter a respeito do funcionamento do corpo e da voz de um cantor:

[Entre cantores e outros instrumentistas] há muita diferença. O cantor é um músico especial e ele tem que se aceitar desta forma; os pianistas tem que aceitar o cantor desta forma. Ele é diferente. Ninguém carrega seu

instrumento dentro de si como o cantor; ninguém é afetado por simplesmente estar em um período pré-menstrual como uma cantora; ninguém é afetado tão fortemente pelo emocional e físico quanto um cantor. Além de interpretar musicalmente, ele tem que conhecer o texto e tem que atuar. A exigência de um cantor é diferente. O canto é muito referenciado por imagens, então o professor de canto usa muito imagens, por não enxergar seu próprio instrumento. O pianista que trabalha com o cantor tem que se valer de imagens, de imaginação, tem que ter essa sensibilidade de que muitas coisas talvez sejam fáceis para outros instrumentistas, mas às vezes sejam complicadas para um cantor. Como um cantor vai contar os tempos com seu corpo e seu crânio todo vibrando? É diferente. É uma exigência diferente do que tocar com a ponta dos seus dedos em um piano (SOUSA, Áudio de Entrevista 017,05'35", grifo nosso).

É possível notar que a questão da receptividade, gentileza e empatia por parte do pianista são características psicológicas que potencializam as aptidões técnicas do pianista colaborador. Uma constatação clara nesta pesquisa foi a percepção da extrema importância que os cantores dão à questão da empatia e da afinidade com o pianista.

### **3.2.8 - Falhas de comunicação na *performance***

A falta de comunicação entre o pianista colaborador e o cantor pode causar problemas ou rupturas na *performance*, gerando uma experiência ruim. O ideal seria sempre ter a oportunidade de ensaiar antes de uma apresentação, mas quando isso não é possível, o pianista e o cantor devem se reunir rapidamente pelo menos para estabelecer uma conexão mínima e uma troca de informações sobre a peça. Quando não há possibilidade de haver o mínimo contato, então, realmente os dois devem se utilizar de todas as habilidades cognitivas e psicológicas possíveis para compartilhar intenções, entrar em consenso e gerar música de forma coesa. Elisangela Oliveira ainda relata uma situação que viveu, onde constatou que a falta de empatia e a ausência de uma comunicação mínima entre as partes interfere negativamente no resultado final:

Uma experiência que foi mal sucedida, e eu posso relatar, foi uma vez numa prova de canto. O pianista não tinha tanta intimidade comigo. Eu quis fazer a peça num andamento e ele simplesmente tocou num andamento muito mais lento do que eu havia me programado pra fazer na prova e eu não conseguia puxar o pianista. Não houve tempo pra isso. A gente entrava em sala, ele simplesmente tocava e a gente tinha que entrar naquele andamento e pronto, não havia comunicação prévia, de ensaio, nem estabelecimento de uma relação de empatia um com o outro. Não houve nem aquele momento de o pianista perguntar: “Como você quer fazer, que andamento você imaginou para a peça?...”. Eu tentei impor meu andamento, mas não funcionou. Ele

não prestava atenção no que eu tentava fazer. (SOUSA, 2014, Entrevista editada 1, perg.5).

Felipe Ramos descreve uma situação semelhante, falando de uma prova de canto numa situação em que não havia flexibilidade por parte do pianista:

Uma vez eu fui fazer uma audição [...] e o pianista estava muito nervoso, ele estava literalmente lendo pra ele mesmo. E ele puxou um andamento muito lento e eu não conseguia puxar pra frente [...]. Imediatamente eu me flexibilizei e mudei o teor da ária. [...] [Para tentar puxar o andamento para frente] eu usei as figuras pontuadas da música, mas ele não entendeu e achou que eu estivesse correndo [...]. (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 008, 06'49", grifo nosso).

Ainda sobre performances sem ensaios, Cláudia Costa narra sua experiência num concurso de canto do qual participou e não houve sincronia com o pianista na *performance*:

Uma vez eu fui para um concurso [...] em São Paulo, ensaiei com a pianista - muito ruim a pianista - e era a pianista do concurso. Eu não tinha a malícia de levar o meu próprio pianista. Fiz a prova, teve gente que elogiou, mas eu não fui classificada. Elogiaram minha voz, mas disseram que a sincronia com o piano estava ruim. E me disseram que da próxima vez que eu viesse para um concurso, que trouxesse meu próprio pianista. Tivemos um ensaiozinho de uns dez minutos, passamos o começo da música... Mas ela não deu conta. Os que se classificaram melhor neste concurso tinham levado seus próprios pianistas (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 010, 11'49", grifo nosso).

Mirella Cavalcante-Lief fala sobre seu Recital de Formatura:

Gostaria de contar uma experiência que passei com uma pianista colaboradora aqui nos Estados Unidos: Foi no meu Recital de Formatura em dezembro do ano passado. Eu tive muita dificuldade em arranjar um pianista pra me acompanhar e essa pianista era a única disponível. Ela trabalha como pianista colaboradora na aula de coral e com alguns professores de canto, tem ouvido absoluto e corrigiu alguns probleminhas, mas confiou demais nem sua habilidade de leitura e eu fiquei com a sensação de que ela não havia estudado. Ela errou muito no meu recital e me deixou insegura. Houve alguns momentos em que eu achei que havia errado, mas ao ouvir a gravação percebi que foi ela quem errou feio. Nunca tive coragem de mostrar a gravação do meu recital para os amigos ouvirem. O público não parece ter percebido muita coisa, mas foi muito chato pra mim. (SOUSA, 2014, Entrevista editada 3, perg. 6).

Nos relatos acima, os cantores atribuíram as falhas na *performance* à falta de preparo do pianista, visto que estavam com os repertórios devidamente estudados e resolvidos para aquelas provas ou audições de concursos a que se propuseram a participar e se sentiram prejudicados. Obviamente, a comunicação entre o pianista colaborador e o cantor é uma via de mão dupla e os dois precisam estar preparados e em sincronia para que aconteça a fusão musical, mas espera-se que o pianista esteja pronto e preparado. Segundo Cláudia Costa,

...que se observe a questão do controle emocional, o aporte psicológico. Por mais seguro que o cantor esteja, se o pianista também não é seguro, ele estraga a *performance*. Então há essa questão do controle emocional, da sincronicidade, a questão da confiança. Se os dois musicistas - o pianista e o cantor - estão firmes no que estão fazendo, aí você vai ter uma alta *performance* (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 010, 05'56").

Aida Kellen fala de uma experiência que ela mesma criou em um concurso do qual participou, para testar sua própria flexibilidade e adaptabilidade como cantora:

É óbvio que todos [os cantores] vão querer sempre um correpetidor que vai ler da maneira mais perfeita possível [...], indo com você, respirando com você... É o que todo mundo quer. Mas também acho que é importante cantar com quem você não está acostumado. [...] No meu segundo concurso de canto, eu cantei com todos os pianistas com quem eu podia cantar na escola. Isso foi proposital. Eu quis fazer isso porque achei que tinha que saber manter, impor meu tempo, com qualquer pianista com o qual eu fosse cantar. Então, quando o pianista queria ir ao seu tempo, eu tinha que aprender a manter o meu tempo e quando o pianista errava, eu tinha que aprender a me manter concentrada. [...] (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 012, 04'16).

Apesar de relatos de algumas experiências mal sucedidas, é válido registrar que todos os cantores entrevistados citaram experiências excelentes de parceria com pianistas muito experientes, resultando em *performances* de alto nível.

André Vidal conta um “caso de acidente” no qual a pianista percebeu que ele havia pulado um pedaço da peça e de como a sua reação foi rápida no sentido de acompanhá-lo direto para a seção final:

Já aconteceu isso comigo. Estava lá cantando, de cor, uma música que tinha um pedaço igual ao outro [...]. Eu pensei que já estava no final e percebi que eu tinha ido mesmo para o fim. [...] Aí, naquela fração de segundo, pensei “Ah, meu Deus, o que é que eu vou fazer” e quando eu vi, a pianista já tinha ido comigo, também já estava no fim. [risos] Foi ótimo. (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 014, 20'44”).

Os exemplos presentes nas trajetórias de cantores e pianistas mostram como o reflexo rápido do pianista pode contornar situações em *performances*, quando ele está atento em ouvir com o pensamento e com o corpo, numa atitude receptiva. Por outro lado, o cantor também deve ter em mente que deve estar preparado para acidentes de percurso e lidar com situações de erros ou desconexões na *performance*, como comenta Aida Kellen:

A gente tem que aprender a cantar com qualquer tipo de pianista. Tem pessoas que são “pianistas” e tem pessoas que são “correpetidores”. O cantor tem que aprender a “descer do salto” e lidar com essas situações, porque elas acontecem, independente de ser um bom pianista ali, ou uma orquestra... E se você não estiver psicologicamente preparado pra isso, leva uma rasteira. E não adianta chegar ao fim e dizer que “a culpa foi da orquestra”, ou “a culpa

foi do pianista”. Quem está ali, na reta, exposto, é o cantor. Então ele tem que se munir de situações das quais saiba escapar. (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 05’46”).

André Vidal ainda narra uma experiência na Escola de Música de Brasília, quando havia à disposição dos alunos uma excelente pianista que lia em *performances* imediatas sem ensaio prévio:

Isso acontecia com certa frequência quando eu era aluno da Escola de Música de Brasília, porque na época em que eu era aluno lá, a pauta do Teatro para fazer audições de alunos era bem aberta, bem livre, sempre havia espaço. A gente era muito fominha. A gente queria cantar toda semana. [risos] Eu e a turma de alunos de canto, se deixassem, toda semana fazíamos um recital de canto e inventávamos o repertório na hora: “Semana que vem, vamos fazer cenas do Barbeiro de Sevilha!”, “Vamos.” Na outra semana perguntávamos uns aos outros “o que é que você está passando na sua aula?” e estávamos passando isso, ou aquilo... Então juntávamos tudo o que estávamos estudando e inventávamos um nome para o recital. Aqui vale muito dizer quem era [a pianista colaboradora]: Era a Tia Vânia <sup>22</sup>. [...] Com a Vânia, muitas vezes a gente tinha marcado o recital e não avisávamos a ela. Na segunda feira a gente marcava um recital pra quinta. E nem passava pela nossa cabeça falar em levar as partituras para ela, porque nós ainda não havíamos decidido exatamente o que nós mesmos íamos cantar. [risos] Aí, quando chegava a quarta-feira à noite, na aula, a gente falava para ela “Vânia, a gente nem te falou: temos recital amanhã!” E ela dizia assim: “Ah, é? E o que é que vocês vão cantar?” E entregávamos para ela aquela pilha de partituras assim na aula [risos]. E ela respondia: “Não, não... Não me dá nada agora não, me dá só amanhã”. O máximo que ela fazia era olhar, folhear a partitura- eu acho que ela ia mapeando, aquela coisa do tipo “ah, aqui eu vou fazer assim e tal”- e aí ela chegava lá e tocava com a gente assim: de primeira [vista]. (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 015, 00’22”).

Para acompanhar aquela quantidade de cantores sem ensaio prévio, com certeza a pianista Vânia Marise buscava reunir todos os saberes, habilidades e competências presentes em sua formação como pianista colaboradora. Seguramente, todo este conhecimento estava sempre aliado à sua grande experiência, disponibilidade, gentileza para ajudar e um grande amor pelo trabalho de colaboração pianística, que fizeram dela uma pianista indiscutivelmente adorada pelos cantores em Brasília.

É possível traçar aqui um paralelo próximo com toda a conceitualização que já havia sido feita anteriormente a respeito do “ouvir sentindo”. Se o pianista se dispõe a concentrar sua energia em gerenciar o que está tocando de acordo com o que ele está ouvindo, é possível criar o clima ideal para que a música aconteça.

---

<sup>22</sup> Vânia Marise de Campos e Silva. Graduada em Piano, Licenciada em Música e Pedagogia pela Universidade Federal de Goiás. Doutora pela Universidade de São Paulo. Pianista colaboradora, especialista em preparação musical para óperas, montagens e apresentações de cortinas líricas em Brasília

### 3.2.9 - O pianista como parceiro: compartilhando concepções e intenções

Foi possível constatar nesta pesquisa que alunos de canto no início da sua formação musical e com menos experiência tendem a esperar que o pianista siga fielmente sua interpretação sem margem de discussão. Já cantores mais experimentados admitem troca de ideias e possibilidades de discussão quanto ao material no qual estão trabalhando. Ao longo da carreira de um cantor, a experiência vai trazendo um grau de entendimento e compreensão mais profundo sobre o trabalho do pianista correpetidor e a ideia do pianista que “só acompanha” vai se dissolvendo em prol de outra concepção mais profunda: a de que ele faz música em parceria e que em muitas ocasiões é extremamente válido escutar o que o pianista tem a dizer sobre o que o cantor está fazendo. Se o pianista, por exemplo, corrige um trecho ou sugere uma respiração ao cantor e o faz com tranquilidade e paciência, usando um tom de voz agradável, o trabalho em colaboração entre eles fica suave e o cantor fica mais propenso a ouvir o pianista, ponderar e acatar ou não suas ideias e seja qual for o resultado das discussões, o ideal é que processo de comunicação seja o mais tranquilo possível. Essa ideia é perceptível no depoimento do cantor André Vidal, que constata que a verdadeira interação se dá quando o pianista deixa de ser *acompanhador* para se tornar *parceiro* do cantor:

Às vezes tem o pianista que dá o passo para trás e te deixa fazer o que você quer. E tem pianista que não, que discorda de você e quer sugerir que você [cantor] faça diferente. Logo num primeiro momento, tem cantor que não gosta disso. Tem cantor que não gosta desse choque, que não gosta da sensação de que o pianista [imponha]... É muito forte na cabeça do cantor que o pianista é simplesmente só um “acompanhador”, não de que ele está fazendo aquela música junto com você e que ele também tem o *input* dele sobre aquilo que você [cantor] está fazendo... Tanto da música como um todo, quanto do que você [cantor] está fazendo. Especialmente o pianista correpetidor, que tem uma boa formação, que conhece repertório. Da primeira vez que você tem essa experiência, você se sente meio assim... “poxa, mas quem está dando a cara a tapa aqui sou eu [cantor]”... mas depois, é muito legal quando você percebe a interação - quando ela realmente acontece - o tanto que a música “fecha” de um jeito totalmente diferente que você não imaginava. Às vezes o pianista te diz uma coisa que você não tinha percebido (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 015, 08’22” , grifo nosso).

