

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

FRANKLIN ROOSEVELT SILVA MUNIZ

**O PIANISTA CAMERISTA, CORREPETIDOR E COLABORADOR:
AS HABILIDADES NOS DIVERSOS CAMPOS DE ATUAÇÃO**

Goiânia
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

FRANKLIN ROOSEVELT SILVA MUNIZ

**O PIANISTA CAMERISTA, CORREPETIDOR E COLABORADOR:
AS HABILIDADES NOS DIVERSOS CAMPOS DE ATUAÇÃO**

Trabalho (produção artística e artigo) apresentado ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música, Criação e Expressão.

Linha de pesquisa: Performance Musical e suas Interfaces.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa

Goiânia
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

Muniz, Franklin Roosevelt Silva.

M966p O pianista camerista, correpetidor e colaborador
[manuscrito] : as habilidades nos diversos campos de
atuação / Franklin Roosevelt Silva Muniz. – 2010.
47 f. : tabs.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho
Rodrigues Costa.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Escola de Música e Artes Cênicas, 2010.

Bibliografia.

Anexo.

1. Pianista - Câmara 2. Pianista - Correpetidor 3.
Pianista - Colaborador I. Título.

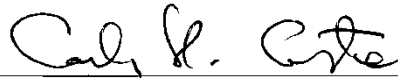
CDU:

785.7

FRANKLIN ROOSEVELT SILVA MUNIZ

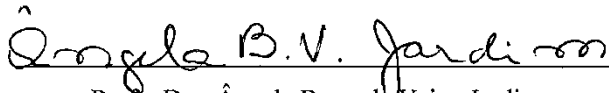
“O Pianista Camerista, Correpetidor e Colaborador: as habilidades nos diversos campos de atuação”.

Trabalho final de curso defendido e aprovado trinta e um de março de dois mil e dez, pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



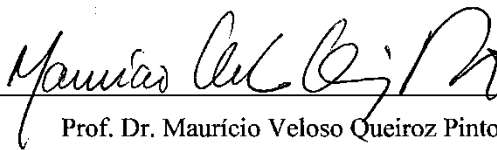
Prof. Dr. Carlos Henrique Costa

Presidente da Banca



Profª. Dra. Ângela Barra da Veiga Jardim

Universidade Federal de Goiás



Prof. Dr. Maurício Veloso Queiroz Pinto

Universidade Federal de Minas Gerais

A **Deus**, pela vida concedida, aos meus pais **Roosevelt Muniz** e **Verônica Cunha** e minha irmã **Hiltner Muniz** pelo apoio e incentivo em todos os momentos desta etapa.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Carlos Costa pela paciência e pelos preciosos conhecimentos concedidos.

Aos professores Werner Aguiar e Adriana Aguiar pelo incentivo na realização deste curso.

As musicistas Cindy Foly e Wanessa Rodrigues pela gentileza ao dedicarem seus talentos em meu recital de graduação.

Ao Antônio Salustro e Lucia Barbosa juntamente com seus filhos, Júnior, Jayse e Jeyse, pelo carinho e suporte concedido durante essa temporada de estudos. Já me sinto parte da família.

A minha irmã Hiltner Muniz, que incansavelmente me ajudou na correção e formatação deste trabalho.

Aos professores Dra. Ângela Barra e Dr. Mauricio Veloso pela participação na banca de defesa.

Aos pianistas entrevistados durante a pesquisa, concedendo informações vitais para a construção deste trabalho.

Ao Juninho e Jayse pela contribuição na impressão deste trabalho.

RESUMO

Este estudo apresenta uma discussão e investigação sobre os campos de atuação e habilidades desenvolvidas por pianistas profissionais de conjunto, avaliando suas funções e aquisição de conhecimento específico da área. Também propõe definições para utilização dos termos colaborador, correpetidor e camerista. O primeiro capítulo trata da atuação, importância e função dos músicos acompanhadores desde suas primeiras manifestações na história da música. O segundo capítulo traça o perfil de cada campo de atuação de pianistas de conjunto evidenciando as rotinas e habilidades inerentes a cada campo. Para a realização deste estudo foi encaminhado questionário semi-estruturado a pianistas atuantes das áreas, os quais forneceram informações acerca do seu trabalho e das aptidões comuns a esta classe de pianistas. Na conclusão o autor oferece uma grade curricular para um curso *Lato Sensu* de especialização contemplando disciplinas que envolvem as habilidades discutidas.

Palavras-chave: pianista de câmara; correpetidor; colaborador.

ABSTRACT

This study presents a discussion and research on the fields of expertise and skills developed by professional ensemble pianists, evaluating their role and acquisition of the area's specific knowledge. It also proposes a definition to the terms *correpetidor*, *collaborator* and chamber musician. The first chapter deals with the role, importance and function of these ensemble musicians since its first performance manifestations in music history. The second chapter traces the outline of each field of activity showing the routines and skills inherent to each field. For conducting this study was submitted a semi-structured questionnaire to professional pianists in each area, which provided information about their work routines and developed skills. In the conclusion the author offers a curriculum for a graduate course addressing subjects that involve the skills discussed.

Keywords: pianists, chamber music, vocal coach, collaborative pianist.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Nomenclaturas: pianista de câmara, correpetidor e colaborador	16
Tabela 2	Perfil dos pianistas	25
Tabela 3	Disciplinas para Curso de Especialização (<i>latu sensu</i>)	38

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA	
1 Programas das Apresentações nos SEMPEMs.....	10
2 Programa do Recital de Defesa	11
PARTE B: ARTIGO	
O PIANISTA CAMERÍSTA, CORREPETIDOR E COLABORADOR: as habilidades nos diversos campos de atuação	
INTRODUÇÃO	13
1 BREVE HISTÓRICO SOBRE ACOMPANHAMENTO MUSICAL: REFLEXÃO SOBRE SUAS SIGNIFICAÇÕES.....	19
2 CAMPOS DE ATUAÇÃO E FUNÇÕES DO PIANISTA	25
2.1 Pianista correpetidor	26
2.2 Pianista de coro	28
2.3 Pianista de ópera	30
2.4 Pianista colaborador	31
2.4.1 Pianista colaborador para concursos	32
2.4.2 Pianista colaborador para <i>ballet</i> clássico	32
2.5 Pianista de música de câmara	33
CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS	40
ANEXOS	42

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA NO VIII SEMPEM

L. von Beethoven

Sonata para piano No. 26, Op. 81^a

- Das Lebewohl (*Adagio/Allegro*)
- Abwesenheit (*Andante espressivo*)
- Das Wiedersehen (*Vivacissimamente*)

Franklin Muniz, piano

Goiânia, 25 de setembro de 2008

14:00h

Mini-Auditório da EMAC / UFG

APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA NO IX SEMPEM

Robert Schumann

Frauenliebe und Leben

- Seit ich ihn gesehen
- Ed, der Herrlichste von Allen
- Ich kann's nicht fassen, nicht glauben
- Du ring an meinem finger

Ronaldo Miranda

Noite e Dia

Oscar Lorenzo Fernández

Essa Negra Fulô

Franklin Muniz, piano

Wanessa Rodrigues, mezzo-soprano

Goiânia, 15 de outubro de 2009

9:20h

Teatro da EMAC / UFG

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RECITAL DE DEFESA

Franklin Muniz, piano

Ernani Braga

Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro

- O' Kinimbá
- Capim di Pranta
- Ningue-Ningue-Ninhas
- São João Da-ra-rão
- Engenho Novo!

Participação de
Wanessa Rodrigues, mezzo - soprano

Johannes Brahms

Sonata para violino e piano no. 2, Op. 100
em Lá maior

- Allegro amabile
- Andante tranqüilo, Vivace
- Allegretto grazioso

Participação de
Cindy Foly, violino

Goiânia, 31 de março de 2010
20h
Teatro da EMAC / UFG

PARTE B: ARTIGO

O PIANISTA CAMERISTA, CORREPETIDOR E COLABORADOR:
as habilidades nos diversos campos de atuação

INTRODUÇÃO

Ao longo da história da música, a figura do acompanhador esteve presente nas diversas formações musicais, inicialmente junto a cantores e, com o passar do tempo, integrado a grupos instrumentais. Resultante disso, o acompanhador, aos poucos, ganhou destaque no cenário musical, visto que sua função era muito limitada, restrita a dobramentos e acompanhamentos simples, realizados de modo improvisado.

Nos primórdios, os instrumentos musicais não possuíam recursos suficientes e, deste modo, o acompanhamento era básico, como simples notas sustentadas. Ao longo do tempo, ocorreram desdobramentos em todos os ramos da música, dentre os quais: a notação musical, novas formas e estilos de compor músicas, composição das partes do acompanhador e instrumentos mais modernos, apresentando mais recursos. Conseqüentemente, a música atingiu um nível de complexidade que exigia cada vez mais do acompanhador no que diz respeito às suas habilidades, técnica instrumental e formação musical.

Diante dessa evolução, encontramos músicos acompanhadores em diversas áreas de atuação, como instituições de ensino de música (desde cursos básicos a ensino superior), corais, grupos de ópera, músicos de câmara, entre outros. No decorrer deste trabalho observaremos que para cada uma dessas áreas o pianista deverá possuir uma série de habilidades a fim de atender as necessidades decorrentes das situações de trabalho.

Algumas das especificidades que iremos conhecer são alcançadas empiricamente pelos pianistas ao longo do tempo, no decorrer dos trabalhos exercidos, que embora árduo, não se trata de um obstáculo difícil de ser superado. Muitos são os pianistas que desenvolveram suas habilidades a partir de uma formação empírica e hoje são reconhecidos pela qualidade do trabalho que demonstram em suas atividades.

Atualmente há uma dificuldade de encontrar uma nomenclatura adequada às diversas categorias de pianistas que realizam o trabalho de tocar em conjunto com diferentes músicos. É perceptível que alguns autores buscam compreender esta questão, mas nem sempre são unânimes em seus resultados.

Adler (1976) divide os pianistas, mais especificamente aqueles que tocam em conjunto, em três categorias: **pianista de grupos de câmara**, **acompanhador** e **coach** (vocal e instrumental). Segundo o autor, os **pianistas cameristas** são aqueles músicos que se

dedicam ao repertório camerístico, excluindo qualquer possibilidade de execução de obras como reduções orquestrais.

O **pianista acompanhador** é aquele que está envolvido em diversas áreas da música, isto é, aquele que acompanha corais, grupos de dança (*ballet*), instrumentistas e cantores. Seu repertório é variado, abrangendo reduções orquestrais ou corais, músicas escritas para piano e canto ou instrumento e músicas cifradas.

Por último, o *coach*, originário do termo francês *co-repetiteur*, conhecido no Brasil como **correpetidor**, significa, conforme Pichi, (*apud* PORTO, 2004) “o pianista que ajuda a ensaiar uma peça, já que *repetition* quer dizer ensaio em francês”. Ainda segundo esse autor, este trabalho se relaciona mais ao canto lírico onde o pianista atua com grupos de ópera e cantores diversos, contribuindo no ensaio dos papéis dos personagens bem como no repertório dos mesmos. O correpetidor também é um profissional que possui conhecimentos em técnica vocal, dicção lírica e fonética e conhecimento de diversos idiomas estrangeiros além de trabalhar com o repertório vocal.

Notamos que apesar de **correpetidor** ter o seu significado ligado totalmente à área vocal, além de supor um embasamento técnico vocal do pianista, no contexto brasileiro, utiliza-se os termos **correpetidor vocal** e **instrumental**, sem a obrigatoriedade de possuir os conhecimentos supracitados. Seu uso se dá de forma equivocada, pois uma vez que o termo original (*correpetidor*) é relacionado exclusivamente ao canto, não há sinais que este possa ter aspectos semelhantes, como as habilidades específicas, ao referir-se a correpetição de instrumentistas.

Mundim (2009) afirma que o termo **pianista acompanhador** está sendo substituído nos EUA e em algumas partes da Europa por **colaborador** em função de uma conotação possivelmente depreciativa do primeiro termo.

Apesar de Benjamim (1997) afirmar que pianistas colaboradores são aqueles que não alcançaram destaque no cenário camerístico, ou solo, ou às vezes um professor de piano que procura realizar algumas apresentações, colocando-os a uma categoria abaixo dos demais pianistas, autores como Alexandria (2005) e Mundim (2009) os caracterizam como músicos polivalentes, capazes de executar obras de diversas formações e características distintas, proporcionando a devida importância a eles.

Pajares (*apud* PORTO, 2004) discorda dos termos **acompanhadores** e **correpetidor** por achar que diminuem a importância do pianista, visto que muitos os tratam como “acessórios”, onde o cantor ou instrumentista participante do conjunto tem maior destaque. A autora acredita que a nomenclatura ideal é a de **pianista**, pois resume e envolve

todas as complexidades desta questão, uma vez que ainda não foi encontrada outra terminologia que expresse as reais habilidades deste profissional.

A questão da nomenclatura ideal não encontra apoio entre os pianistas atuantes na área. Notamos que no cenário musical brasileiro, os termos utilizados são: **correpetidor** (vocal e instrumental) e **pianista de câmara**, contrariando a idéia de divisão proposta por Adler (1976), no qual o pianista de coro estaria inserido no contexto de **pianista acompanhador**.

Paiva (2008) preferiu adotar em seu trabalho o termo **correpetidor**, para o pianista que atua juntamente com o coral, baseado no significado de que o correpetidor é aquele que ensaia várias vezes com o determinado grupo e que possui uma bagagem ampla para tanto. No entanto, Porto (2004) concorda com Adler (1976) no que se refere as três categorias já citadas.

Utilizaremos neste trabalho a seguinte proposta para o emprego das nomenclaturas com base nas suas funções, formações e repertório utilizado. O **músico de câmara** se mantém como já o conhecemos, visto que é compreendido e aceitável por todos como sendo o profissional que trabalha exclusivamente com repertório de música de câmara.

O **correpetidor** (*coach*) como aquele que trabalha exclusivamente com repertório vocal (solistas ou coro), com a ressalva que, este deve possuir conhecimentos técnicos, plenamente embasados sobre o canto lírico, dicção e fonética e idiomas estrangeiros, eliminando assim qualquer possibilidade de que haja o correpetidor instrumental, já que por tradição, este termo sempre esteve relacionado a música vocal.

Por último, o **colaborador** (acompanhador), como profissional que atua juntamente com grupos instrumentais, cantores (solistas e coro) e *ballet*.

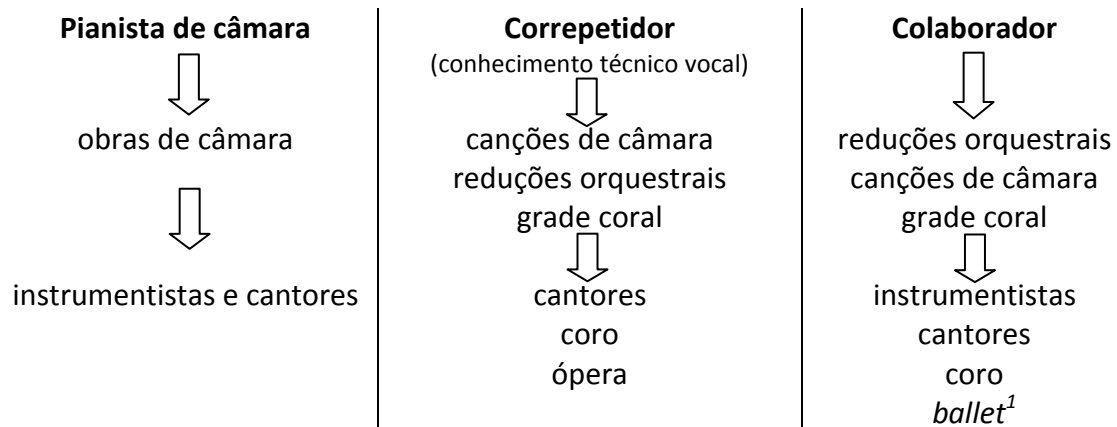
Algumas diferenças entre o colaborador e os demais necessitam serem destacadas e evidenciadas. Enquanto atuante com outros instrumentistas, o seu repertório é a redução orquestral, pois se trata geralmente de concertos para instrumento solo. Ao se relacionar com o canto, o repertório é semelhante ao do correpetidor, destacando que o colaborador não possui conhecimento técnico vocal, portanto não fará objeções neste sentido.

Embora com as diferenças agora propostas, não há empecilho para que o colaborador de instrumentos também seja um camerista. É importante destacar que esta proposta faz referência às categorias de pianistas, não aos pianistas propriamente e não impede que estes atuem em mais de uma categoria.

Como resultado destas verificações, recomendamos esta terminologia considerada como a mais adequada às funções designadas em cada categoria de pianistas.

TABELA 1

Nomenclaturas: pianista de câmara, correpetidor e colaborador



Para a realização desta pesquisa, optamos por uma abordagem qualitativa que, conforme destaca Goldenberg (1998), permite ao pesquisador a investigação do acontecimento na sua complexidade, em meio a um contexto natural. Partindo da idéia de que os fatos sociais não podem ser abordados apenas de forma quantitativa, visto que cada fato tem um sentido próprio que os torna distintos dos demais, exigindo que sejam compreendidos em sua singularidade. Dessa forma, a abordagem qualitativa considera que os fatos sociais são mais apreendidos quando o pesquisador está mais próximo dos sujeitos durante o processo de investigação (GOLDENBERG, 1998).

Para Chizzotti (1995, p. 79)

[...] a abordagem qualitativa parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito; o conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerente e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações.

O enfoque qualitativo, na abordagem do problema a ser investigado, foi por nós assumido, enquanto pesquisador principalmente por tentarmos compreender a natureza de um

¹ O pianista para *ballet* executa repertório para piano solo.

fenômeno social e por acreditarmos que o objeto de pesquisa não é um dado passivo e neutro de conhecimento, já que possui significados e relações que podem ser melhor interpretados e compreendidos pelo pesquisador, numa ocasião ativa e real.