Os cantores estão sempre buscando pianistas que forneçam aporte ao seu fazer musical e compartilhem das mesmas intenções. Segundo a cantora Elisângela:

A experiência traz a tranquilidade de tocar acompanhando. Muitas vezes, o pianista não está habituado a acompanhar cantores e apesar de estarem fazendo a mesma música, às vezes as intenções de quem toca são diferentes das intenções de quem canta (SOUSA, 2014, Entrevista editada 1, perg.6).

Interpretações e concepções sobre uma mesma música emergem tanto do ponto de vista do cantor quanto do pianista e a discussão entre essas duas visões é muito válida para que a construção do discurso musical seja coerente e rica. Segundo André Vidal:

O *insight* do pianista é muito valioso para o cantor, porque o pianista vê a música de uma outra perspectiva. É como se a música estivesse aqui no meio e o cantor vê ela daqui e o pianista vê ela dali. E o que acontece, é que se o trabalho é um trabalho de música de câmara, um trabalho de conjunto, não dá pra ter muito mais peso pra um lado do que para o outro. E isso foi uma coisa que eu entendi e acho que é uma coisa que o cantor tem que aprender, que é o que ele [já] faz com o maestro, mas tem uma certa resistência em fazer com o pianista [aceitar sugestões] (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 015, 11'27").

Vale citar outra vez o que Judith Brown comenta sobre as intenções no fazer musical:

O cantor precisa comunicar suas intenções ao pianista e o pianista, por sua vez, precisa acompanhar o cantor, e, ao mesmo tempo, ser suficientemente consciente das características estilísticas da música para ser capaz de prever algumas das irregularidades temporais esperadas (BROWN, 2014).

Somada à compreensão dessas intenções, a construção bilateral de uma atmosfera conjunta entre o piano e o canto cria a “costura” necessária para o processo de fluxo musical ideal. Nas palavras de Felipe Ramos:

A importância do pianista é tão grande... por que o piano também canta e o cantor precisa ter essa ideia. Depois que ele [o cantor] já montou a voz, que a voz está correndo, está funcionando, ele tem que ter a ideia de que o pianista também canta. Não é ouvir a introdução, eu cantar bonito, depois o pianista finalizar a música - não! Isso faz parte de um processo só. [...] Essa “costura” tem que ser feita. [...] Você canta e cria a atmosfera, para o pianista continuar e ele vai criar a atmosfera, para você retomar a respiração... É uma questão que as pessoas chamam de feeling, mas pra mim isso é muito técnico... Todo mundo está no mesmo ritmo de respiração... (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 006, 04'18").

É possível observar que conforme a experiência do cantor se apura e ele passa a partilhar de intenções com um pianista colaborador que as acate com gentileza, a *performance* passa realmente a ser uma experiência de “fluxo ideal”:

A sensibilidade e generosidade de ambos os lados (meu e do pianista) foram fundamentais para a qualidade da *performance*. Meu conhecimento sobre como indicar o que quero com o meu frasear não teria dado certo se o pianista não soubesse ler essas indicações, minhas concepções não teriam tido efeito se o pianista não tivesse sido generoso para acatá-las, em

contrapartida me enriqueci muito com as propostas que o pianista fazia. Todas essas comunicações não verbais exigiram que ambos os lados estivessem muito abertos, dispostos e sensíveis a essa comunicação instantânea na situação de *performance* (SOUSA, 2014, Entrevista editada 4, perg. 5).

Parafraçando Martin Katz, a disposição e gentileza do pianista fazem toda a diferença na vida do cantor. O pianista mais experiente naturalmente percebe a diferença do grau de maturidade cognitiva e psicológica entre um aluno de canto e um solista profissional e deve dar o aporte necessário a cada um de acordo com o nível de formação em que se encontra, desde fornecer informações e sugestões até compartilhar e discutir interpretações no trabalho em conjunto.

### 3.2.10 - A exposição do cantor no palco e o pianista como psicólogo

Um aspecto emocional que permeia a vivência do cantor é a constante exposição de sua figura “solitária” no palco. Alguns entrevistados se referiram ao sentimento de solidão e abandono e da dificuldade em lidar com essa situação e de como um pianista experiente pode trazer conforto, alento e segurança na hora do fazer musical.

Francisco Frias se refere à condição do cantor em *performance* como “estar nu” diante do público e discorre sobre isso:

Eu não conheço nada mais violento, psicologicamente, do que subir no palco e cantar. É muito violento. Muito. E falo isso enquanto psicólogo, que também sou. Acho que é muito violento, é uma exposição absoluta, total [...]. Tudo se reflete na voz. [...]. [Voz] expõe TUDO, expõe o interior da pessoa. Então, essa sensibilidade o pianista também tem que ter. Ele tem que perceber isso, vamos dizer assim, até em nível técnico, se o cantor vai conseguir segurar aquele agudo tanto tempo ou não. Ele tem que estar ligado ao estado emocional do aluno, ao estado vocal e até ao estado fisiológico dele, saber se ele vai render aquela nota... Quantas vezes a gente vê pianista “salvando” cantor... Por quê? Por que tem a sensibilidade de perceber, “olha-isso não está legal”, ou “o cantor não está conseguindo, vou dar uma acelerada”, ou fazer alguma coisa que possa solucionar o problema dos dois. E o cantor também tem que ter essa sensibilidade, não é só responsabilidade do pianista. (SOUSA, 2014, Entrevista editada e transcrita 2).

Cláudia Costa também aborda a questão da exposição do cantor, destacando o reflexo das emoções na voz e a diferença entre a sala de aula e o palco:

Essa questão da exposição é muito forte. Quando você toca, você tem o piano pra botar as mãos e de certa forma ele te resguarda. O cantor não. É

como se você estivesse pelado na frente do público. E a voz é um espelho da alma, ela reflete muito a emoção, então dependendo do nível de tensão e nervosismo da pessoa, ela desafina, começa a fazer vibrato demais ou de menos, vai errar letra... O desempenho dela piora. [...] Por mais seguro que o aluno esteja aqui dentro destas quatro paredes, num lugar pequeno, quando ele vai para um espaço grande, é totalmente diferente. A maneira como ele vai perceber a voz, perceber o piano... É totalmente diferente. Então, se ele não tem um pianista que toque direito, ele vai chegar lá [no palco] e vai ficar mais nervoso, mais desesperado, porque a exposição é muito grande. [...] A questão de lidar com o medo, de lidar com a timidez... um pianista pode ajudar demais o cantor.. Essa sensação de ser olhado é uma coisa com a qual o cantor tem que se acostumar (SOUSA, 2014, Áudio de Entrevista 010, 07'35", grifo nosso).

Existe um consenso empírico sobre esse conceito de “nudez” corroborado pela sensação de não ter um “escudo físico” que defenda o solista ao cantar e alguns dos cantores e pianistas falaram sobre isto nas entrevistas. Foi justificado que o instrumentista numa *performance* está amparado por um objeto extrínseco à ele mesmo, que, no caso, é o instrumento em suas mãos e não precisa necessariamente encarar o público; mas um cantor é obrigado a lidar simplesmente com o seu próprio corpo e voz no palco. Numa ópera, por exemplo, onde a parte cênica é mais presente e um cantor pode lidar com adereços de cena, mover-se no palco, ou interagir com outros artistas, a tensão se esvai um pouco nesta movimentação, segundo relatos. Mas em casos de cortina lírica, provas, concursos, concertos e apresentações, muitos cantores não conseguem arcar com a estática de cantar parados na frente de um público, perdendo a naturalidade e muitas vezes até desenvolvem movimentos involuntários com os braços ou com as mãos, numa busca inconsciente de criar alguma barreira ou defesa perante os olhares de quem os assiste. Nessas situações, conforme muitos relatos registrados nas entrevistas, a presença do pianista com quem o cantor já estabeleceu um bom grau de *rapport* traz força emocional e confiança e ele não se sente tão desarmado.

Kurt Adler em *The Art of Accompanying and Coaching* discorre sobre as constatações e análises imediatas que um pianista pode ter a respeito da individualidade do aluno de canto, no momento em que ele entra em sala de aula. Antes de o pianista propor que o cantor cante algo de seu agrado para mostrar a voz, Adler recomenda que ele estabeleça uma primeira conversa preparatória em tom amistoso. É muito válido, quando possível, conhecer aspectos psicológicos do cantor e coletar impressões preliminares para estabelecer empatia (ADLER, 1965). Não é incomum que indisposições fisiológicas ou psicológicas travem o aparato fonador em situações de nervosismo extremo e cantores sob pressão profunda simplesmente não consigam emitir som nenhum, ou sejam acometidos por rouquidões nervosas ao tentar cantar. É fundamental que o pianista seja atento a todos estes fatores e variáveis que por acaso

possam a vir modificar ou comprometer a *performance* e estar pronto para utilizar-se de todas as habilidades e ferramentas possíveis para garantir o fluxo da *performance* sempre que possível.

A música, dentre todas as artes, é a única que consegue ser ao mesmo tempo totalmente abstrata, mas profundamente emocional. Não tem o poder de representar nada que seja externo, mas tem este poder exclusivo de expressar um estado íntimo ou sentimento. Quando o cantor se deixa levar pela música, as palavras aliadas à expressão podem levá-lo a um momento de enlevo que ele compartilha com o público e esse momento está sujeito às mínimas variações de humor, fisiologia, estímulos externos, interpretações ou reinterpretações. O pianista faz parte de tal momento, usando de todos os seus saberes musicais, empatia, flexibilidade, experiência e sendo o melhor parceiro possível, criando assim seu próprio brilho e solidificando sua imensa importância no processo de colaboração.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os depoimentos colhidos nesta pesquisa trazem à tona muitas habilidades e competências que são esperadas na formação necessária ao pianista colaborador e mostram uma constatação pessoal que é comentada em várias entrevistas e na própria literatura utilizada neste trabalho: Existem poucos pianistas no mercado realmente preparados para desempenhar a função de preparar cantores, de forma paralela e simultânea às aulas que os professores de canto ministram. O mercado de trabalho está em ascensão e é possível encontrar diversos concursos para provimento de cargos de pianista colaborador em conservatórios e universidades.

Nota-se que tanto os professores quanto os alunos esperam que o pianista desenvolva uma função ativa e apoio colaborativo. Quando ele se restringe apenas ao acompanhamento regular da aula de canto sem colaborar com sugestões, opiniões ou correções é considerado “apenas um pianista acompanhador”. Mas, se ele apresenta habilidades específicas e competências de trato mais profundo com cantores, como: leitura à primeira vista aprimorada, facilidade em seguir intenções e interpretações vocais, paciência em ensinar, conhecimento de técnica vocal, sensibilidade às necessidades fisiológicas de respiração e articulação, conhecimento de repertório, fonética e dicção de outros idiomas, uma personalidade suave e boa bagagem cultural, ele se torna um alvo imediato de interesse para colaboração em aulas e *performances*. O cantor busca o pianista que domine a técnica instrumental, mas que também tenha gosto e disposição por acompanhá-lo.

Ficou comprovado que a habilidade de leitura à primeira vista ainda é pouco desenvolvida entre os pianistas e isso é um treinamento musical imprescindível para o trabalho não só com cantores, mas para qualquer execução de texto musical individual ou em conjunto. Falta formação inicial nos currículos e professores preparados para ministrar uma disciplina sobre este assunto.

Além de analisar os conceitos de interação pianista-cantor destrinchando a literatura, esta pesquisa teve por característica dar voz e oportunidade a cantores e pianistas colaboradores para que se expressassem por meio dos seus relatos. Realmente, as entrevistas solidificaram e corroboraram o trabalho de revisão bibliográfica, trazendo confirmações e mais informações sobre o assunto por meio de experiências e impressões pessoais.

A literatura ressalta que Escolas, Conservatórios e Faculdades de Música no Brasil necessitam de uma reforma curricular que ofereça cursos, disciplinas e habilitações específicas para o pianista que deseja formação e aprofundamento em Piano-Colaboração. Vários entrevistados comentaram em seus depoimentos que sentem falta da formação de pianistas colaboradores que atendam à demanda. Algumas dissertações de mestrado e artigos já destacam o fato de não haver formação para a carreira de pianista colaborador nos conservatórios e escolas. A maioria das competências citadas aqui como essenciais para o trabalho de colaboração são aprendidas pelos pianistas solistas de uma forma empírica, num aprendizado autodidático, no cotidiano. Apesar de muitos trabalhos e pesquisas discorrerem sobre o assunto, nota-se ainda a ausência de um modelo de currículo com aplicações práticas que contemple aspectos necessários para que a preparação de cantores deixe de ser um tabu entre os pianistas, principalmente. Se o currículo pianístico contemplasse desde os anos iniciais (4º ou 5º ano) algumas habilidades ou formações complementares como: leitura à primeira vista; técnica vocal; conhecimento de repertório; línguas estrangeiras; transposição; redução; prática de acompanhamento; e talvez até uma disciplina relacionada à psicologia para tratar com cantores, os pianistas estivessem mais preparados e habituados a trabalhar em conjunto com o canto erudito.

Este trabalho se concentrou na perspectiva do pianista em relação ao cantor e como o pianista pode melhorar o seu fazer musical como colaborador. A partir dos relatos é possível notar que além da interação cognitiva, exhaustivamente comentada na literatura, é necessário que haja uma atenção especial ao desenvolvimento de inteligências emocionais para trabalhar com cantores, haja vista toda a problemática de exposição, empatia e busca de suporte que os eles tanto necessitam.

Mesmo não sendo esse o foco da pesquisa, foi observado que muitos dos cantores, por começarem os estudos mais tarde ou não possuírem formação em um instrumento, apresentam mais deficiências nas áreas de leitura de partituras e solfejo, do que os instrumentistas e isso é perceptível, tanto por parte dos pianistas, quanto pelos próprios cantores. Foi constatado que cantores que não tocam piano e não possuem um bom solfejo se tornam extremamente dependentes de um pianista até para estudar as melodias mais rudimentares e frequentemente buscam referência em gravações ou até na internet para aprender suas músicas. Nem sempre estas gravações são boas referências, mas na falta de um pianista, cantores apelam para este recurso desaconselhável. É um dado importante a ser observado e uma pesquisa futura que se focasse em lacunas na formação dos cantores seria muito útil.

Ficou ainda comprovado que a personalidade do pianista é um ponto primordial no trabalho em colaboração e que cantores preferem até ensaiar com um pianista menos técnico e mais gentil, do que com um pianista que toque perfeitamente, mas seja menos empático, displicente ou rude. Fatores como a frequente exposição do cantor no palco; a presença do texto e a influência direta das emoções ou do estado fisiológico na voz geram um perfil diferenciado de músico e os pianistas com o tempo aprendem que lidar com cantores é diferente de lidar com outros instrumentistas. É necessário que os pianistas tenham esse aporte psicológico com eles.

Foi possível constatar, por fim, que o processo de formação do pianista colaborador deve ser mais rigoroso, buscando excelência na qualidade técnica e inteligência emocional apurada, pois o conhecimento exigido para essa função é profundo e vasto. Da mesma forma que um cantor deve buscar ser o melhor possível em sua expressão artística, o pianista deve se empenhar em seu papel de colaborador, trabalhando para criar, acima de tudo, empatia e equilíbrio no fazer musical sem se descuidar dos múltiplos elementos básicos ao bom funcionamento do trabalho em conjunto.

Seria pertinente dar continuidade a esta pesquisa analisando e aprofundando mais o assunto “interação entre o pianista e o cantor”, considerando a complexidade cognitiva e psicológica do tema.

## REFERÊNCIAS:

### TEXTOS

ADLER, Kurt. *The Art of Accompanying and Coaching*. 3<sup>a</sup>. ed. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1965.

AIELLO, R.; WILLIAMON, A. Memory. In: PARNCUTT, R.; McPHERSON, G.E. *The science and Psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002.

ALEXANDRIA, Marilia de. A Construção das Competências do Pianista Acompanhador: uma função acadêmica ampla e diversificada. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. *As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores*. Artigo para o XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2014.

BARRY, Nancy H.; HALLAM, Susan. Practice. In: PARNCUTT, Richar; McPherson, Gary E. *The science of psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press, 2002.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. *Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais*. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. Vol. 2 nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80. [www.emtese.ufsc.br](http://www.emtese.ufsc.br)

BORUSCH, Denise Silvia. *Da leitura de partituras musicais à transcrição/arranjo para conjuntos de câmara*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

BOS, Coenraad. *The well-tempered accompanist*. Bryn Mawr: Theodore Press, 1949.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 2<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

BROWN, Judith Elizabeth. *Examining creativity in collaborative music performance: constraint and freedom*. “Strengthening learning and teaching leadership in the creative arts: created.” 2009-2012. Special Issue 16. Barbara de la Harpe, Thembi Mason & Donna Lee Brien (Eds). CQUniversity, Australia, 2012.

BROWN, Judith Elizabeth. *Using autoethnography to create narratives to understand musical taste and the experience of collaborative music performance*. Special Issue 26: Taste and, and in, writing and publishing. Donna Lee Brien and Adele Wessell (Eds), CQUniversity, Australia, 2014.

CASADO, Milson. *Leitura à primeira vista em música: Uma visão geral*. Trabalho apresentado no XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina, 2007.

CORCORAN, Catherine Theresa. *The making of an opera coach*. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – The Teachers College, Columbia University, 2011.

COSTA, José Francisco da. *Leitura à primeira vista na formação do pianista colaborador a partir de uma abordagem qualitativa*. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita”, Campinas, 2011.

COSTA, José Francisco da; BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. *Desenvolvimento da leitura à primeira vista no pianista colaborador a partir do repertório para canto e piano*. Anais do XXI Congresso da ANPPOM, Uberlândia, 2011.

CRESWELL, John W. Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto. 3<sup>a</sup> ed. Tradução: Magda França Lopes. Porto Alegre: Artmed, 2010.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row, 1990.

DUARTE, Rosália. *Entrevistas em pesquisas qualitativas*. Revista Educar, n. 24, p. 213-225, 2004. Disponível em: <<http://www.ia.ufrj.br/ppgea/conteudo/T2-5SF/Sandra/Entrevistas%20em%20pesquisas%20qualitativas.pdf>>.

ECO, Humberto. *Como se faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FURLAN, Lenita Portilho. *Aprendizagem da Lecto-Escrita Musical ao Piano: Um diálogo com a Psicogênese da Língua escrita*. Dissertação (Pós-Graduação em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista-UNESP. São Paulo, 2007.

GAROTTI JÚNIOR, Jether Benevides. *Cesar Camargo Mariano, Cristovão Bastos e Gilson Peranzetta: uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do século XX*. 2007. 206 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição Concisa. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Metodologias qualitativas na Sociologia*. 5<sup>a</sup> edição. Petrópolis: Vozes, 1997.

GOODMAN, K. *A linguistic study of cues and miscues in reading*. *Elementary English*. v. 43, 1965:639-643.

GOODMAN, Y. *Revaluing readers while readers revalue themselves: retrospective miscue analysis*. *Reading Teacher: Academic Search Premier*. v. 49, 1996:600-609.

GOODMAN, Y. e. GOODMAN, K. *To err is human: learning about language processes by analyzing miscues*. In: R. B. Ruddel, M. R. Ruddel, et al (Ed.). *Theoretical models and processes of reading*. Newark: IRA, 1994:104-123.

JUNKER, D. B. *Brazilian Choral Directors' rehearsal conditions and attitudes toward choral methodology: Survey analysis and recommendations*. Tese de Doutorado. University of Missouri. Columbia, 1990.

KACOWICZ, André Távora. O pianista co-repetidor e a arte do acompanhamento: seu significado e importância no cenário musical atual. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

KATZ, Martin. *The complete collaborator: the pianist as partner*. New York (USA): Oxford University Press, 2009.

KEILMANN, Wilhelm. *Introduction to sight reading at the piano or other keyboard instrument*. Trad. inglesa de Kurt Michaelis. New York: Henry Litolf / C. F. Peters, 1972.

KLICKSTEIN, Gerald. *The musician's way: A guide to Practice, performance and Wellness*. Oxford University Press. New York, 2009.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Técnicas de pesquisa*. 3<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora Atlas, 1996.

LEHMANN, A C.; ERICSSON, K. A. *performance without preparation: structure and acquisition of expert sight-reading and accompanying performance*. *Psychomusicology*, 15, 1996:1-29.

LINDO, Algernon. *The Art of Accompanying*. New York: Schirmer, 1916.

MAC LEAN, Paul. *The Triune Brain in Evolution: Role in Paleocerebral Functions*. Springer Ed., 1990.

MANZINI, E. J. *Considerações sobre a entrevista para a pesquisa social em educação especial: um estudo sobre análise de dados*. In: JESUS, D. M.; BAPTISTA, C. R.; VICTOR, S. L. Pesquisa e educação especial: mapeando produções. UFES, Vitória. 2006: 361-386.

MIRANDA, JONATHAN GUIMARÃES E. *Música no palco: ansiedade de performance musical em estudantes de música em Belém do Pará*. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

MONTANDON, Maria Isabel. *Perguntas que respondem: preparando o entrevistador para a pesquisa qualitativa*. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, n. 28, 2008, Salvador. Anais. Salvador: UFBA, 2008.

MONTENEGRO, Guilherme Farias de Castro. *Os modos de ser e agir do pianista colaborador: Um estudo de entrevistas com profissionais do Centro de Educação profissional-Escola de Música de Brasília*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Brasília, 2013.

MOORE, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. New York: MacMillan, 1944.

MUNDIM, Adriana Abid. *O pianista colaborador: a formação e atuação performática no acompanhamento de flauta transversal*. 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado em performance Musical) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MUNIZ, Franklin Roosevelt. *O pianista camerista, correpetidor e colaborador: as habilidades nos diversos campos de atuação*. 2010. 49 f. Dissertação (Mestrado em *performance Musical e Interfaces*) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

OTUTUMI, Cristiane Hatsue Vital. *Percepção Musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas Unicamp, Campinas, 2008.

PAIVA, Sergio de. *O pianista correpetidor na atividade coral: preparação, ensaio e performance*. 2008. 65 f. Dissertação (Mestrado em *performance Musical e Interfaces*) Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

PERRENOUD, Philippe. *Dez Novas Competências para Ensinar*. Artmed Editora, Porto Alegre, 2000.

PORTO, Maria Caroline de Souza. *O pianista correpetidor no Brasil: empirismo x treinamento formal na aquisição das especificidades técnicas e intelectuais necessárias à sua atuação*. 2004. 101 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. *A leitura à primeira vista e o ensino de piano*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2010.

RISARTO, Maria Elisa; LIMA, Sonia Regina Albano de. *O método de leitura à primeira vista ao piano de Wilhelm Keilmann e sua fundamentação teórica*. Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 39-60, dez. 2010.

ROBBINS, Anthony. *Unlimited Power: The New Science of Personal Achievement*. Columbine Books, 1987.

ROSA, Maria Virgínia Figueiredo P. C.; ARNOLDI, Marlene Aparecida Gonzalez. *A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para validação dos resultados*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ROYAL ACADEMY OF MUSIC. Disponível em <http://www.ram.ac.uk/piano-accompaniment-and-repetiteurs>. Página do Departamento de Pianistas Acompanhadores e Ensaiaadores do site do Royal College of Music.

RUBIO, Isolda Crespi. *A influência do pianista acompanhador no percurso de aprendizagem musical dos estudantes de instrumento*. Universidade Católica Portuguesa. Porto, 2012.

SLOBODA, J. A. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Londrina: EDUEL, 2008.

SPILLMAN, Robert. *The Art of Accompanying: Master Lessons from the Repertoire*. New York: Schirmer, 1985.

SZYMANSKI, Heloísa (Org.); ALMEIDA, Laurinda Ramalho; PRANDINI, Regina Célia Almeida Rego. *A entrevista na Pesquisa em Educação: a prática reflexiva*. 4. ed. Brasília: Líber Livro, 2004. Série Pesquisa.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 11ª.ed. São Paulo: Cortez, 2002.

WATERS, A.J.; UNDERWOOD, G.; FINDLAY, J. M. *Studying expertise in music reading: use of a pattern-matching paradigm. Perception & Psychophysics* 59 (4) p. 477-488, 1997.

WEAVER, H. E. A study of visual processes in reading differently constructed musical selections. *Psychological Monographs*, n. 55, p.1-30, 1943.

WELCH, Graham. *Musical Communication*. D.Miell; R.MacDonald & D.J. Hargreaves (eds.), New York: Oxford University Press, 2005.

WRISTEN, Brenda. *Cognition and motor execution in piano sight-reading: a review of literature. Update: Applications of Research in Music Education*, fall-winter 2005, v. 24, n. 1, p. 44-56

## ENTREVISTAS

SOUSA, Luciana Mittelstedt Leal de. **Entrevista editada 1** com a cantora Elisângela Oliveira, enviada por e-mail e recebida em 29/09/2014.

\_\_\_\_\_. **Entrevista editada e transcrita 2** com o cantor Prof. Francisco Frias, realizada em 03/10/2014, na Escola de Música de Brasília.

\_\_\_\_\_. **Entrevista editada 3** com a cantora Mirella Cavalcante-Lief, enviada por e-mail e recebida em 01/11/2014.