Dessa forma, a natureza subjetiva encontrada nas características das relações humanas é considerada e interpretada de acordo com os significados mais variados que elas podem assumir. Portanto, essa proposta tem como alvo investigar situações complexas e estritamente particulares a respeito do pianista, pois, de acordo com Oliveira (1997, p. 117),

[...] as pesquisas que se utilizam da abordagem qualitativa possuem a facilidade de poder descrever a complexidade de uma determinada hipótese ou problema, analisar a interação de certas variáveis, compreender e classificar processos dinâmicos experimentados por grupos sociais, apresentar contribuições no processo de mudança, criação ou formação de opiniões de determinados grupos e permitir, em maior grau de profundidade a interpretação das particularidades dos compromissos ou atitudes dos indivíduos.

Para obtenção de informações junto aos pianistas, adotamos o questionário, por concordarmos com Marconi e Lakatos (1990) quando afirmam ser um instrumento de coleta de dados, constituído por séries ordenadas de perguntas, que devem ser respondidas por escrito e sem a presença do entrevistador. Este tipo de instrumento apresenta uma grande vantagem, a economia de tempo e despesas, obtendo assim um grande número de dados.

Para uma melhor compreensão do percurso feito, este trabalho foi estruturado em dois capítulos, que visam proporcionar uma visão detalhada sobre o estudo em questão.

O capítulo 1, intitulado “Breve Histórico sobre Acompanhamento Musical e uma Reflexão sobre suas Significações” apresenta fatos históricos discutindo-se então princípios de funcionamento da relação entre solistas e instrumentistas. O capítulo 2, nomeado “Campos de Atuação do Pianista”, relata a experiência de nove pianistas conceituados em suas áreas de atuação, como cameristas, correpetidores ou colaboradores. Estas experiências foram colhidas por meio de um questionário que se encontra em anexo no apêndice 1, cumpridas as exigências do comitê de ética da Universidade Federal de Goiás. Depois do projeto de pesquisa ser apresentado e aprovado pelo comitê de ética, colhemos as assinaturas dos termos de consentimento que se encontram arquivados como documentação e procedemos com a análise dos questionários, relatando-os e comentando-os nesta segunda parte.

As questões do questionário foram concebidas para investigarem questionamentos inerentes aos aspectos que permeiam o relacionamento pianista-grupo/solo. Dentre estes aspectos, o cerne deste trabalho consiste em mostrar o grau de liberdade que o pianista tem no

decorrer de suas funções, investigando o quanto ele pode e deve expor suas ideias, sua influência dentro do conjunto musical e se em algum momento ele assume o papel de líder. Outros aspectos desenvolvidos são: a forma como é desempenhado o trabalho; as habilidades necessárias; as rotinas de ensaios; e *performances* em circunstâncias diferenciadas.

De acordo com os estudos realizados, observamos que a produção literária que trata sobre a figura do correpetidor, colaborador e pianista camerista é escassa no Brasil. Somente nos últimos anos alguns pesquisadores têm tentado esclarecer mais a respeito do assunto. Encontramos trabalhos realizados por Porto (2004), Paiva (2008), Alexandria (2005) e Muddin (2009). Apesar da infinidade de livros e pesquisas científicas que são pontuais a assuntos diversos relacionados à música e ao pianista, percebemos que ainda são poucos os esforços que tratam sobre esta área.

1. BREVE HISTÓRICO SOBRE ACOMPANHAMENTO MUSICAL: REFLEXÃO SOBRE SUAS SIGNIFICAÇÕES

Os relatos históricos sobre acompanhamento musical elucidam e ilustram funções e princípios que permeiam as ações de pianistas cameristas, correpetidores e colaboradores contemporâneos. Este capítulo apresenta essas narrações históricas relevantes e discute possíveis significações.

Conforme Adler *apud* Alexandria (2005, p. 14) “a arte de acompanhar é tão velha quanto o gênero humano”. Desde o início da história da humanidade os homens das cavernas constataram que quando se batia em seus tambores, os barulhos tornavam seus gritos de guerra mais ameaçadores. Através dos buracos de ossos, por onde eram assoprados, as mulheres podiam acompanhar as canções de namoro. O homem compreendeu que o acompanhamento era capaz de auxiliar no preenchimento e condução de seus gritos, favorecendo um ganho de novas sonoridades e ritmos, enriquecendo a linha executada.

No Egito (2778 a.C.), a formação musical era simples, ou seja, o cantor era acompanhado por instrumento de cordas (harpa) ou sopro (flautas, ou instrumentos de palheta). Neste período, no acompanhamento instrumental era utilizada a técnica de dobrar a voz do canto uma oitava acima e não havia nada escrito, em consequência da falta da notação musical. (BENJAMIM, 1997)

Faz-se necessário enfatizar que o acompanhamento desta época poderia assumir várias funções, entre elas a de ajuda à afinação vocal, ou mesmo de enriquecimento tímbrico e independência visto que o acompanhamento era executado em oitavas diferentes.

Com o decorrer do tempo o acompanhamento contraiu novas desenvolturas, passando do simples dobramento de oitava em uníssono para a técnica de *heterofonia*². Contudo não havia a intenção de tornar-se algo independente do canto e viu-se na época a oportunidade do instrumentista obter destaque onde antes não o tinha, no qual a simplicidade do improvisado imprimia uma qualidade maior ao acompanhamento e o tornava um pouco mais independente.

² A técnica da *heterofonia*, de acordo com musicólogos modernos, traduz um tipo de improvisação que pode ser descrito como elaboração simples da melodia principal, como espécie de versão da mesma melodia. Há um comentário simples, ainda dependente da melodia que se canta. Essa improvisação conserva o estilo do canto, é linear, superior em altura, ritmicamente mais rico, sendo, contudo, simples em si mesmo, pretendendo não ser independente, mas ornamentar o canto. (BENJAMIM, 1997)

Devemos constatar que, provavelmente, isso não ocorreu no sentido de afastamento do músico em relação ao cantor, mas uma manifestação de que cada um possuía partes distintas, embora semelhantes. Encontramos hoje em dia obras em que frequentemente a parte do acompanhamento do piano não realiza dobramento da linha melódica do canto. Essa independência no acompanhamento, que pode ter surgido com a técnica da *heterofonia*, manifesta-se ao longo dos anos em vários estilos musicais, encontradas em muitos dos repertórios apresentados nas salas de concerto atualmente.

Na Idade Média, século X, havia pequenos grupos de músicos, conhecidos como menestréis, que viviam de aldeia em aldeia, de castelos em castelos. Eles tocavam e cantavam músicas populares, geralmente cantigas compostas por outras pessoas, além de apresentarem-se com animais amestrados, com a finalidade de obter o sustento. Esses acompanhamentos eram de caráter improvisatório com realizações de dobramentos em consonâncias perfeitas e imperfeitas e suas músicas eram empregadas em diversas situações, entre as quais, festas, trabalhos e outras, sendo sempre notável a presença da figura do músico acompanhador em todos os momentos. (GROUT & PALISCA, 2007)

O período renascentista, conhecido como o apogeu do canto polifônico, presencia o desenvolvimento de algumas famílias de instrumentos musicais que foram aperfeiçoadas ao ponto de poderem executar as mesmas linhas melódicas do canto, ao invés de realizar apenas notas longas nos acompanhamentos. Cada instrumento pertencia a uma família, e conseqüentemente ajustava-se à altura equivalente de cada voz do canto, o que permitia a realização do coro polifônico em ambientes de timbres semelhantes. Para esta realização havia a família das flautas, a das violas - viola da gamba, cordas friccionadas - e alaúde, de cordas dedilhadas. Este desenvolvimento dava ao instrumentista habilidade para substituir o cantor quando este faltava. (BENJAMIM, 1997)

Um exemplo desta prática pode ser observada na *Balade Resvellies vous et faites chiere lye* de *Guillaume Dufay*, que apresenta linhas melódicas totalmente independentes para superior, contratenor e tenor. Nas gravações da coletânea *Norton Anthology of Western History of Music*, esta canção é apresentada com o acompanhamento de dois instrumentos de cordas, como usualmente era executada na falta de cantores. A independência além de melódica também era rítmica, propondo polirritmias complicadas que eram compostas priorizando o ritmo dos textos. Pode-se observar o desenvolvimento do acompanhamento que, neste caso, aponta para a independência e complexidade que emerge de situações naturais da performance musical.

Com o desenvolvimento da escrita musical a oportunidade do músico de conjunto conhecer as outras partes começa a se tornar real. Na Inglaterra, por volta de 1589, surge a canção para solistas acompanhados pelo alaúde. O registro das partes do alaúde bem como da voz, geralmente mostrava-se alinhados verticalmente evidenciando “a necessidade, desde [esta] época, da interação entre o acompanhador e o cantor no que se refere à atenção não apenas de sua parte instrumental, como também a do cantor.” (ALEXANDRIA, 2005, p. 17)

Similarmente às obras do período supracitado, em que as partes de cada músico estavam alinhadas verticalmente, atualmente encontramos essa mesma grafia, esse mesmo alinhamento das partes dos músicos envolvidos no conjunto. A atenção dada pelo pianista à parte melódica do cantor ou instrumentista é uma das habilidades que pianistas de conjunto desenvolvem com as experiências do cotidiano de seu trabalho, sendo para eles importantíssimo conhecer a parte musical referente aos outros músicos.