\_\_\_\_\_. **Entrevista editada 4** com o cantor Jean Bogaroch-Nardoto, enviada por e-mail e recebida em 02/11/2014.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 005** com o cantor Felipe Ramos realizada no dia 01/10/2014 em seu estúdio, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 006** com o cantor Felipe Ramos realizada no dia 01/10/2014 em seu estúdio, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 007** com o cantor Felipe Ramos realizada no dia 01/10/2014 em seu estúdio, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 008** com o cantor Felipe Ramos realizada no dia 01/10/2014 em seu estúdio, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 009** com a cantora Prof. Dra. Cláudia Costa, realizada no dia 03/10/2014 na Escola de Música de Brasília, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 010** com a cantora Prof. Dra. Cláudia Costa, realizada no dia 03/10/2014 na Escola de Música de Brasília, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 011** com a cantor Prof. Francisco Frias, realizada no dia 03/10/2014 na Escola de Música de Brasília, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 012** com a cantora Aida Kellen, realizada no dia 19/10/2014 na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 013** com a cantora Aida Kellen, realizada no dia 19/10/2014 na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 014** com o cantor Prof. André Vidal realizada no dia 20/10/2014 em sua residência em Brasília, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 015** com o cantor Prof. André Vidal realizada no dia 20/10/2014 em sua residência em Brasília, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 016** com os cantores Lidiane Machado e Pedro Jacobina, realizada no dia 20/10/2014 no Departamento de Música da Universidade de Brasília, gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 017** com a pianista Prof. Dra. Gisele Pires, realizada em 20/10/2014 e gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Gravação de ensaio 018** com a cantora Dra. Cláudia Costa, realizada no dia 24/10/2014 na Escola de Música de Brasília e gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 019-001** com o pianista Prof. André Kacowicz, realizada em 02/11/2014 na casa desta pesquisadora em Brasília e gravada em MD.

\_\_\_\_\_. **Áudio de entrevista 019-002** com o pianista Prof. André Kacowicz, realizada em 02/11/2014 na casa desta pesquisadora em Brasília e gravada em MD.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A - Roteiros de entrevista

ROTEIRO 1: Questões propostas para os pianistas colaboradores

1. FALE UM POUCO SOBRE A SUA FORMAÇÃO E EXPERIÊNCIA MUSICAL.  
2. QUAIS SÃO AS HABILIDADES OU CARACTERÍSTICAS QUE UM PIANISTA DEVE POSSUIR PARA ACOMPANHAR UM CANTOR ERUDITO?

3. QUAL É A IMPORTÂNCIA DA LEITURA À PRIMEIRA VISTA PARA AULAS DE CANTO OU *PERFORMANCES*?

4. NUMA LEITURA À PRIMEIRA VISTA PARA UMA PEÇA DE CANTO E PIANO, O QUE UM PIANISTA DEVE OBSERVAR PARA ACOMPANHAR BEM?

5. VOCÊ CRÊ QUE OS CANTORES APRESENTAM MAIORES DIFICULDADES EM RELAÇÃO A RITMO, MELODIA E NOÇÃO HARMÔNICA DO QUE INSTRUMENTISTAS?

8. JÁ PASSOU POR ALGUMA SITUAÇÃO EM QUE TEVE QUE TOCAR PARA UM CANTOR EM SITUAÇÃO DE *performance* IMEDIATA SEM ENSAIO PRÉVIO? COMO FOI?

9. GOSTARIA DE COMENTAR MAIS ALGUMA EXPERIÊNCIA OU TECER OUTRA CONSIDERAÇÃO SOBRE ESTE ASSUNTO QUE ACHE NECESSÁRIA?

ROTEIRO 2: Questões propostas para os Cantores Eruditos

1. FALE UM POUCO SOBRE A SUA FORMAÇÃO E EXPERIÊNCIA MUSICAL.
2. QUAL É A IMPORTÂNCIA DA PRESENÇA DO PIANISTA COLABORADOR NA FORMAÇÃO DE UM CANTOR ERUDITO?
3. QUAIS SÃO AS HABILIDADES, COMPETÊNCIAS OU CARACTERÍSTICAS DO PIANISTA COLABORADOR QUE DEVEM OBRIGATORIAMENTE ESTAR PRESENTES NO TRABALHO EM CONJUNTO ENTRE ELE E O CANTOR?
4. ATÉ QUE PONTO A LEITURA À PRIMEIRA VISTA É IMPRESCINDÍVEL PARA O PIANISTA COLABORADOR EM SITUAÇÕES DE AULA OU *performance* PARA CANTORES?
5. JÁ PASSOU POR ALGUMA SITUAÇÃO EM QUE TEVE QUE CANTAR ACOMPANHADO POR UM PIANISTA EM SITUAÇÃO DE *performance* IMEDIATA SEM ENSAIO PRÉVIO? COMO FOI?
6. GOSTARIA DE COMENTAR MAIS ALGUMA EXPERIÊNCIA OU TECER OUTRA CONSIDERAÇÃO SOBRE ESTE ASSUNTO QUE ACHE NECESSÁRIA?

## **APÊNDICE B - Carta-convite de participação em pesquisa**

(Carta enviada por *email* ou *WhatsApp*)

Estou realizando uma pesquisa de mestrado em música na Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa “Teorias e Contextos em Musicologia”, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Magalhães Castro.

Minha pesquisa visa compreender questões pertinentes a toda a problemática cognitiva, pedagógica e psicológica da leitura à primeira vista, principalmente para pianistas que acompanham cantores eruditos.

Gostaria muito de sua participação nessa pesquisa, cedendo uma hora do seu tempo para uma entrevista, na certeza de que sua contribuição será valiosa para o trabalho. A entrevista será posteriormente editada para inclusão na pesquisa. Na publicação, antes da entrevista, será incluído um pequeno *release* do entrevistado. Aguardo resposta por aqui, ou retorne o contato no meu celular (61) 8143-5061.

Obrigada pela atenção,

Luciana Mittelstedt

## APÊNDICE C - Carta de autorização de pesquisa

À Direção do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP-EMB)

Ao Sr. Diretor Ayrton Pisco  
Brasília, 26 de setembro de 2014.  
Prezado Sr. Ayrton,

Meu nome é Luciana Mittelstedt, sou professora desta casa e aluna regular do curso de Mestrado “Música em Contexto” do Departamento de Música da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa “Teorias e Contextos em Musicologia”, sob matrícula nº 12/0143089 e orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Magalhães Castro.

Venho respeitosamente solicitar autorização para realizar pesquisa no Centro de Educação Profissional – Escola de Música de Brasília (CEP-EMB).

A investigação visa compreender questões pertinentes a toda a problemática cognitiva, pedagógica e psicológica da leitura à primeira vista, principalmente para pianistas que acompanham cantores eruditos.

Para isso será necessária coleta de dados por meio de possíveis observações em aulas de canto e entrevistas semiestruturadas. Participarão alunos de piano em níveis mais avançados que já lidem com a experiência de acompanhar cantores líricos, pianistas do Núcleo de Piano Acompanhamento/Correpetição, professores e alunos do Departamento de Canto Erudito do CEP-EMB. O início da coleta está prevista para início imediato em setembro de 2014 e se estender até fim de outubro.

Coloco-me à disposição para quaisquer esclarecimentos e, para isto, deixo meus contatos abaixo:

Telefone: (61) 8143-5061  
E-mail: [duly412@yahoo.com.br](mailto:duly412@yahoo.com.br)  
Atenciosamente,  
Luciana Mittelstedt Leal de Sousa

## APÊNDICE D - Carta de encaminhamento à escola

Ao Centro de Educação Profissional – Escola de Música de Brasília (CEP -EMB)

Prezado Diretor,

Venho por meio desta, encaminhar a aluna **Luciana Mittelstedt Leal de Sousa**, matrícula nº **12/0143089**, do curso de Mestrado *Música em Contexto* do Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília e solicitar autorização para que ela possa realizar pesquisa de campo nessa instituição. A pesquisa visa compreender questões pertinentes a toda a problemática cognitiva, pedagógica e psicológica da leitura à primeira vista, principalmente para pianistas que acompanham cantores eruditos. Nesse sentido, a mestranda necessita coletar dados por meio de entrevistas semiestruturadas com alguns pianistas que atuam no Núcleo de Correpetição, professores de Canto Erudito e alunos também. É importante destacar que os nomes dos sujeitos participantes da pesquisa só serão identificados com o consentimento de cada um deles.

Colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos.

Agradeço a atenção dispensada para com a mestranda.

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Beatriz Magalhães Castro  
Professor Associado III- Universidade de Brasília  
Coordenador do Programa de Pós-graduação Música em Contexto  
Coordenador do Espaço de Estudos Musicológicos - Arquivo Claudio Santoro da Universidade de Brasília -Setor de Música da BCE  
Tutor, Grupo PET-Música em Etnografia

## APÊNDICE E - Termo de consentimento livre e esclarecido

Eu, \_\_\_\_\_,  
portador(a) da carteira de identidade \_\_\_\_\_, disponho-me voluntariamente a participar da pesquisa que está sendo desenvolvida pela mestrandia Luciana Mittelstedt Leal de Sousa, na Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa “Teorias e Contextos em Musicologia”, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Magalhães Castro, cujo objetivo é compreender questões pertinentes a toda a problemática cognitiva, pedagógica e psicológica da leitura à primeira vista, principalmente para pianistas que acompanham cantores eruditos.

Autorizo a coleta de dados por meio de entrevista, bem como a publicação integral ou parcial dos resultados obtidos, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data e conforme os termos apresentados a seguir:

- A(s) entrevista(s) será(ão) gravada(s) em áudio ou vídeo, somente para fins didáticos; e de pesquisa, não podendo ser publicadas para qualquer outro fim;
- A entrevista não acarretará qualquer ônus financeiro para mim;
- Eventualmente, o meu nome poderá ser citado para a publicação dos resultados dessa pesquisa, sendo vedada a citação para qualquer outro fim;
- A qualquer momento e por qualquer razão, posso desistir ou me retirar da pesquisa, sendo os dados (até então) produzidos destruídos ou a mim devolvidos;
- A qualquer momento posso tirar dúvidas referente à pesquisa, ao seu andamento e/ou aos resultados, por meio dos contatos de telefone ou e-mail da pesquisadora;
- Terei direito a revisar a entrevista antes de sua análise ou da publicação de resultados.

Nestes termos, concordo em participar dessa investigação.

Brasília, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

---

Assinatura

**APÊNDICE F - Carta de cessão de direitos**

Eu, \_\_\_\_\_,  
carteira de identidade número \_\_\_\_\_, declaro para os devidos fins que cedo os  
direitos de minha entrevista, gravada no dia \_\_/\_\_/\_\_\_\_, revisada por mim, para **Luciana  
Mittelstedt Leal de Sousa**, podendo a mesma ser utilizada integralmente ou em partes, sem  
restrições de prazos e citações, desde a presente data.

Abdicando igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria das  
ditasentrevistas, subscrevo o presente documento.

Brasília, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## APÊNDICE G - Entrevistas

### ENTREVISTA 1: entrevista piloto enviada por e-mail Elisangela da Silva Oliveira

1. FALE UM POUCO SOBRE A SUA FORMAÇÃO E EXPERIÊNCIA MUSICAL. Comecei a estudar música com nove anos de idade, fazendo aulas de piano durante um ano e parei. Porém, já cantava sozinha na igreja desde os oito anos de idade. Com treze anos voltei a estudar e foi quando eu tive contato especificamente com o canto erudito, cantando na igreja. Estudei na Escola de Música de Brasília e lá me formei no Curso Técnico na área de Canto Erudito mesmo e desde então, atuo como cantora lírica e trabalho com técnica vocal e preparação de cantores há mais de doze anos. Cursei Música Sacra na FTBB (Faculdade Teológica Batista de Brasília), onde concluí o curso de Bacharel em Música Sacra com ênfase em Canto. Atualmente sou aluna do Curso de Bacharel em Fonoaudiologia no UNIPLAN (Centro Universitário do Planalto Central) e estarei concluindo o curso ao final do 1º semestre de 2015. O curso de Fonoaudiologia me complementou muito na área do canto, no que diz respeito à anatomo-fisiologia da voz e aplicação da técnica vocal aos meus alunos. Saber o que acontece para formação dos sons que compõem a voz, como regular a intensidade desse som, porque o timbre pode ser pré – determinado como grave ou agudo, escolher como projetá-lo com o mínimo de esforço possível, como também, de acordo com o estilo musical a ser executado, é de extrema importância e faz parte da formação do cantor, saber o que acontece em seu sistema pneumofonoarticulatório. Estou feliz em cursar Fonoaudiologia porque me ajudou muito a ampliar a minha visão de técnica vocal, o que contribui sobremaneira para a minha *performance* como cantora.

2. QUAL É A IMPORTÂNCIA DA PRESENÇA DO PIANISTA COLABORADOR NA FORMAÇÃO DE UM CANTOR ERUDITO? Acho que o correpetidor atua como facilitador do processo de aprendizagem na vida do cantor erudito. Esse papel se manifesta de várias formas. Por exemplo: quando o cantor precisa aprender ou ler uma peça que não conhece, se o pianista tem subsídio pra ajudar, ele auxilia com a letra, com o solfejo, até com a interpretação. Às vezes, em peças de grande complexidade o cantor simplesmente não dá conta de estudar sozinho, então essa é a hora em que ele precisa do pianista para acelerar o processo de aprendizagem e assimilação da peça. E quando o pianista consegue ajudar o cantor e este o faz de forma paciente e colaborativa, se torna uma experiência enriquecedora para ambos.