Por volta do ano de 1600, quando já havia sido consolidada a reforma proposta por Lutero, o órgão passou a realizar o importante papel de instrumento acompanhador nos cultos (GROUT & PALISCA, 2007).

É importante observar que o ditame da reforma protestante propôs a popularização da religião, o que repercutiu musicalmente no surgimento do gênero musical homofônico, com melodias simétricas denominadas hinos. A congregação cantava a parte melódica enquanto o organista era responsável pela execução da harmonia homofonicamente, dessa forma esta prática teve seus desdobramentos através da história.

No século XX, quando o piano se tornou acessível às igrejas protestantes, este passou a ter um papel primordial na condução da congregação, adquirindo ali a posição de instrumento principal. O acompanhamento do piano aos cultos assumiu a função de dar suporte harmônico a congregação, normalmente envolvendo a prática do improviso.

Diferentes transformações para o acompanhador decorreram no período barroco, iniciando pelo aumento do uso de instrumentos de teclado.

Uma das formas de uso desses instrumentos foi o *baixo contínuo*: o compositor escrevia uma melodia e um baixo, que servia de acompanhamento da melodia e era, em geral, executado por um instrumento de *contínuo* (cravo, órgão, alaúde, spineta, virginal) que tocava acordes definidos nas *cifras* (números), acompanhando-o. As novidades eram: a ênfase dada ao baixo, isolando-o do soprano, tendo essas duas como as linhas essenciais da textura; uma nova notação utilizada para o acompanhamento do contínuo, que diferia da notação de várias linhas melódicas. (ALEXANDRIA, 2005, p. 18)

Segundo Sowd (1982) *apud* Alexandria (2005), essa técnica de *baixo contínuo* proporcionou a aparição da figura do instrumentista acompanhador profissional. Devendo-se a

este fato o músico desta categoria obteve um maior reconhecimento de seu trabalho, onde suas tarefas tornaram-se mais complexas, haja vista as novas habilidades que ele deveria possuir para a sua realização.

Há aqui os primeiros indícios de que este músico deveria estar conectado com várias áreas da música, possuindo conhecimentos da teoria musical da época, além da capacidade de acompanhar diversos músicos, em diferentes formações musicais.

Esses autores também afirmam que esse mesmo músico foi considerado o precursor da regência pelo trabalho que ele realizava na condução do grupo musical e pelos seus conhecimentos em harmonia e contraponto. Em seguida, foram figurando em trabalhos para tocar em recitativos, réquiens, óperas e oratórios.

No que se refere à profissionalização do músico de conjunto no período barroco, em geral,

considera-se que, historicamente, a atividade de “acompanhador” surgiu no período Barroco, com o desenvolvimento da monodia e a sistematização da linguagem musical ocidental sobre o alicerce do Baixo Continuo. Este suporte harmônico, executado quase sempre por instrumentos de teclado como o cravo, o clavicórdio e o órgão, compunha-se não apenas de uma linha-base na mão esquerda, mas também de uma série de realizações melódicas de caráter improvisatório na mão direita, que visavam “acompanhar” o canto, secundando-o na música e na interpretação. (ADLER, 1976, p11 *apud* PORTO, p.11).

Com o aparecimento das primeiras óperas, o músico “acompanhador” iniciou a atividade de preparador musical, uma vez que passaram a ser necessários a coordenação e ensaios de grandes formações musicais, onde as missas corais e orquestras também faziam parte destes conjuntos, por volta do ano de 1600. Ele era conhecido como *maestro al cembalo*, aquele que detinha o domínio de todas as formas e estilos de composições vigentes no Barroco. Tal conhecimento era de suma importância para a realização de um trabalho estilisticamente coerente com o período em que se encontrava. O *maestro al cembalo* era responsável por manter os principais aspectos musicais encontrados em um grupo, tais como a sincronia e a integridade rítmica, estilística e estrutural (PORTO, 2004).

No período clássico ocorreram algumas mudanças na figura do *maestro al cembalo*, isto é, houve um desmembramento de funções e terminologias que correspondiam a uma divisão em relação às áreas do acompanhamento. Neste mesmo período, os compositores já tratavam de compor as partes do acompanhador, havendo a necessidade de somente executar a escrita da partitura. A função de *maestro al cembalo* continuou existindo, porém com o rótulo de preparador-executante, tornando-se conhecido por *vocal coach* (inglês),

maestro ou *ripassatori dispartiti* (italiano), *répétiteur* (francês), *correpetidor* (português), *korrepetitor* (alemão), etc. (PORTO, 2004).

O termo correpetidor é bastante utilizado no Brasil sem a compreensão adequada quanto ao seu real significado, pois a seguinte terminologia também é empregada o pianista que trabalha com instrumentistas. Alguns estudiosos como Porto (2004), afirmam que o termo correpetidor no Brasil é equivalente a *vocal coach* nos Estados Unidos, ou seja, trata-se de um músico que trabalha diretamente com a música vocal e, além disso, um músico que possui o conhecimento de técnica vocal, dos idiomas mais presentes nas principais obras para canto, dicção lírica e fonética entre outros.

Foi no período clássico que houve o aumento significativo do uso da partitura entre os músicos. Surge uma relação entre a execução e a partitura, visto que agora o intérprete não precisaria recorrer ao improviso, onde as obras escritas eram ricas nos detalhes que os compositores almejavam em suas obras. Uma vez que os compositores passaram a escrever as partes do acompanhador, houve um grande crescimento da música de câmara, emergindo novas técnicas composicionais sendo evidenciadas pela complexidade da escrita musical. Resultante desses acontecimentos o pianista “acompanhador” ganhou destaque relevante, sendo colocado no mesmo patamar que o solista, não sendo visto apenas como acompanhador. (ALEXANDRIA, 2005)

Schubert foi um grande colaborador para a elevação da categoria dos pianistas “acompanhadores”. Através de suas canções, ele promoveu o nível desses pianistas ao *status* de ‘intérprete’ com “deveres e direitos iguais aos cantores” (DORIAN, p. 180, 1971). Dorian afirma ainda que anteriormente, o piano (ou os instrumentos de teclado) era conhecido apenas pelo seu *continuo*, cuja função era seguir de forma submissa o canto. Foi através da obra de Schubert que o pianista e o cantor passaram a dividir, de forma igual, a responsabilidade sobre a interpretação. Suas canções eram caracterizadas pela combinação de seus motivos musicais que conectavam a linha melódica do canto com o acompanhamento do piano, sugerindo que as vozes do piano também fossem cantadas durante a interpretação, além de ambientações sonoras que ofereciam sustento ao caráter da obra.

Após alguns relatos da história da música, é perceptível a evolução da atividade do pianista **correpetidor**, **músico de câmara** e **colaborador**. Faz-se necessário ressaltar que, apesar de muitos ainda não conhecerem os detalhes que permeiam esta atividade, atualmente a figura destes profissionais vem ganhando destaque no cenário artístico e acadêmico, tornando-se peça importante na realização dos trabalhos musicais em que a participação de um profissional qualificado nesta área é imprescindível.

Hoje é possível encontrá-los em diversas atividades e grupos musicais, como nos ensaios e apresentações de corais, participações como músico integrante de orquestra, músico camerista, correpetidor ou colaborador de cursos como graduação em canto, colaboradores de concursos ou festivais, correpetidores de óperas, de *master-classes*, *ballet*, entre outros. Evidenciando a diversidade de situações em que estes músicos se defrontam e podem dedicar seu talento e trabalho nestes âmbitos a fim de se estabelecerem como músicos profissionais.

2. CAMPOS DE ATUAÇÃO E FUNÇÕES DO PIANISTA

Antes de partirmos para a discussão das respostas dos questionários realizados junto aos pianistas pesquisados, faz-se necessário caracterizarmos estes participantes a fim de conhecer as diversas situações em que estes se deparam diariamente no lidar de suas tarefas como músicos de conjunto, bem como as habilidades necessárias em cada campo de atuação.

Para uma melhor compreensão sobre a realidade dos pianistas investigados, abordaremos alguns aspectos relativos à sua área de atuação, visto que foram entrevistados nove pianistas, entre os quais, alguns atuam em mais de uma atividade, como por exemplo, músico de câmara e pianista correpetidor. O questionário prevê questões separadas para até três funções, assegurando as afirmações em seus respectivos campos.

Observamos na Tabela 2 o perfil de atuação de cada pianista entrevistado, por ordem de atividades principais. É necessário destacar que os nomes empregados para os pianistas são fictícios, com o intuito de preservar a identidade destes sujeitos.