3. ATÉ QUE PONTO A LEITURA À PRIMEIRA VISTA É IMPRESCINDÍVEL PARA O PIANISTA COLABORADOR EM SITUAÇÕES DE AULA OU *performance* PARA CANTORES? A leitura a primeira vista do pianista agiliza o trabalho do cantor, agiliza o trabalho do próprio pianista, agiliza o trabalho do professor de canto e do regente, quando o pianista é convidado para participar de alguma peça específica. A primeira leitura da peça que o cantor traz na hora da aula ou ensaio é imprescindível. As questões interpretativas podem ser resolvidas ao longo dos acontecimentos. Porém, a leitura do pianista deveria ser quase que impecável, de tal forma que ele consiga se sentir à vontade com o cantor, não o deixando só quando erra. Há situações em que o cantor pode se perder no meio da peça e o pianista ali, se torna uma espécie de bússola para o cantor, tentando trazê-lo de volta à execução normal da peça e nessas situações, a comunicação visual se torna uma ferramenta importantíssima que deve ser desenvolvida durante as aulas e ensaios, e não ser resumida a uma simples relação profissional em que o cantor “canta” e o pianista “toca”, o que muitas vezes provoca dificuldades na comunicação entre ambos, como também situações constrangedoras. O que acredito que deveria existir é alguma disciplina a respeito da “Arte de Acompanhar” em meio à grade curricular brasileira de formação pianística, contemplando não só a leitura à primeira vista, como também, de que forma acompanhar cantores eruditos e cantores populares abrangendo “mundos” de interpretação bem diversificados.

4. O QUE UM CANTOR CONSIDERA NUM PIANISTA PARA JULGÁ-LO UM BOM ACOMPANHADOR? HÁ ALGUMA HABILIDADE OU CARACTERÍSTICA DO PIANISTA QUE DEVE OBRIGATORIAMENTE ESTAR PRESENTE NO TRABALHO EM CONJUNTO ENTRE ELE E O CANTOR? Uma coisa que eu gostaria que o pianista tivesse é empatia com o cantor, senão de forma pessoal, pelo menos de forma profissional. Conversar com o cantor, saber o que ele está pensando em fazer, ou o que ele se propõe a fazer. É uma micro reunião muito rica, para saber das concepções e casar as intenções na hora da execução. Outra coisa que eu gostaria de citar, talvez até numa importância maior do que a empatia, é a questão do conhecimento do estilo e interpretação do canto. Isso elimina muito da dificuldade da execução. E o pianista, ao meu ver precisa ter conhecimento de música de câmara e uma boa leitura à primeira vista que passe segurança para o cantor.

5. JÁ PASSOU POR ALGUMA SITUAÇÃO EM QUE TEVE QUE CANTAR ACOMPANHADO POR UM PIANISTA EM SITUAÇÃO DE *performance* IMEDIATA SEM ENSAIO PRÉVIO? COMO FOI? Uma experiência que foi mal sucedida e eu posso relatar, foi uma vez numa prova de canto. O pianista não tinha tanta intimidade comigo. Eu

quis fazer a peça num andamento e ele simplesmente tocou num andamento muito mais lento do que eu havia me programado pra fazer na prova e eu não conseguia puxar o pianista. Não houve tempo pra isso. A gente entrava em sala, ele simplesmente tocava e a gente tinha que entrar naquele andamento e pronto, não havia comunicação prévia, de ensaio, nem estabelecimento de uma relação de empatia um com o outro. Não houve nem aquele momento do pianista perguntar: “Como você quer fazer, que andamento você imaginou para a peça?...) Eu tentei impor meu andamento, mas não funcionou. Ele não prestava atenção no que eu tentava fazer. Eu acho que às vezes o pianista não tem a leitura muito adequada e isso atrapalha um pouco nessa sintonia entre pianista e cantor. Eu penso o seguinte: o profissional que toca tem que ter uma leitura razoável a ponto de não atrapalhar o cantor, porque senão o trabalho não rende, o cantor fica limitado até na sua forma de interpretar, porque o pianista não está dando conta de tocar a peça. Para se ter um bom trabalho com um pianista correpetidor, seja em prova, ensaio ou apresentação o pianista tem que ter uma leitura rápida e colaborativa. Você não ter o pianista colado no seu andamento e ter que se adequar ao andamento dele, torna a tarefa desta dupla muito assimétrica, sem sintonia. O correpetidor é que tem que acompanhar o cantor, e não o contrário. Isso é uma coisa que causa desespero na hora do palco- ter um pianista que não anda junto com você. O ar acaba... Você tem que tirar o foco da sua interpretação pra tentar se encaixar ao piano. “Ai, meu Deus, o pianista não está me acompanhando”. Prejudica a *performance* e causa uma insegurança imensa.

6. GOSTARIA DE COMENTAR MAIS ALGUMA EXPERIÊNCIA OU TECER OUTRA CONSIDERAÇÃO SOBRE ESTE ASSUNTO QUE VOCÊ ACHE NECESSÁRIA? Acho que não é tão necessário que um pianista estude canto erudito, bastaria fazer uma oficina de observação de repertório, pra perceber respiração, tipos de interpretação, pra desenvolver estilos, porque não é todo pianista que tem a noção de execução de um estilo, especificamente A experiência traz a tranquilidade de tocar acompanhando. Então, muitas vezes, o pianista não está habituado a acompanhar cantores e apesar de estarem fazendo a mesma música, às vezes as intenções de quem toca são diferentes das intenções de quem canta. Eu acho que há diferença entre tocar pra cantores e tocar pra outros instrumentos. Mesmo que seja um instrumento que está ali fazendo um solo e o piano acompanhando sem se sobressair, há diferença entre um violino e um cantor. Por exemplo, pra acompanhar um violino a interpretação é diferente, o violino tem sons mais contínuos, frases maiores, existem uns ritmos diferentes que não dá pra fazer com a voz e acima de tudo, tem a questão da prosódia, o que não acontece com a música estritamente instrumental. O texto diz muita coisa

a respeito de como se deve interpretar. Então, acredito que mesmo que o pianista não cante, deve saber ouvir, saber do que a música está falando, ler o texto. É imprescindível que ele saiba. Como posso interpretar uma obra melancólica, quando o pianista chega lá e toca tudo em andamento acelerado? É necessário notar a letra da música para melhor interpretação, o que traz à tona outro problema: letras em outros idiomas. O correpetidor deve saber um pouco de outras línguas para facilitar sua concepção quanto à peça que está executando juntamente ao cantor. Imagine eu cantando o Oratório “Mount of Olives” (Monte das Oliveiras de Beethoven), cujo original é em alemão e o pianista não tem nem noção do que eu estou falando. É um texto de cunho dramático, onde Jesus canta e vivencia a agonia do momento que antecede sua morte vicária. Ele não pode tocar aquilo sorrindo! Mesmo que o pianista não seja cantor, saber a letra faz toda a diferença, não só para o cantor, mas pra quem está tocando também.

A leitura à primeira vista é importante, mas além dela é importante o “*rapport*” que o correpetidor e o cantor devem estabelecer entre si, que nada mais é do que uma relação de fluência de ambos os lados. O pianista deve estar preocupado com o que o cantor deseja fazer, quanto à velocidade, interpretação... E da mesma forma, o cantor deve se manter em comunicação com o correpetidor, a respeito daquilo que ele desejaria que o seu correpetidor fizesse na execução da peça e que ênfases ele poderia dar para ajudar o cantor. Vou explicar *rapport*: é uma palavra que usamos muito na área terapêutica para estabelecer uma conexão, uma comunicação profunda entre terapeuta e paciente muito utilizada na Fonoaudiologia, onde sempre deve ser estabelecida uma relação de empatia entre o terapeuta e o paciente. No caso da música, tem que haver essa relação entre o pianista e o cantor o que resulta em liberdade de comunicação que quando não acontece, causa bloqueios e até influi na voz, restringindo a mobilidade da *performance*. É muito bom poder se comunicar com o outro, avisar o que vai fazer em determinado ponto da música, ou mostrar na hora da execução com o corpo, com o olhar. A comunicação visual é muito importante também, quando é possível. A linguagem corporal entre os dois também tem que ser desenvolvida e observada. O pianista às vezes deve tocar como se fosse uma sombra, imediatamente colado no cantor. Relacionamento, ensaio, conversa, perguntar o que o cantor quer, pelo menos numa conversa prévia, tipo, mesmo se não der pra ensaiar, que o pianista diga “pode deixar, faça o que quiser que eu vou atrás de você”. Isso dá uma segurança muito grande para nós, cantores.

**ENTREVISTA 2: transcrição de entrevista editada e revisada Francisco Frias Neto**

FF: Tentarei ser sintético.

L: Obrigada, Francisco, obrigada pelo seu tempo. Então, fale um pouco sobre a sua formação e experiência musical. Quem é você?

FF: Bom, na minha época não havia Faculdade de Música, então fiz Conservatório-nove anos de Conservatório em Campinas e cantava de uma forma amadorística, porque a profissão... a gente sabe. Até que eu fiz um concurso de canto e fui convidado por um membro do júri pra integrar a Ópera Estúdio de Bruxelas, na Bélgica. E aconteceu um acidente lá na minha primeira *performance* como cantor da Ópera Estúdio, na Ópera “O Telefone”: deu um branco na Soprano. Eu era absolutamente inconsequente, a minha formação musical era muito menor do que a minha formação teatral, eu vinha de teatro, eu fazia teatro. Trabalhei como ator profissional em São Paulo, tudo antes de começar a cantar, fui cantar por causa de teatro. E nessa, quando a menina deu branco em cena, eu comecei a improvisar [risos], inventei música...L: [risos] Sério?...

FF: Sim e isso ficou, assim, muito marcado dentro do ambiente da Escola, do Ópera Estúdio lá de Bruxelas...

L: Óbvio!

FF: E nesse momento, o Barítono da casa saiu.

L. Hm.

FF: Aí me propuseram, ficar, eu que era o brasileiro maluco, que inventava música [risos] durante a *performance*, então eu fui contratado pelo teatro e fiquei seis anos cantando lá.

L: Legal! E aí depois você veio...

FF: Aí tive problemas de família, meu pai faleceu, eu tive que voltar e quando voltei- foi também outra coincidência- o diretor da Ópera de Bruxelas veio dar um curso na UnB.

L: Que ótimo.

FF: Então ele me chamou pra ficar como assistente dele, coisa assim. Na verdade ele queria um tradutor. E o Santoro era o chefe do Departamento e me convidou pra ficar na UnB quando terminou esse curso. À essa altura o Levino começou a brigar com o Santoro querendo que eu viesse para a Escola [Escola de Música de Brasília] e era mais interessante a Escola naquele momento, então eu fiquei na Escola mesmo. Também nessa época eu tive que validar meu diploma de Conservatório junto à Universidade do Rio, que eles me deram o reconhecimento do diploma como similar ao de um curso de Licenciatura, então eu tenho um

diploma de Licenciatura, mas na verdade é um diploma de Conservatório, reconhecido pela Universidade do Rio.

L: Legal.

FF: E a partir daí, comecei a cantar muito, aqui no Brasil, fora do Brasil...

L: É e aí é a sua história aqui que todo mundo conhece.

FF: É, todo mundo conhece.

L: Legal. Outra pergunta: Qual é a importância da presença do pianista correpetidor na formação do cantor erudito?

FF: Olha, eu tenho uma palavra só: é FUNDAMENTAL. O processo do estudo de canto envolve todo um lado- obviamente- técnico e numa primeira fase, eu acredito que essa é a nossa função principal, tentar passar esses fundamentos técnicos para o aluno. Existem vários métodos de aula, então tem professor que fica fazendo vocalise com o aluno, durante quatro, cinco anos e só depois ele começa a cantar. Eu começo dando música de cara, eu acho que o lado musical dele tem que ser desenvolvido junto com o lado técnico, então, eu trabalho MUITO com o pianista, porque eu fico cuidando do lado técnico e tem o lado musical do pianista e acho que isso é fundamental pro meu método de aula.

L: Então, sempre tem que ter um pianista.

FF: Eu NÃO dou aula sem pianista.

L: É mesmo! Você não dá aula sem pianista- agora lembrei. Até que ponto a leitura à primeira vista é imprescindível para o pianista correpetidor, tanto em situação de aula quanto em *performance*?

FF: Olha, já trabalhei com todo tipo de pianista, sobretudo aqui na Escola de Música, onde os concursos são feitos, a gente sabe como. Então, lidar com um pianista que não tem leitura à primeira vista é extremamente complicado. E claro, existe sempre a possibilidade de você dar a partitura e ele estudar e trazer na próxima aula. Eu uso o repertório do aluno para desenvolvimento técnico dele, então eu pego uma música que não é repertório- é pra que ele desenvolva tecnicamente, pra que ele descubra o que o que ele tem que conseguir tecnicamente, pra efetuar um determinado efeito musical. Então, existe muito improviso durante a aula de canto. Eu estou trabalhando com a música dele e ele está cantando e de repente eu falo “Não, vamos mudar a música, porque eu preciso conseguir tal efeito, com tal música, assim e assado” e o pianista tem que ler na hora.

L: É. Os seus alunos realmente traziam pastas e livros,

FF: Pois é.

L: com várias músicas e perguntavam “Qual você quer”.

FF: Exatamente.

L: “Qual você quer ouvir”.

FF: Porque não é uma questão de fazer repertório do aluno. Esse é um outro trabalho. Isso é feito numa hora certa e aí, claro, obviamente o pianista não precisa nem ter leitura à primeira vista, porque ele vai estudar em casa e trazer pronto. Mas durante a aula, pra mim, é fundamental, porque eu uso muito disso, desse improvisado de usar a situação, de usar uma determinada música pra ilustrar o que eu quero que o aluno consiga fazer.