TABELA 2
Perfil dos pianistas

Pianista	Área de atuação
P1	<ul style="list-style-type: none"> • Pianista de ópera • Correpetidor de sala de aula • Colaborador (instrumento)
P2	<ul style="list-style-type: none"> • Músico de câmara • Correpetidor de sala de aula • Colaborador (instrumento) • Pianista de coro
P3	<ul style="list-style-type: none"> • Músico de câmara
P4	<ul style="list-style-type: none"> • Pianista de coro • Correpetidor de sala de aula
P5	<ul style="list-style-type: none"> • Músico de câmara • Colaborador (canto e instrumento)
P6	<ul style="list-style-type: none"> • Músico de câmara • Correpetidor de sala de aula • Colaborador (instrumento) • Pianista de coro
P7	<ul style="list-style-type: none"> • Músico de câmara • Colaborador em concursos • Pianista para <i>ballet</i> clássico

P8	<ul style="list-style-type: none"> • Músico de câmara
P9	<ul style="list-style-type: none"> • Pianista de coro • Colaborador (canto e instrumento)

O encadeamento abordado dos assuntos segue a sequência proposta pelo questionário. Optamos por manter esta mesma linha no desenvolver desta parte do trabalho.

2.1 Pianista Correpetidor

Em linhas gerais, o pianista correpetidor de canto é o músico que auxilia diretamente o cantor na preparação da obra. Segundo Porto (2004, p. 19), “o cantor trabalha com a sonoridade em outra perspectiva [...] o som é percebido pelo cantor tanto pela sensação física e pelo ouvido interno quanto pela captação auditiva exterior”. Cabe ao pianista, auxiliar o cantor no processo de definição da sonoridade vocal junto ao piano, discutindo os aspectos interpretativos, poéticos, musicais, históricos, estilísticos, entre outros. Para tanto, o correpetidor deverá possuir um entendimento plenamente embasado sobre os aspectos que permeiam a música vocal, os quais destacam: técnica vocal, dicção e fonética e conhecimento dos idiomas estrangeiros.

O caso mais comum de atuação do pianista correpetidor é desenvolvido em ambiente acadêmico envolvendo o professor de canto, o aluno e o pianista. No decorrer deste tópico descreveremos as respostas dos entrevistados, refletindo e realizando conclusões pertinentes.

A habilidade de realizar a leitura à primeira vista está intimamente ligada ao exercício da atividade de correpetição. Conforme experiências de todos os pianistas correpetidores entrevistados é habitual que o repertório a ser trabalhado pelo aluno, definido pelo professor, em diversas ocasiões, seja recebido no primeiro encontro.

As condições técnicas vocais do aluno são os fatores principais que definem a escolha do repertório, segundo P2. É comum presenciar ocasiões em que o professor de canto experimenta determinada obra com o aluno, com a finalidade de observar se a música é adequada a sua voz. Existem situações em que é pedido ao correpetidor que realize transposição da peça para encontrar a tonalidade apropriada à tessitura do aluno. P2 ressalta

que a transposição “é uma ferramenta muito necessária para o pianista que trabalha com a música vocal.”

O tempo médio indicado para o preparo das obras, segundo os entrevistados relacionados desta área, é de uma semana de estudo, caso não tenham sido prontadas durante as leituras iniciais. Observamos que este período está relacionado ao grau de dificuldade da obra, porém poderá se estender por mais de uma semana. Concluimos que é esperada do correpetidor uma preparação técnica sólida, envolvendo os mais variados estilos musicais, para suprir a demanda de trabalho presente em sua rotina diária.

Em um ambiente acadêmico os encontros do pianista com os alunos dependem da instituição a que pertencem, sua política pedagógica, dos recursos humanos disponíveis e da demanda requerida. Por estarem presentes em todas as aulas, P2 e P6 afirmam que esta prática produz uma condição favorável para a interação dos músicos (pianista e cantor), mas por outro lado, suscita o acúmulo de repertório semanal executado. Este é outro aspecto que aponta para a boa preparação técnica e de leitura do correpetidor.

Nas instituições de ensino dos pianistas P2, P4 e P6, as apresentações são realizadas no final do semestre, com todos os alunos envolvidos, requerendo do correpetidor um preparo físico e mental equilibrado, organização e disciplina na preparação das obras, pois esta situação favorece um desgaste mental e físico por ocasião do trabalho excessivo.

Outro assunto a ser destacado está relacionado à exposição do ponto de vista do pianista. Os correpetidores entrevistados acreditam na importância da manutenção do bom relacionamento com os professores envolvidos, tornando possível a manifestação de suas opiniões e participando na interpretação final da obra. P1 salienta que “o trabalho em conjunto depende da habilidade de relacionar-se dos envolvidos”.

Em todos os campos da música o profissional deve estar habilitado de um conhecimento estilístico abrangente. Na correpetição, esse fator é imprescindível ao pianista, como levantado anteriormente. Esta compreensão estilística é determinante para o correpetidor, uma vez que utiliza obras de períodos, desde renascentista aos atuais, proporcionando uma interpretação coerente com o estilo da época. Esta condição permite ao músico uma maior liberdade de atuação em seu trabalho, propiciando confiança aos demais músicos envolvidos e beneficiando a si próprio no aprendizado de novas obras.

Concluimos que o pianista correpetidor, atuante em meio acadêmico, deverá reunir uma série de habilidades que será constantemente utilizada no decorrer do exercício de sua atividade. A capacidade de realização da leitura à primeira vista e o amplo conhecimento estilístico, são primordiais aos que exercem o trabalho de correpetição. O excesso da carga de

trabalho pode ocasionar um desgaste mental e físico exigindo do correpetidor um bom preparo técnico a fim de contornar estas situações.

2.2 Pianistas de coro

O pianista de coro conforme Paiva (2008) é um profissional que está diretamente relacionado a uma co-direção do grupo podendo, eventualmente, assumir a direção quando necessário. Trata-se de um músico que deverá manter laços estreitos com o regente, disposto a auxiliá-lo em decisões ou colaborar dando o seu apoio artístico, técnico e intelectual. P2, P4, P6 e P9 são os entrevistados que atuam nesta área específica.

Segundo Paiva (2008), há uma relação de troca mútua entre o regente e o pianista durante todo o tempo do ensaio. Nessas ligações, que ocorrem naturalmente, o pianista doa e recebe constantemente conhecimentos que são propícios à ação prática do coro. P6 destaca que para o trabalho com coral é necessário que o pianista tenha “disponibilidade (seja aberto) para atender o regente.”

O pianista de coro pode ser um **correpetidor** se possuir conhecimentos sobre técnica vocal, ou **colaborador** nas situações em que o regente ou profissional da área realiza a preparação vocal. Entre os nossos entrevistados encontramos pianistas para ambos os casos.

Segundo os entrevistados atuantes em corais, a escolha do repertório é realizada pelo maestro podendo, em algumas ocasiões, o pianista ser consultado sobre a possibilidade de execução. A seleção, porém, é baseada nas características do coro, levando-se em consideração alguma apresentação importante em festival, concurso ou data comemorativa.

Todos os entrevistados declaram ser imprescindível que o pianista de coro possua conhecimentos de leitura à primeira vista, estilístico, técnica de transposição, leitura de grade coral e de grade orquestral.

Acrescenta ainda P2, que a leitura à primeira vista é importante não só para o pianista, bem como a todos os músicos envolvidos em qualquer área musical. A importância desta habilidade proporciona um rápido aprendizado da obra em um curto espaço de tempo. É importante ressaltar que este tipo de leitura esteja sempre associado a um estudo consciente do repertório, caso contrário, haverá sérios riscos de não passar de uma seqüência de notas tocadas, sem contexto musical algum.

Segundo análise das respostas dos questionários, outro fator real, gerador da necessidade de possuir a destreza para este tipo de leitura, é a entrega das obras no momento do primeiro ensaio, não proporcionando ao pianista tempo hábil para conhecê-las.

Após o primeiro contato com a música, de acordo com os pianistas da área, torna-se conveniente prepará-las durante as primeiras leituras com o intuito de evitar o acúmulo do repertório sem o devido preparo, já que a maioria dos entrevistados também atua em outras formações musicais.

De acordo com os pianistas atuantes em coro, o pianista que pretende atuar em grupos vocais deve ser capaz de realizar leitura de grade coral. Faz-se necessário o acompanhamento das linhas melódicas presentes na obra, a fim de adequar sua execução de acordo com as ações do coro. Sobretudo, durante os ensaios, o pianista poderá ser solicitado a executar o trecho de algum naipe para auxiliá-lo com alguma dificuldade presente. Nos casos em que a obra não possua o arranjo para o piano é essencial ao pianista o conhecimento deste tipo de leitura. É necessária uma ambientação harmônica, realizada no piano, que contribua na afinação das vozes em seus primeiros ensaios, até que estejam aptos a continuarem sem este recurso.

Obras do gênero popular estão presentes no repertório para corais, requerendo do pianista a aptidão para realizar leitura de cifras e acompanhamento rítmico em acordo com o caráter da música, segundo P6 e P9. É comum encontrar arranjos que não possuem as cifras, tornando inevitáveis os conhecimentos de harmonia funcional e leitura de grade coral para a realização deste trabalho.