L: É, isso é importante mesmo. O que um cantor considera num pianista para julgá-lo um bom acompanhador? Tem alguma habilidade ou característica do pianista, ou alguma coisa, que tem que estar obrigatoriamente no trabalho em conjunto dele com o cantor? O que você espera do pianista? O que ele tem que ser? Uma ou várias coisas, ou o que mais você quiser

comentar.

FF: Pra mim é meio absurdo que um pianista, consiga ler as três linhas- os pentagramas- ao mesmo tempo e consiga fazer música ainda, eu acho isso um mistério, assim, que nem avião voar [risos], acho uma coisa meio maluca. Então eu tenho todo o respeito pelo pianista por causa disso, acho um trabalho bastante complexo, vamos dizer assim. Mas, além desse lado complexo, que é praticamente técnico, ele tem que ter uma sensibilidade louca. Ele tem que sentir a respiração, ele tem que sentir... Claro que isso faz parte do cantor, da formação do cantor e isso, você, que já trabalhou comigo, sabe que eu cuido desde o começo. Ele [o cantor] tem que entender como ele vai transmitir para o pianista o que ele quer fazer. Então aí existe um trabalho que é recíproco. Eu cuido disso na formação dos meus alunos. Acho que alguns pianistas não cuidam disso e não sabem disso. Então- você sabe disso, como pianista que você é- que a maneira como você ataca, a maneira como você respira, a maneira como você *rallenta* para começar algo... ou quando você dá uma anacruse... você sabe que tudo isso que vai determinar algo... O pianista tem que ter essa sensibilidade de perceber que aí é uma forma inclusive, do cantor transmitir o que ele vai fazer musicalmente, pra ele poder seguir. E, claro, respeito também, que o pianista faça as propostas dele e ele também tem que ser claro para o cantor, pra que exista a consequência fundamental disso tudo, que é a música.

L: Exatamente. Uma pergunta, que até surgiu na entrevista com a Cláudia... ela falou a mesma palavra, “sensibilidade”, que você comentou. É uma coisa que eu tenho ouvido, que os cantores querem dos pianistas, a atenção contínua...

FF: Claro que- desculpa te interromper, é isso que eu tentei falar antes- tem que haver... uma... sensibilidade, a palavra é essa mesmo, tanto da parte do cantor, quanto da parte do pianista, de saber transmitir a ideia musical que ele quer continuar, que ele quer definir. Então,

é exatamente nesses... nesses detalhezinhos, de como é que ele ataca uma anacruse... E o outro tem que estar receptivo.

L: Tem.

FF: E eu acho que isso tem muito de talento também.

L: E, também, às vezes um grande esforço, e, da parte do pianista um pouco de humildade em aprender e se dobrar a sugestões, essas coisas assim.

FF: Claro, claro.

L: O que surgiu como questão foi o seguinte: O pianista toca para vários instrumentos. Eu toco pra vários instrumentos. Quando eu vou acompanhar um trombone, um trompete, uma percussão, qualquer coisa, eu sempre estou acompanhando alguém que está tocando um instrumento. Quer dizer, quem está lá fazendo o solo tem alguma coisa pra “defendê-lo”...

FF: Pra se esconder atrás, né.

L: O cantor não.

FF: Está “pelado”

L: É AQUELA exposição... “Pelado”: outra coisa que também já ouvi vários outros dizerem. A exposição do cantor é IMENSA. É diferente pra um pianista, o *feeling* que ele tem que ter, para ir atrás até do estado de espírito...

FF: Emocional...

L: ...de um cantor

[telefone toca, pause na gravação]

L: Voltando...

FF: Eu não conheço nada mais violento, psicologicamente, do que subir no palco e cantar. É muito violento. É muito. E eu falo isso enquanto psicólogo, que eu também sou. Acho que é muito violento, é uma exposição absoluta, total, você quando está inclusive trabalhando com o aluno, mesmo em sala de aula, dando aula, você sabe se a menina está menstruada, se ela brigou com o namorado, porque tudo se reflete na voz.

L: Voz expõe muito.

FF: Expõe TUDO, expõe o interior da pessoa. Então essa sensibilidade o pianista também tem que ter. Ele tem que perceber isso. Ele tem que perceber, vamos dizer assim, até em nível técnico, se o cantor vai conseguir segurar aquele agudo tanto tempo ou não. Ele tem que estar ligado [estala os dedos] ao estado emocional do aluno e ao estado vocal dele, até ao estado fisiológico dele, saber se ele vai render aquela nota... Quantas vezes a gente vê pianista “salvando” cantor... Por quê? Por que tem a sensibilidade de perceber, “olha- isso não tá legal”, ou “ele [o cantor] não está conseguindo, vou dar uma acelerada”, alguma coisa que

possa solucionar o problema dos dois. E o cantor também tem que ter essa sensibilidade, não é só responsabilidade do pianista não, é dos dois. Ali, quando se está cantando junto, botou duas fontes musicais juntas, é pra fazer o trabalho musical em conjunto e o resultado final é música, então tem que ser feito junto.

L: Já passou por alguma situação em que você teve que cantar acompanhado por um pianista sem ensaio prévio? Prova, ou uma situação em que você teve que simplesmente subir ao palco sem ensaio?

FF: Claro, claro, lembro de várias, várias situações assim e eu acho que posso dizer, com sorte, que todas as vezes em que eu estive nessa situação tive um bom pianista, então...sempre um pianista sensível, que não provocou nenhum desastre... não posso dizer isso.

L: Que bom! Eu ouvi falar em outras das minhas entrevistas algumas pessoas comentando sobre alguns desastres de às vezes um pianista estar lendo alguma coisa e não dar conta, ou estipular seu próprio andamento...

FF: Ah, sim, isso acontece, mas também acho que seja fruto de falta de ensaio, nada a condenar, nem um nem outro. Acho que a sensibilidade deve partir dos dois lados. Não deve ser cobrada só do pianista.

L: Sim, verdade, tanto o cantor deve ter [sensibilidade] tanto quanto o pianista. O que me chamou mais atenção na pesquisa, foi que, falando em termo de alunos, professores e pianistas, foi ver que se torna muito necessária a presença do pianista mais experiente, em casos de cantores que estão no início da sua formação, não têm ainda aquele aporte. Por exemplo, estamos numa sala de aula aqui e eu vou tocar pra um aluno que leu a música há pouco tempo. Se ele já não sabe a música um tanto suficiente. Se eu não conseguir tocar também o suficiente pra acompanhá-lo...

FF: Aí nós vamos entrar numa outra conversa, que eu também acho fundamental. Vou contar uma historinha. Uma pianista fez uma prova uma vez pra entrar aqui na Escola de Música e eu fui banca e na época eu estava em plena atividade, cantando pelo mundo, tendo contato com milhões de pianistas. Fiz perguntas que ela não soube responder e ela foi reprovada, não entrou na Escola de Música. Solução: Ela foi fazer Mestrado, foi se desenvolver, foi fazer uma coisa que é fundamental para correpetidor fazer: Conhecer repertório. Claro que você não precisa saber e ter como repertório a “Elektra” de Strauss, que é uma coisa raramente feita... Você não vai ter como repertório essas coisas assim, “estranhas”, mas existe um básico...

L: Um “*standard*”

FF: Um *standard*, sobretudo na formação do aluno dentro de sala de aula. As Árias Antigas, os *Vaccajs*... isso tudo o pianista tem que saber, não tem jeito. Tem que saber, senão ele não ajuda o cantor. Ele tem que saber, a ponto de- como eu disse no começo- ler as três claves, as três linhas! Ele tem que tocar o acompanhamento ele e ainda achar um dedo lá pra tocar a linha do cantor, pra ajudar o menino que está aprendendo, então ele tem que estar bem à vontade, digamos assim, com esse repertório. Ele tem que saber. Existe aqui na Escola uma tradição... de que o pianista que não tem muita prática não pega aluno [de canto] que está começando. [...] Ele não toca as três linhas. Ele não sabe o repertório, ele não sabe onde o aluno tem que respirar, ele não sabe o tempo que um aluno vai segurar uma nota ou não... então, isso não ajuda. Isso é difícil e a gente, como está lidando com um colega, fica difícil falar.

L: Por isso é que eu acho que falta vir “de berço” essa formação...

FF: Exatamente, a formação.

L: ...de pianista acompanhador, nem que seja um ano da vida dele, pra ele saber o que precisa pra poder acompanhar cantores, por exemplo. Você acha que é válido um pianista fazer um ou dois semestres de canto erudito? Ele [o pianista] cantar?

FF: Eu acho fundamental.

L: É mesmo?

FF: Acho fundamental. Posso dar um exemplo bem legal: Um dos maiores maestros de ópera que eu conheço, que não é reconhecido (por questões pessoais dele), é o Maestro Emílio. O Emílio regeu a primeira ópera dele comigo cantando aqui em Brasília. Ele chegou pra mim e falou: “Frias, eu tenho que fazer aulas de canto, porque eu não estou sabendo como lidar com os cantores”. Ele fez seis meses de aula de canto comigo.

L: Legal.

FF: Aí ele começou a reger ópera. Muitos pianistas vieram fazer aula comigo pra aprender a acompanhar.

L: Eu também fiz...

FF: Pois é, você também fez... É importante você, como pianista acompanhador, ter a noção da quantidade de ar que você pode usar, da preocupação do cantor de encaixar a voz no ressoador... Às vezes ele vai puxar o ritmo pra trás, é porque ele está buscando o buraco certo pra enfiar a voz e o pianista tem que saber disso.

L: Olha uma coisa engraçada que eu pensei: Sabe aqueles filmes que você assiste e o cara está embaixo da água e você fica prendendo o ar junto? [risos]

FF: Exatamente, exatamente.

L: O pianista também tem que passar por isso... Muitas vezes eu faço- eu fico respirando junto pra tentar avaliar o nível de cansaço pra saber se eu preciso ajudar... você tem que entrar no mundo do outro.

FF: Sim, sim. Eu saio das minhas aulas esgotado porque fico fazendo junto tudo que o aluno tem que fazer e eu fico cansado... [risos] Meu músculo fica funcionando junto do dele! E o pianista tem que ter um pouco disso também, se não ele não vai... compreender, vamos dizer assim, o “universo” que é o cantar... que é muito mais complicado por causa do estado emocional do cantor, eu acho. É aquilo que eu te falei há pouco, eu acho que o pianista acompanhador pra mim tem muito mais valor do que um concertista, porque ele tem muito mais coisas pra fazer, entender e ver.

L: É, tem...

FF: Então, é uma formação muito mais específica, muito mais direcionada e acho que tinha que fazer parte, sim, do estudo de piano. SE existe algum interesse dele em trabalhar na área. Porque não é só “tocar piano”, entende? A gente tem pianistas incríveis aqui na Escola, mas eles não acompanham.

L: É e às vezes eles nem querem.

FF: Nem querem- mas tem os que querem, estão no Departamento tocando.

L: Não têm preparação, não têm aporte...

FF: Não têm... e dificulta o trabalho da gente...

L: E línguas? Ajuda um pianista saber línguas? É necessário, é fundamental?

FF: Olha, depende do trabalho que o correpetidor está desenvolvendo. Se ele está desenvolvendo um trabalho junto ao professor de canto, como correpetidor de aula, eu acho que essa função o professor tem que preencher. Agora, se ele é um “preparador vocal” que está trabalhando sozinho com o aluno, tem que saber línguas.

L: E construção de personagens, ele também pode auxiliar em alguma coisa?

FF: Tudo isso, também, também. Aí, eu acho que caracterização de personagem é lógica. É pura lógica. Então, se o pianista for minimamente lógico, ele vai exigir a sonoridade correspondente ao personagem e tudo mais.

L. Legal. Mais alguma coisa que a gente esteja esquecendo? Mais algo que você gostaria de comentar?

FF: Eu quero dar todo o apoio à possibilidade de incluir o acompanhamento de cantores no curso de piano, que eu acho fundamental.

L: Obrigada.

### **ENTREVISTA 3: entrevista enviada por e-mail: Mirella Cavalcante-Lief**

#### **1. FALE UM POUCO SOBRE A SUA FORMAÇÃO E EXPERIÊNCIA MUSICAL.**

Sou formada em Licenciatura em Musica pela Universidade Estadual do Ceará e tenho um Mestrado em Canto Erudito pela Loyola University, em New Orleans, USA. Ensino canto erudito e popular desde 1993 e cantei musica medieval e renascentista com o Grupo Syntagma, ainda em Fortaleza. Quando ainda estava em Fortaleza, cantei como solista com a extinta Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho, fiz vocal para a gravação de um dos CDs da Banda Balaio de Gatos (forro estilizado), para o meu primo Sirano (sanfoneiro famoso no nordeste). Cantei em alguns corais como o Coral da ETFCE, Grupo Vocal Euterpe, fui preparadora vocal de alguns outros corais como o da UFC. Morei em São Paulo entre 1998 e 2000, onde eu cantei com o Coral do Estado de Sao Paulo, participando de alguns solos. Morei em Brasília entre 2006 e 2010, onde ensinei Canto Erudito e Musica de Câmera na Escola de Musica de Brasília, alem de ter cantado no Madrigal de Brasília, alem de outros coros montados para apresentações importantes como a 9a de Beethoven. Particpei do Grupo Vocal Boca do Mundo, Grupo PentaCordis e da Banda de Musica Antiga da EMB. Moro nos Estados Unidos, mais precisamente em New Orleans desde 2010, onde fiz o meu mestrado em Canto Erudito e cantei uns solos enquanto estava na universidade.

**2. QUAL É A IMPORTÂNCIA DA PRESENÇA DO PIANISTA COLABORADOR NA FORMAÇÃO DE UM CANTOR ERUDITO?** Para mim é fundamental. Primeiramente porque não sei tocar piano e um cantor erudito precisa de um acompanhamento tanto para aprender opera como musica de câmara. Ha casos de cantores que tambem sao pianistas. Eu li um livro escrito por Jerome Hines, “Great Singers on Great Singing”, em que os cantores famosos como Marilyn Horne, Luciano Pavarotti, Placido Domingo, etc., contam suas experiências, técnicas, etc. Alguns cantores comecaram aprendendo piano e eles citam que é essencial. O caso é que as vezes, mesmo sabendo tocar piano, alguns cantores vao em busca de um “Coach” para ajuda-los a preparar o repertorio deles, especialmente opera. Esses pianistas aprenderam a trabalhar com o cantor tanto na formação musical deles, quanto atraves de dicas desses cantores. É um trabalho em conjunto feito pelo cantor e pianista e esses pianistas conhecem não só a musica, mas a língua, o IPA (International Phonetic Alphabet). Eles conhecem todas as nuances que os compositores puseram na musica para auxiliar o cantor. Quando o cantor já terminou sua formação vocal, ele geralmente só trabalha com um “Coach”.

3. QUAIS SÃO AS HABILIDADES, COMPETÊNCIAS OU CARACTERÍSTICAS DO PIANISTA COLABORADOR QUE DEVEM OBRIGATORIAMENTE ESTAR PRESENTES NO TRABALHO EM CONJUNTO ENTRE ELE E O CANTOR? Como eu comecei a descrever acima, o pianista colaborador que deseja trabalhar especialmente com o cantor, deve conhecer não só a música, mas a língua em que o cantor fala, o IPA e, se possível a tradução. O cantor tem um instrumento interno e escuta parcialmente internamente e parcialmente externamente. É claro que o cantor já deve chegar sabendo sua parte, conhecendo a música, a letra e o que o compositor “pede” que ele execute, mas às vezes, o cantor, por ouvir internamente, perde uma nuance aqui e outra ali. Ele pode não estar projetando a voz, pode não estar articulando direito, o *legatto* não é preciso e esse pianista tem que estar ali para ajudá-lo. O pianista não só deve saber a parte dele, como deve observar tudo o que o cantor está fazendo.

4. ATÉ QUE PONTO A LEITURA À PRIMEIRA VISTA É IMPRESCINDÍVEL PARA O PIANISTA COLABORADOR EM SITUAÇÕES DE AULA OU *performance* PARA CANTORES? No caso da aula é imprescindível porque isso passa segurança para o aluno, além de admiração. No caso de uma *performance*, é melhor que haja um ensaio antes mesmo que o cantor saiba a sua parte de cor, ele precisa sentir como vai ser a química entre ele e o pianista. Sou completamente contra apresentar qualquer música sem ensaiar com o pianista antes, mesmo que o pianista seja o melhor leitor de música a primeira vista do mundo. A música fica um pouco dividida, porque serão duas interpretações.

5. JÁ PASSOU POR ALGUMA SITUAÇÃO EM QUE TEVE QUE CANTAR ACOMPANHADO POR UM PIANISTA EM SITUAÇÃO DE *performance* IMEDIATA SEM ENSAIO PRÉVIO? COMO FOI? Sinceramente, acho que só em casamentos. Eu ficaria tão nervosa que não iria cantar direito. Não sei se aconteceria se eu fosse cantar com você, por exemplo, porque eu já conheço o seu trabalho. Já aconteceu de ter que cantar para alunos da Gisele Pires e foi muito interessante ouvi-la ensinar seus alunos de piano como devem “perceber” o cantor. Queria ter podido trabalhar mais nas aulas dela.

6. GOSTARIA DE COMENTAR MAIS ALGUMA EXPERIÊNCIA OU TECER OUTRA CONSIDERAÇÃO SOBRE ESTE ASSUNTO QUE ACHE NECESSÁRIA? Sim, gostaria de contar uma experiência que passei com uma pianista colaboradora aqui nos Estados Unidos. Foi no meu Recital de Formatura em dezembro do ano passado. Eu tive muita dificuldade em arranjar um pianista pra me acompanhar e essa pianista era a única

disponível. Ela trabalha como pianista colaboradora na aula de coral e com alguns professores de canto, tem ouvido absoluto e corrigiu alguns probleminhas, mas confiou demais na habilidade de leitura dela e eu fiquei com a sensação de que ela não havia estudado. Ela errou muito no meu recital e me deixou insegura. Houve alguns momentos em que eu achei que havia errado, mas ao ouvir a gravação percebi que foi ela quem errou feio. Nunca tive coragem de por a gravação do meu recital para os amigos ouvirem. O público não parece ter percebido muita coisa, mas foi muito chato pra mim.

#### **ENTREVISTA 4: entrevista enviada por e-mail: Jean Bogaroach-Nardoto**

##### **1. FALE UM POUCO SOBRE A SUA FORMAÇÃO E EXPERIÊNCIA MUSICAL.**

Fiz EMB durante toda infância (comecei aos 4 de idade) e adolescência e tive a flauta como instrumento principal durante esses anos. Entrei para UnB no curso de flauta transversa, porém durante o curso fiz uma matéria em fisiologia da voz que me colocou em contato com o canto. Descobri no canto um meio de expressão artística que me atendia mais. Mudei de curso na UnB, fiz bacharelado em canto, depois mestrado em *performance* vocal na University of Wyoming e cursei alguns semestres de doutorado em *performance* vocal na University of Illinois. Para resumir, desde o começo da carreira foram 6 obras sacras do repertório consagrado, 2 do repertório sinfônico, 19 produções diferentes de 10 títulos de óperas de repertório e diversos concertos. Todas estas obras acompanhadas por orquestra.

**2. QUAL É A IMPORTÂNCIA DA PRESENÇA DO PIANISTA COLABORADOR NA FORMAÇÃO DE UM CANTOR ERUDITO?** Essa importância é extrema. Começando com o óbvio: O cantor precisa ter noção da progressão harmônica e melódica da obra. Se for uma redução de uma obra orquestral ainda mais importante é essa noção. Também é com o pianista que em primeiro o cantor cria suas noções de trabalho em conjunto, de música de câmara. Quando o cantor não tem maturidade artística acredito que é do pianista colaborador que ele extrai seus primeiros contatos com conceitos como frase, estilo, legato, dinâmicas, expressividade. O pianista pode induzir todos esses aspectos no cantor em formação e esse, de forma quase subconsciente, vai adicionando esses dados às suas ferramentas de expressão artística.

Tecnicamente o pianista colaborador também pode ensinar como os andamentos se adequam melhor a cada subclassificação vocal, acelerando (dentro da margem cabível) para vozes mais leves, segurando o andamento para vozes mais pesadas que necessitem de um pouco mais de tempo durante a frase para estabilizar sua sonoridade.

Um outro aspecto que me foi muito útil era o pianista saber quando fazer a transição que me daria autonomia artística. A princípio o pianista guia o processo de expressão artística, porém existe um momento em que ele deve deixar que o cantor experimente sua própria expressão, sem ter alguém que dite esses limites estéticos e assim desenvolva seu próprio expressar. Tive ainda o privilégio de ter pianistas que me ensinaram a conduzir o acompanhamento com a maneira com a qual eu canto e isso se mostrou importantíssimo na

hora de trabalhar com obras acompanhadas por orquestra, pois facilita muito para o maestro e para a própria orquestra sentir uma frase que os conduza organicamente ao resultado que o cantor almeja.

3. QUAIS SÃO AS HABILIDADES, COMPETÊNCIAS OU CARACTERÍSTICAS DO PIANISTA COLABORADOR QUE DEVEM OBRIGATORIAMENTE ESTAR PRESENTES NO TRABALHO EM CONJUNTO ENTRE ELE E O CANTOR? Conhecimento de estilística é o primeiro e principal. Só na ópera, cada nação, a cada 50 anos, muda suas regras estéticas e por mais que esse conhecimento deva ser também do cantor, muitas vezes o ouvido externo do pianista pode ser a referência ideal para se construir um trabalho de qualidade. Acredito que o pianista colaborador deva ter um excelente conhecimento da orquestração original da obra e deva procurar traduzir as várias matizes (dentro dos limites do possível) da orquestração para a redução para piano. Assim ele se torna uma ferramenta incrível para o cantor. O pianista colaborador deve no mínimo conhecer sobre a dicção das línguas mais utilizadas no repertório vocal. A voz é o único instrumento que possui texto e esse texto faz parte irrevogável da obra, por isso um texto errado torna toda a obra errada e como colaborador o pianista deve poder corrigir esse aspecto. O pianista deve conhecer de construção de personagem o suficiente para saber como essa construção se reflete musicalmente e para oferecer propostas artísticas e estéticas que enriqueçam a *performance*. O pianista deve conhecer aspectos da técnica vocal, não para que interfira no processo técnico, mas para que ofereça soluções (muitas vezes não verbalizadas, mas apenas em sua *performance* pianística) que viabilizem o canto. Existem diversas ferramentas que facilitam o alcançar de um agudo ou de um grave, ferramentas que ajudam a dosar o uso do ar em frases longas, compreensão das alterações das vogais e como elas refletem nas partes mais difíceis tecnicamente. Leitura de redução de partes orquestrais e capacidade de transposição de tonalidades podem até não ser imprescindíveis, porém são ferramentas que em minha experiência são frequentemente requeridas e apreciadas.

4. ATÉ QUE PONTO A LEITURA À PRIMEIRA VISTA É IMPRESCINDÍVEL PARA O PIANISTA COLABORADOR EM SITUAÇÕES DE AULA OU *performance* PARA CANTORES? A leitura à primeira vista é imprescindível na mesma proporção do conhecimento de repertório do pianista. Quanto mais ele conhecer menos leituras à primeira vista terá de fazer. No entanto, dado ao vastíssimo repertório, acredito que a leitura sempre será requerida, mais cedo ou mais tarde. É o conhecimento profundo da estilística que vai dar um bom acabamento a essa leitura à primeira vista.

Outro aspecto fundamental, do ponto de vista do cantor, é a leitura seletiva à primeira vista. Vejo muitos pianistas tentando tocar tudo o que está escrito (se esquecendo de que aquilo é uma redução orquestral cruel para um instrumento só reproduzir), quando na verdade o mais importante é o senso harmônico, melodias de referência e o caráter do acompanhamento em geral. Muitos pianistas que tentam tocar tudo mais atrapalham do que ajudam e vários deles são protestados no meio dos processos de ensaio.

5. JÁ PASSOU POR ALGUMA SITUAÇÃO EM QUE TEVE QUE CANTAR ACOMPANHADO POR UM PIANISTA EM SITUAÇÃO DE *performance* IMEDIATA SEM ENSAIO PRÉVIO? COMO FOI? Já, algumas vezes. A sensibilidade e generosidade de ambos os lados (meu e do pianista) foram fundamentais para a qualidade da *performance*. Meu conhecimento sobre como indicar o que quero com o meu frasear não teria dado certo se o pianista não soubesse ler essas indicações, minhas concepções não teriam tido efeito se o pianista não tivesse sido generoso para acatá-las, em contrapartida me enriqueci muito com as propostas que o pianista fazia. Todas essas comunicações não verbais exigiram que ambos os lados estivessem muito abertos, dispostos e sensíveis a essa comunicação instantânea na situação de *performance*.

6. GOSTARIA DE COMENTAR MAIS ALGUMA EXPERIÊNCIA OU TECER OUTRA CONSIDERAÇÃO SOBRE ESTE ASSUNTO QUE ACHE NECESSÁRIA?

O pianista não é um playback, não é apenas um meio do cantor ficar exercitando seus músculos vocais. O pianista deve ser antes de mais nada, um artista, que colabora e influencia o processo de criação. Quando essa interação é com um cantor em formação adiciona-se ainda o cargo de mentor desse crescimento artístico. Quando no palco, é um co-criador e performer. Nunca procurei pianistas colaboradores para aprender minha música, ou para criarem a concepção para mim. Sempre os procurei nos últimos estágios do processo criativo, para arrematar e refinar a obra a ser apresentada. Um pianista não é aquela pessoa que vai fazer por mim aquilo que tenho obrigação de fazer por mim mesmo, não está ali pra bater notinhas até que a música entre por lavagem cerebral, o pianista é a pessoa com um conteúdo a oferecer. Obviamente do mesmo jeito que o pianista deve limpar aspectos não satisfatórios da minha *performance* para a conquista de um produto mais refinado, também acredito que eu possa fazer o mesmo em relação a ele, pedindo esse ou aquele aspecto estético a ser ressaltado ou alterado e ainda apontando um ou outro erro (pianistas são humanos). Infelizmente nem sempre o pianista com quem trabalhava se mostrava aberto e muitos acreditam que o cantor

está sempre em uma posição de aprendiz e o pianista de tutor. Se há um defeito que eu criticaria seria esse, o de que raras vezes existe um processo colaborativo de mão dupla, ou o pianista quer gerenciar esse processo ou se coloca de forma passiva esperando que o cantor o faça. O pianista colaborador não é uma figura robótica e é uma peça mais do que fundamental em 100% dos processos no canto (mesmo obras orquestrais tem a maior parte dos seus ensaios com piano). E por isso defendo veementemente que o processo de formação deste pianista seja levado a cabo com o mais profundo rigor, o conhecimento exigido é grande, a qualidade técnica impecável. Da mesma maneira que um cantor de ópera deve ser impecável como cantor e impecável como ator, acumulando funções de ambos, o pianista colaborador também é um artista de múltiplos acúmulos de função, tendo de trabalhar para criar um nível de excelência em cada uma dessas funções.