A quantidade de ensaios para a montagem de uma nova obra está relacionada ao nível técnico do coral e a dificuldade do repertório. Entre os entrevistados há relatos de quatro a oito ensaios necessários para apresentação de um concerto. Podem ser realizados na sede do coro, se possuir, ou em sala de aula, se fizer parte de alguma instituição de ensino de música, por exemplo.

Cada coral possui sua rotina de apresentações, estando vinculada a sua condição de grupo. Os pianistas entrevistados atuam em coros profissionais e formados por alunos. Relatam que os coros profissionais, geralmente realizam apresentações a cada um ou dois meses, por exemplo. Há corais formados por alunos de ensino superior de música, participantes de disciplinas como canto coral, os quais geralmente, se apresentam uma ou duas vezes durante o semestre. As descrições destas rotinas, apresentadas acima, evidenciam a demanda de trabalho exercida pelo pianista de coro.

Concluimos que o pianista que almeja atuar em corais deve estar apto a realizar leituras à primeira vista, de grade coral, de cifra com acompanhamento rítmico e estar disposto a auxiliar o regente na preparação e execução dos programas como um co-diretor. O pianista desempenha dois papéis no decorrer de seu trabalho com o coro. Ele cumpre ao mesmo tempo o papel de líder e liderado. Assume a liderança no momento em que, através de suas realizações práticas no instrumento, contribui para o entendimento da interpretação da obra por parte dos componentes. Liderado, quando segue as orientações do maestro, disponibilizando seu conhecimento à mercê da regência. Um exemplo deste conceito pode ser observado em casos de coros formados por alunos ou apreciadores de música de instituição de ensino musical de nível básico, que não atendem a regência quanto aos efeitos de dinâmica e andamento exigidos. A atuação do pianista, intensificando esses efeitos auxilia ao coro que através da percepção auditiva, entende de forma prática as ações necessárias àquele momento da música.

2.3 Pianista de ópera

Em sua entrevista, P1 destaca a seguinte afirmação sobre as habilidades que um pianista corpetidor deve ter:

Em um momento ou outro as habilidades como leitura de grade e transposição serão usadas, e mais frequente do que se imagina, conhecimento estilístico/repertório para fazer-se uma escolha coerente quanto a interpretação. Leitura a primeira vista é, no entanto, primordial.

A seleção do repertório é realizada pelo maestro ou pelo diretor da ópera tendo em vista os elementos de palco, elementos artísticos e o elenco. O pianista recebe as partituras com a antecedência, geralmente de uma semana, para prepará-las. É essencial ter conhecimentos acerca da ópera, detalhe da montagem, dos personagens, enredo, entre outras séries de elementos que forneçam subsídios para sua preparação.

Os ensaios, em média de 25 a 30, ocorrem em sua maioria, no local onde será realizada a apresentação da ópera.

Consideramos o pianista de ópera como um músico **correpetidor**, devendo ser capaz de realizar excelente leitura à primeira vista, reduções de grade orquestral, de grade coral, transposições, abrangente conhecimento estilístico e bagagem de repertório.

2.4 Pianista Colaborador

O pianista colaborador é o profissional que atua diretamente com instrumentistas, cantores, grupos de *ballet*, corais, entre outras formações, atuando em recitais, salas de aula, concursos, festivais, entre outros. Os aspectos que diferem o colaborador dos cameristas e correpetidores são o repertório utilizado e o conhecimento técnico vocal.

Atuando com instrumentistas, seu repertório é composto por reduções de orquestra que são, em sua maioria, concertos para instrumento solista. Em associação com a música vocal, são utilizadas as mesmas obras trabalhadas pelo correpetidor, porém como considerado anteriormente, o colaborador não possui formação em técnica vocal e conseqüentemente não exerce influência sobre este aspecto do canto.

Segundo os pianistas desta área o domínio das habilidades relacionadas aos pianistas cameristas e correpetidores também está presente nesta categoria. São qualidades necessárias para um trabalho satisfatório, a boa leitura à primeira vista, conhecimento estilístico, transposição, leitura de grades orquestrais e corais.

Nas relações entre o colaborador e os músicos solistas, foi observada uma singularidade não encontrada nas outras categorias. O que faz esse trabalho ser especial em relação aos demais trabalhos dos pianistas de conjunto é a suposta subordinação do pianista a este músico, condicionando ao solista o controle da interpretação. P9 relata sobre a realização de seu trabalho:

Há uma liberdade limitada, respeitando-se o estilo, as possibilidades técnicas quanto ao andamento e outras dificuldades mais, respeito ao solista quanto à dinâmica e seu modo especial de ser. É muito importante aprender e sentir o modo especial de cada solista e tentar sentir do mesmo modo. (grifo do entrevistado)

Esta sábia condição relatada não compromete a possibilidade de uma hierarquia na relação pianista/solista. É uma constatação de que cada um desempenha uma função

definida dentro do conjunto. Não há acompanhamento sem solista, bem como não há solista sem acompanhamento, logo, a obra necessita da participação em comum acordo.

Por outro lado, há pianistas como P2 e P7, que priorizam um trabalho cujas decisões são tomadas em conjunto, onde a determinação da interpretação é dividida entre as partes.

2.4.1 Pianista colaborador para concursos

Os pianistas de concursos são profissionais disponibilizados pela direção do evento para acompanharem os candidatos participantes. Os encontramos em concursos para os diversos instrumentos, tanto quanto, para a categoria vocal.

Em pesquisas realizadas nos editais³ de concursos observamos diferentes condições na definição do repertório. Há aqueles em que o repertório é pré-estabelecido em edital, onde o pianista pode prepará-los com devida antecedência. Em outro momento, o concurso apenas delimita-os em períodos e compositores, conseqüentemente, o processo de preparação das obras só ocorrerá após a escolha dos candidatos. As obras geralmente são reduções de concertos, árias de ópera e canções cameristas.

Quanto as experiências da pianista P7, os concursos vivenciados foram com peças pré-estabelecidas.

2.4.2 Pianista colaborador para *ballet* clássico

3

1º Concurso de Canto Lírico Rotary Club de São Paulo 2010, disponível em: <http://www.rotarysp.org.br/portal/regulamento> (acessado em 04/03/2010)

9º Concurso Internacional de Canto Bidu Sayão 2009, disponível em: <http://www2.uol.com.br/spimagem/concurso/bidu09/regulamento.htm> (acessado em 04/03/2010)

Concurso Nacional de Canto Lírico / Ópera 2010. Escola de Música da UFRJ, disponível em: http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=61 (acessado em 04/03/2010)

International Violin Competition of Indianapolis <http://www.violin.org/2010comp/pianists.html> (acessado em 04/03/2010)

O pianista para *ballet* clássico tem sua atuação diferenciada das demais categorias citadas anteriormente. O seu repertório é composto por obras para piano solo, em acordo com os movimentos das danças. Cada gênero musical é apropriado para determinado exercício, podendo ser *polkas*, *mazurkas*, valsas entre outras.

Conforme P7, a precisão rítmica, bem como a musicalidade são imprescindíveis para a realização deste trabalho onde os recursos como *rubato* e *accelerando* não são condizentes com esta proposta de colaboração. Os movimentos realizados pelos bailarinos(as) dependem desta exatidão rítmica estabelecida pelo pianista onde as mudanças de sonoridade, toque musical, dinâmica, são partes do conjunto de opções interpretativas que devem ser utilizadas. A musicalidade tem sua importância, podendo ser fator primordial para a escolha de alguma coreografia, permitindo ainda uma dança inspirada.

2.5 Pianista de música de câmara

Acerca da música de câmara, consideramos ser baseada em ações de reciprocidade. É gerada uma dependência entre os músicos, condicionando a interpretação de acordo com seu parceiro. Ainda nesta prática musical, é comum encontrar diversos pontos de vista provenientes dos membros participantes, acerca do entendimento da obra, sugerindo a participação de músicos acessíveis à compreensão de novas opiniões. P3 comenta que:

Em minha experiência com a música de câmara, tive o prazer de trabalhar com músicos que valorizam e esperam a participação de todos os membros do grupo para a descoberta de uma visão interpretativa que represente o conjunto. É importante que o resultado final seja consequência de análise e discussão de todos os pontos de vista dos músicos que compõem o grupo de câmara. E que estes pontos de vista estejam embasados em conhecimentos profundos de estilo.

Notamos que para um bom relacionamento na música de câmara é necessário músicos receptíveis a contribuições oriundas de membros participantes do conjunto. É determinante que os subsídios estejam plenamente embasados para uma melhor consideração do grupo. P8 acrescenta informações valiosas a respeito da liberdade do pianista em dirigir suas opiniões:

Acredito que a liberdade de atuação e a exposição de idéias são diretamente proporcionais à experiência profissional e conhecimento prévio. No entanto, sempre tive mais dificuldades em expressar meus pontos de vista quando atuo junto a cantores. Ainda é um mistério para mim a resistência que essa classe de profissionais da música tem em ouvir e acatar a opinião das pessoas que atuam profissionalmente junto a elas.

O domínio técnico na área vigente pode proporcionar ao profissional maiores possibilidades em expressar suas reflexões. Esse conhecimento seguro, fruto de experiência profissional somado a um conhecimento musical estilístico, é um fator decisivo para o pianista obter liberdade em expor seus conceitos dentro do conjunto.

A declaração de P8 aos cantores não pode ser considerada uma opinião generalizada. Observamos em outras experiências, músicos que sempre estiveram dispostos a acatar sugestões sobre a interpretação de determinada obra, prevalecendo o bom senso de ambas as partes para se chegar a um acordo comum e satisfatório. Situações como a citada por P8 podem da mesma forma, ser encontradas em relação aos instrumentistas.

O grupo de câmara pode ser permanente, mantendo um trabalho e um histórico de concertos, assim como formado por ocasião de um festival de música ou outro tipo de apresentação. A escolha do repertório na música de câmara é determinada pela situação proposta ao conjunto. P3 afirma que “às vezes, algumas obras podem ser sugeridas pelo organizador ou pelo tema do evento,” como festivais, ou alguma série de concertos promovida por alguma instituição, de acordo com a temática do evento.

Ainda sobre o repertório, P3 comenta que pode ser escolhido por algum membro do conjunto cabendo aos demais a aprovação, ou cada um realiza uma proposta a ser analisada pelo grupo. É indispensável na música de câmara a participação de todos os músicos no preparo da obra desde a sua escolha até a avaliação pós-concerto, relata P3.

A decisão do pianista em trabalhar em conjunto envolve fatores que vão além do simples executar em conjunto. Um camerista é aquele que coopera com os demais do conjunto e que reflete sua interpretação pensando no todo da obra analisando seu funcionamento através da leitura da linha melódica dos outros componentes. Esse músico deverá estar preocupado em fazer com que a sua interpretação permita condição favorável à execução dos demais músicos presentes.

Os ensaios ocorrem em diversos lugares, como na casa do pianista, salas de aula de alguma escola de música, ou teatro (auditório) onde será realizado o concerto. A quantidade de ensaios é diversificada, podendo ser apenas um único encontro ou dez, onde o importante é a segurança do conjunto na realização de um concerto satisfatório. P3 em suas

respostas explica que “para o público não interessa se os artistas puderam ou não ensaiar. Portanto, é importante avaliarmos o repertório que teremos que apresentar e o tempo disponível ao seu preparo.” Ou seja, certo de que todos os envolvidos do grupo prezem pela qualidade de sua apresentação, a quantidade não seria determinante para um bom espetáculo.

P8 argumenta que existem diversas variáveis que implicam na quantidade de ensaios necessários para a montagem de um concerto camerístico:

Quando o repertório possui trechos muito difíceis tanto do ponto de vista técnico quanto de construção expressiva, o número de ensaios é sempre maior. Por outro lado, quando toco com profissionais experientes, 2 ou no máximo 3 ensaios são suficientes para realizar os encaixes e entender a interpretação do colega músico com quem estou atuando.

Observamos a singularidade de cada caso, possuindo diversos fatores que diferenciam um do outro. Algumas dessas condições são apontadas como: o nível técnico do repertório, experiência profissional do músico, tempo entre os primeiros encontros e o concerto, dentre outros.

De acordo com os entrevistados, notamos que os pianistas cameristas são constantemente solicitados a realizarem apresentações com grupos de câmara. É oferecida uma demanda de trabalho relativamente alta, em média de dois convites ao mês, implicando ao pianista a necessidade de manter uma bagagem de repertório.

Sabemos que a obra camerista é vasta, tornando-se impossível conhecê-la por completo, no entanto, é necessário o conhecimento das mais importantes para o enriquecimento profissional. Encontramos no repertório camerístico obras de compositores como Brahms, Beethoven, Schumann, Frank que estão sempre em evidência, pela qualidade e reputação adquirida ao longo dos tempos. Destacamos ainda a dedicação de alguns destes compositores na autoria de diversos ciclos para formações instrumentais e vocais específicas.

A habilidade de leitura à primeira vista não é imprescindível para o trabalho na música de câmara, haja vista que o repertório é entregue com certa antecedência. P8 recomenda a realização do estudo individualizado, mesmo àqueles que possuem tal aptidão, observando algumas questões da sua execução, como dedilhado ou movimentos que deverão realizar nos trechos mais complexos. Comenta ainda da importância do conhecimento da tradução do texto quando executa uma obra (estrangeira) para canto e piano. Após o cumprimento dessas etapas é possível a realização dos primeiros ensaios.

P3 analisa o trabalho do pianista camerista da seguinte forma:

No trabalho de música de câmara é imprescindível que cada instrumentista faça a leitura da obra como um todo e não somente de sua parte. É preciso conhecer as particularidades e possíveis dificuldades que o texto apresenta a cada músico. No caso do pianista, que tem o domínio da harmonia e é responsável pela riqueza da ambientação sonora e pelas nuances tímbricas, é importante que desde a leitura ele tenha sensibilidade e percepção aguçada para cuidar do uso equilibrado do pedal, dinâmica, clareza de toque, dentre outras inúmeras questões.

Ressaltamos então que o pianista camerista deverá estar atento a todas as questões envolvidas em uma obra musical, que vão além do desenvolvimento de sua parte. Diferentemente da preparação do repertório para piano solo, o pianista deverá se preocupar também com a integração do seu instrumento com os outros, favorecendo a música, dimensões de um conjunto coeso. P5 faz um breve relato sobre o momento em que prepara uma nova obra:

[Deve-se realizar uma] análise sobre os aspectos camerísticos, estilísticos, marcar trechos mais difíceis de junção, verificar e comparar relações de dinâmica, terminações, definir em trechos cameristicamente difíceis o instrumentista condutor das entradas.

Na música de câmara não há regente e cabe aos integrantes a realização desse papel, a condução das entradas. Cada repertório possui características distintas, definindo quem realizará a função de condução. Tal definição está sujeita ao momento da música, podendo modificar-se de acordo com o trecho. Por fim, como mencionado neste tópico, trata-se de um trabalho em grupo, no qual os músicos são dependentes um do outro, contribuindo para a interpretação do parceiro.

CONCLUSÃO

O pianista que trabalha em conjunto é um músico que possui diversas habilidades que não são encontradas ou, ao menos, necessárias ao músico que tem seu trabalho voltado ao repertório solo.

Observamos ao longo deste estudo que a figura do pianista de conjunto sempre esteve em evidência ao longo da história da música. Algumas vezes com mais destaque, porém em outros momentos apenas um mero coadjuvante.

Contudo, na medida em que se intensificavam as mudanças quanto ao estilo composicional, o aperfeiçoamento dos instrumentos e a construção de novos outros, viu-se que esse músico foi gradativamente ganhando destaque e conquistando seu espaço na música o que permanece até os dias de hoje. Tais transformações provocaram o surgimento de habilidades necessárias que talvez não fossem imaginadas.

Cada aptidão surgiu para suprir uma necessidade evidente: 1. O acompanhamento das linhas melódicas dos outros instrumentos presentes em uma obra camerista; 2. A leitura de grade coral juntamente com o conhecimento de harmonia, suprimindo a necessidade do coro em ouvir a base harmônica da obra sendo executada; 3. A leitura de grade orquestral para o trabalho com ópera e concertos para instrumentos; 4. A leitura à primeira vista no processo de correpetição em sala de aula, ou mesmo dos ensaios de coros e outras formações musicais; 5. A realização de transposições para uma melhor adaptação da obra a tessitura vocal do cantor ou a afinação do instrumento acompanhado.

Ressaltamos que a maioria destas habilidades é aprendida empiricamente quando o pianista já formado, para carreira solo, inicia os passos na correpetição, colaboração ou música de câmara. Porto (2004) e Benjamim (1997) já destacam que não há formação para a carreira de pianista de câmara e correpetidor nas universidades brasileiras e quando há algo relacionado, são disciplinas que apenas passam o conteúdo superficialmente, oferecendo somente os princípios básicos e nem sempre com resultados expressivos. Estas disciplinas normalmente são direcionadas a música de câmara e não em desenvolver as habilidades do músico correpetidor e colaborador.

Observamos então, que o pianista que pretende se dedicar a uma carreira de correpetidor, músico de câmara ou mesmo como pianista colaborador, deve destinar seus esforços ao aprendizado autodidático, porém colhidas de experiências em conjunto.

Autodidata, pois serão descobertas que ele irá fazer sozinho ao longo do processo de aprendizado durante os ensaios com grupos de câmara, corais, cantores de ópera, na sala de aula com o aluno de instrumento ou de canto, ou em outras situações. É a partir do trabalho realizado com estas formações musicais que ele encontrará o ideal buscado para um trabalho expressivo e maduro.