## **APÊNDICE H: release dos entrevistados (textos fornecidos pelos próprios participantes da pesquisa)**

**AIDA KELLEN:** Iniciou seus estudos de canto em agosto de 2000 sob a orientação da professora Dejanira Rossi na Escola de Música de Brasília na qual se formou em agosto de 2006. Desde então vem procurando aperfeiçoar-se em cursos e máster class com Onorina Barra, Francisco Frias, Niza Tank, Ariadna Moreira(USA), Jeller Felipe, André Vidal, Marta Herr (USA) e Jo Ella Todd. Em julho de 2003 obteve o 1º lugar na categoria sênior no 7º Maracanto, Concurso Nacional de Canto, realizado em São Luiz – MA. Em maio de 2007 obteve o 2º lugar e o prêmio de melhor canção no Concurso Internacional de Canto Maria Helena Cardoso, realizado em Belém – PA. Atuou como solista do “Lê Roi David” – Arthur Honegger, ópera “Alcina” – Händel como Alcina, ópera “The Medium” – G. C. Menotti como Mrs. Gobineau, “Aïda” – Verdi como Aïda, La Boheme - G. Puccini como Musetta, Don Giovanni - Mozart como Donna Anna, Der Kaiser Von Atlantis – Viktor Ullmann como Bubikopf, Gianni Schicchi – G. Puccini como Nella, La Clemenza di Tito – W.A. Mozart como Vitélia, no musical ópera hip-hop “No Muro” e no musical Rei Davi - Marcus Motta e Hugo Rodas. Foi dirigida por Henrique Passini, Francisco Frias e Hugo Rodas. Trabalhou sob a regência de maestros como Claude Villaret (Suíça), Emílio de César, Roberto Duarte, Cláudio Cohen e Artur Soares. Em seu repertório camerístico destaca – se Liebeslieder und Neue Libeslieder, opus 52 e 65 de J. Brahms e Spanisches Liederspiel, opus 74 de Schumann.

Atualmente faz trabalho técnico-vocal com o professor André Vidal.

**ANDRÉ VIDAL:** Tenor. Mestre em canto pela Royal Academy of Music de Londres, especializando se em música de concerto e música barroca. No Brasil tem destacada atuação como solista em ópera, repertório sinfônico e oratório, tendo cantado nas principais salas de concerto e teatros do Brasil sob a regência dos mais importantes maestros do país. Atuou como professor de canto e matérias afins na Escola de Música de Brasília e é atualmente o orientador vocal do coral da Universidade de Brasília. Integra o grupo Estúdio Barroco, com o qual gravou o cd "Estúdio Barroco", que se apresenta regularmente em Brasília e em outros estados. Compositor e arranjador, teve obras selecionadas para a Bienal de Música Contemporânea da Funarte e obra encomendada pela mesma instituição para o projeto Música Nova Para Coro Infantil, além de ter suas peças executadas por vários grupos e intérpretes do

Brasil como o Quarteto Colonial, os Canarinhos de Petrópolis, o Quinta Essentia e o Madrigal de Brasília.

ANDRÉ KACOWICZ: Professor de piano e co-repetição na Universidade de Brasília. Tenor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (2002 - 2008). Mestre em Música / Práticas Interpretativas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vencedor do concurso Internacional de piano de Lamezia Terme na Itália. Premiado com duas bolsas integrais de estudos para Wyoming e Portland nos EUA, onde também especializou-se em Canto e Regência. Vencedor do concurso Liszt para piano solo, na cidade do Rio de Janeiro. Diretor Musical, Preparador Vocal, Pianista e Regente dos Musicais 'Side by Side de Stevan Sondheim' e Cole Porter', em suas montagens nacionais, realizadas pela dupla Charles Möller e Cláudio Botelho e '7 - O Musical', de Ed Motta em parceria com a dupla. Convidado a participar como Pianista Preparador e Diretor Musical de inúmeras Óperas, no Festival Internacional do Amazonas e Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Atualmente dedica-se à pesquisa e consultoria sobre Leitura Musical e Cognição Humana, bem como à confecção de seu Tratado de Técnica e Mecanismo aplicados ao Piano, temas centrais de seu Doutorado no Exterior.

CLÁUDIA COSTA: Soprano. Doutora em História, Mestra em Educação e graduada em Licenciatura em Música pela Universidade de Brasília. Participa do GT vinculado a Sub Secretaria de Educação SEE-GDF, ordenado pela PORTARIA nº 106 de 06/2012, que institui grupo de trabalho com o objetivo de criar e implantar a Escola Superior de Artes de Brasília (ESAB). Foi durante sete anos coordenadora do Núcleo de Canto Erudito no CEP/EMB, função que ocupou no início dos anos 2000, participando da formulação e implementação da nova trajetória curricular nesta Escola. Tem contribuído para o ensino do Canto Erudito visando sua divulgação e atualização. Desde 1993 desenvolve atividade docente em nível de ensino superior desta Capital Federal. Tem se dedicado ao Canto Coral ministrando técnica vocal, regência e orientação em vários corais: Coral do Templo da Boa Vontade, Corte em Canto do Supremo Tribunal de Justiça, Coral do Tribunal de Contas do DF, Coral do Tribunal de Justiça do DF e Territórios, Coral da CEB, Habeas Cantus do Tribunal Regional Federal do DF e Territórios, entre outros. Tem realizado concertos como solista em Brasília, São Paulo, Minas Gerais, Goiânia e Rio de Janeiro.

ELISANGELA OLIVEIRA: Soprano. Começou a cantar com oito anos e a estudar piano desde os nove. Concluiu o Curso Básico em Música em 1994, na Escola de Música de Brasília e lá mesmo se formou no Curso Técnico na área de Canto Erudito. É Bacharel em Música Sacra pela FTBB (Faculdade Teológica Batista de Brasília), com ênfase em Canto. Atua como cantora lírica e trabalha com técnica vocal e preparação de cantores há mais de doze anos. Atualmente é aluna do Curso de Bacharel em Fonoaudiologia no UNIPLAN (Centro Universitário do Planalto Central), concluindo o curso ao final do 1º semestre de 2015.

FELIPE RAMOS: O jovem tenor iniciou seus estudos musicais aos nove anos, na Escola de Música de Brasília, onde estudou piano e participou de concertos como soprano. No presente ano, esteve como solista *do Lyric Opera Studio Weimar*, na Alemanha, além de estreitar os personagens Alfredo (*La Traviata* – G. Verdi) e Tamino (*A Flauta Mágica* – W. A. Mozart) junto ao projeto Ópera Jovem, do qual é sócio empreendedor e fundador. Graduado em licenciatura em música pela Universidade de Brasília, Felipe desenvolve importante trabalho de preparação vocal com cantores de musical em Brasília e São Paulo. Como diretor e preparador vocal, atua em musicais em diversas companhias em Brasília, além de estar à frente do Coro Infantil Totus Tuus, coro de excelência em Brasília que se destaca internacionalmente pela qualidade sonora. Aprimora-se com os renomados mestres Jean Bogaroch- Nardoto e Vitor Philomeno.

FRANCISCO FRIAS: Iniciou sua carreira profissional como ator, em São Paulo, atuando em espetáculos de grande repercussão de público e crítica, tais como “*Jesus Cristo Superstar*”, “*Arena conta Zumbi*” e outros. Descobre a música por meio de aulas de canto lírico com a célebre soprano Niza Tank. Já como cantor lírico, participa do Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro, quando foi contratado pela Ópera Nacional de Bruxelas - Théâtre Royal de la Monnaie. Permaneceu vários anos na Europa onde, além de intensa atividade na Bélgica, apresentou-se em diversos teatros e salas de concerto da França, Holanda, Alemanha e Portugal. De volta ao Brasil, atuou nos principais teatros do país. Gravou dois discos e participou de importantes estréias mundiais como a “*Missa de Réquiem*” de Claudio Santoro e o papel-título em “*Don Casmurro*”, de Ronaldo Miranda, no Teatro

Municipal de São Paulo. Como diretor de cena, realizou inúmeros espetáculos, entre os quais "Colombo" e "Il Guarani", "La Traviata", "O Barbeiro de Sevilha", "O Telefone", "Os Pescadores de Pérolas", "Cavalleria Rusticana", "Gianni Schichi", as estréias mundiais de "Aquiry", do compositor Mário Brasil e "Poranduba" de Villani Cortez. no Festival de Ópera de Manaus. Dirigiu também, a ópera "Macbeth" de Verdi, na cidade de São Paulo. Professor de técnica vocal e interpretação lírica na Escola de Música de Brasília, tendo sido professor convidado de vários festivais de música, além de *worshops* e *masterclasses* em diversas cidades do país. Também foi professor convidado do festival de canto de Israel, em Telaviv.

GISELE PIRES-MOTA: Doutora em Piano *performance* - Acompanhamento e Música de Câmara pela Florida State University - EUA com a prof. Carolyn Bridger. Possui mestrado em *performance* Musical pela Universidade Federal de Goiás sob orientação de Lúcia Barrenechea e especialização em *performance* Pianística pela Universidade de Brasília como aluna de Elza Kasuko Gushikem. Além da atuação como pianista colaboradora e camerista, correpetiu diversas óperas, peças teatrais e integrou coros, também como regente e ensaiadora. É pianista correpetidora e professora de música de câmara do CEP/ Escola de Música de Brasília e da Universidade de Brasília onde atualmente leciona Piano Suplementar e Prática de Acompanhamento. Ministrou, em 2014, curso pioneiro sobre Piano Acompanhamento e Correpetição pela Secretaria de Educação do Governo do Distrito Federal. Como pesquisadora, tem desenvolvido estudos e publicado artigos sobre a interrelação entre poesia e música, entre análise e *performance* musical e sobre o mercado de trabalho do pianista. Atua principalmente nas áreas de música de câmara e preparação de cantores com ênfase em dicção lírica, correpetição, canção de câmara brasileira e música de câmara instrumental.

JEAN BOGARROCH-NARDOTO: Tenor. Começou a estudar música aos 4 de idade, tendo a flauta como instrumento principal durante esses anos. Foi aprovado para o curso de flauta transversal na Universidade de Brasília, mas, atraído pela expressão artística do canto, mudou de curso na UnB, concluindo o Bacharelado em Canto. Possui mestrado em *performance* Vocal pela *University of Wyoming* e cursou alguns semestres de Doutorado em *performance* Vocal pela *University of Illinois*. Em 2005, ganhou o Young Artist Award do Metropolitan National Council. Nos Estados Unidos, apresentou "The Messiah" e "The

Creation” e, no Brasil, “Petite Messe Solennelle”, “Requiem” de Mozart e obras inéditas de compositores brasileiros. Atuou nos papéis principais em óperas como “La Bohème”, “La Traviata”, “Die Zauberflöte”, “Gianni Schicchi”, “Don Pasquale” e “Carmen”, em produções do Krannert Center (EUA), Teatro Nacional, Palácio das Artes, Pró-Música SC, SESC DF, Centro Cultural Banco do Brasil e UFU.

**LIDIANE MACHADO:** Aluna do curso de Licenciatura em Música pela Universidade de Brasília. Estuda canto Erudito na Escola de Música de Brasília sob a orientação da professora Ariadna Moreira. Iniciou seus estudos formais em música em janeiro de 2013, tendo estudado anteriormente com professores particulares (canto popular, canto coral e teoria) por aproximadamente um ano. Participou também das "Oficinas Básicas Pontuais" da EMB, onde despertou seu interesse pelo canto erudito. Em menos de três anos de estudo, tem atuado profissionalmente no Distrito Federal participando como cantora lírica em coros de ópera, como o do IV Festival de Ópera de Brasília (2013) e o da ópera *La Clemenza di Tito* (2014). Participa de projetos como Ópera Estúdio-UnB (*Così fan Tutti*) e Coro Vox Dei. Em paralelo com os estudos na UnB e Escola de Música, tem aulas regulares com o *coach* Victor Philomeno, de São Paulo.

**PEDRO JACOBINA:** Pianista e Barítono. Iniciou seus estudos de música aos 4 anos de idade. Formado em Piano Popular na BSB Musical, sob orientação da professora Erika Menna. Estudante do curso de Regência da UnB, onde faz aula de Piano Popular com o professor Marcelo Corrêa e Composição Musical com o professor Sérgio Nogueira; aluno do curso de Canto Erudito da Escola de Música de Brasília, sob orientação do professor Francisco Frias. É professor de Piano na BSB Musical e no Amantéa Centro de Música e Dança. Anteriormente, foi professor de Piano e de Canto na Nacional Musical. Interpretou o personagem Vespone na ópera *La Serva Padrona*, de Pergolesi; e Maestro Spinelloccio na ópera *Gianni Schicchi*, de Puccini. Integrou o Coro Lírico de Brasília no III Festival de Ópera de Brasília e na Nona Sinfonia de Beethoven. Cantou no coro da estreia mundial da ópera *A Cartomante*, de Jorge Antunes. Participou do 36º Curso Internacional de Verão de Brasília, no qual assistiu a masterclasses com os professores Ismini Giannakis (Grécia) e Damon Ploumis (EUA). Regularmente faz *coachings* com Victor Philomeno (São Paulo).