Mesmo sabendo que este tipo de pianista deve possuir as habilidades já citadas neste trabalho, é somente com as experiências proporcionadas pelo dia a dia através dos ensaios, que este músico alcançará excelência em seu trabalho. Uma das formas de subsidiar e contribuir para a formação do pianista correpetidor, camerista e colaborador é a criação de um curso de pós-graduação (*latu sensu*), que contemple disciplinas que venham ao encontro das necessidades destes pianistas. Levando em consideração as habilidades necessárias conhecidas através do levantamento bibliográfico e das respostas dos questionários, propomos algumas matérias que poderão fazer parte da estrutura curricular do curso.

O curso poderia ter a duração de dois anos, almejando formar pianistas nas três categorias existentes (pianista de câmara, colaborador, e correpetidor) ou em apenas uma ou duas a critério do mesmo. Algumas disciplinas seriam comuns entre às três categorias e outras, específicas. Assim, o curso seria constituído das seguintes atividades: leitura à primeira vista; leitura de grade orquestral; leitura de grade coral; técnica vocal; dicção lírica e fonética; música de câmara; harmonia funcional; formação de repertório; especificidades dos instrumentos de orquestra; exercício público; história da música, estudos dos estilos, técnicas de transposição.

Abaixo segue esquema das categorias com as suas respectivas disciplinas:

TABELA 3
Disciplinas para Curso de Especialização (*latu sensu*)

Pianista de câmara	Pianista Correpetidor	Pianista Colaborador
<ul style="list-style-type: none"> • Leitura à primeira vista;¹ • Formação de repertório (específico da área); • Especificidades dos instrumentos de orquestra;¹ • Música de câmara;¹ • Exercício público.¹ 	<ul style="list-style-type: none"> • Leitura à primeira vista;¹ • Leitura de grade orquestral;¹ • Leitura de grade coral;¹ • Música de câmara;¹ • Harmonia funcional;¹ • Dicção lírica e fonética; • Formação de repertório (específico da área); 	<ul style="list-style-type: none"> • Leitura à primeira vista;¹ • Leitura de grade orquestral;¹ • Leitura de grade coral;¹ • Música de câmara;¹ • Harmonia funcional;¹ • Especificidades dos instrumentos de orquestra;¹ • Formação de repertório (específico da área);

	<ul style="list-style-type: none"> • Exercício público;¹ • Técnicas de transposição;¹ • Técnica vocal; • Línguas estrangeiras; • Escolas nacionalistas; • Estilos do medieval ao contemporâneo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Exercício público;¹ • Técnicas de transposição.¹
--	---	---

¹. Disciplinas comuns as três áreas

Uma questão a ser levantada é se há essa demanda de pianistas interessados em aprender esse ofício. Segundo a afirmação de Porto (2004), é “perceptível [a] retomada do crescimento que a música vocal (ópera, canção de câmara, canto coral) tem experimentado no Brasil nos últimos anos.” Reforçando esta afirmação, destacamos que o mercado de trabalho está em franca ascensão e encontramos hoje a realização de diversos concursos para provimento de cargos de pianista correpetidor e colaborador nas universidades federais, bem como a necessidade fora da academia de profissionais aptos a realizar trabalhos com coros de igreja e empresas bem como com instrumentistas de câmara e cantores.

Constatamos, de acordo com as respostas dos entrevistados, a demanda elevada de trabalho para músicos competentes que estão sempre engajados em manter o alto nível em suas *performances*. Trata-se de uma atividade que requer dedicação, paciência e sobretudo a capacidade de lidar com músicos de personalidades diferentes.

Para concluir este trabalho, de posse das informações das diversas habilidades que estes pianistas de conjunto devem possuir, além de suas rotinas de trabalho em cada campo de atuação, alertamos ao meio acadêmico a atenção que deve ser prestada a formação destes profissionais. Cursos de especialização, com disciplinas que simulem as rotinas apresentadas neste artigo que forneçam subsídios para o aprendizado deste labor, poderiam ser a solução para qualificar o aprendizado construído pelas experiências do dia a dia. Uma vez com a formação adequada, o profissional estará mais seguro a exercer sua função com a destreza necessária, proporcionando a valorização de seu trabalho.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Kurt. **The Art of Accompanying and Coaching**. Minneapolis, Da Capo Press, Inc., 1976
- ALEXANDRIA, Marília de. **A Construção das Competências do Pianista Acompanhador: uma função acadêmica ampla e diversificada**. 109 fls. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia/GO, 2005.
- BENJAMIM, Cleide Dorta. **Arte de Acompanhar: História e Estética**. Recife: Speed Graf, 1997.
- CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1995.
- DORIAN, Frederich. **Historia de la Ejecución Musical**. Madrid, Taurus Ediciones, 1986. Versión castellana de Ramón González-Arroyo.
- DUFAY, Guillaume. **Ballade: Resveillies vous**. Norton Recorded Anthology of Western Music. Vol 1: Ancient to Baroque. Terceira edição. W. W. Norton & Company, Inc.: New York, 1996.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisa**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GROUT, D. J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa, Gradiva, 2007.
- HOFMANN, Josef. **Piano Playing - With Piano Questions Answered**. New York, Dover Publications, 1976.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Mariana de Andrade. **Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos**. 4ed. São Paulo: Atlas, 1992.
- LINDO, Algernon H. **The Art Of Accompanying**. New York, G. Schirmer, 1916.
- MENDONÇA, Leda Moreira Nunes. **Guia para apresentação de trabalhos acadêmicos na UFG**. Universidade Federal de Goiás, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Goiânia, 2005.
- MERCEDES, Antonio Bernal. **Estrategias del Pianista Acompañante en una Clase de Ballet en El Centro**. Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas, No. 20. Granada, 2009.
- MOORE, Gerald. **Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist**. London, Hamish Hamilton. 1962.

MUNDIM, Adriana Abid. **Pianista Colaborador**: a formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de flauta transversal. 135 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte/MG, 2009.

NEWTON, Ivor. **At the Piano – Ivor Newton: The World of an Accompanist**. London, Hamish Hamilton. 1966.

OLIVEIRA, S. S. L. **Tratado de metodologia científica**. São Paulo: Pioneira, 1997.

PAIVA, Sérgio di. **O Pianista Correpetidor na Atividade Coral**: preparação, ensaio e performance. 72 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia/GO, 2008.

PORTO, Maria Caroline de Souza. **O Pianista Correpetidor no Brasil**: empirismo *versus* treinamento formal na aquisição das especificidades técnicas e intelectuais necessárias à sua atuação. 97 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia/GO, 2004.

SPILLMAN, Robert. **The Art of Accompanying**. New York, Schirmer Books, 1985.

ANEXOS

QUESTIONÁRIO DE PESQUISA

Caro colaborador, venho através deste convidá-lo a participar da minha pesquisa de mestrado (música - UFG), "O PIANISTA CAMERISTA, CORREPETIDOR E COLABORADOR: os campos de atuação", com o objetivo de realizar um mapeamento sobre os campos de atuação e o trabalho realizado em cada um destes. Este questionário servirá como uma das fontes de dados para a realização da pesquisa e é de extrema importância que sua participação seja efetivada com o preenchimento do mesmo. Agradeço desde já sua atenção e colaboração.

1. Tempo de atuação profissional.

- De 1 a 3 anos
- De 4 a 6 anos
- De 6 a 10 anos
- Acima dos 10 anos

2. Quais as suas áreas de atuação profissional no campo da co-repetição ou da música de câmara? (admite várias respostas, coloque em ordem de atividades principais)

- co-repetidor de coral
- co-repetidor de sala de aula (somente alunos de canto)
- co-repetidor de sala de aula (todos instrumentos, inclusive canto)
- pianista de ópera
- pianista co-repetidor de concursos
- pianista co-repetidor de festivais
- artista de música de câmara
- outras opções: _____

Para responder as próximas questões, especifique por ordem de atividades principais, até 3 áreas em que você realiza seu trabalho de co-repetição:

ÁREA 1: _____

ÁREA 2: _____

ÁREA 3: _____

3. Até que ponto você defende suas idéias musicais dentro do conjunto?

ÁREA 1	ÁREA 2	ÁREA 3
() sempre exponho meus pontos de vista	() sempre exponho meus pontos de vista	() sempre exponho meus pontos de vista
() exponho quando vejo necessidade	() exponho quando vejo necessidade	() exponho quando vejo necessidade
() exponho raramente	() exponho raramente	() exponho raramente
() exponho quando pedido	() exponho quando pedido	() exponho quando pedido
() nunca tenho oportunidade	() nunca tenho oportunidade	() nunca tenho oportunidade

4. Como você avalia sua liberdade de atuação quanto a exposição de suas idéias musicais? (use o verso se necessário)

5. Quais os conhecimentos que julga necessário para função? Desde o conhecimento estilístico, leitura à 1ª vista, transposição, leitura de grade orquestral, leitura grade coral, entre outros. Comente à respeito. (use o verso se necessário)

ÁREA 1	ÁREA 2	ÁREA 3
() conhecimento estilístico	() conhecimento estilístico	() conhecimento estilístico
() boa leitura à 1ª vista	() boa leitura à 1ª vista	() boa leitura à 1ª vista
() transposição	() transposição	() transposição
() leitura de grade orquestral	() leitura de grade orquestral	() leitura de grade orquestral
() leitura de grade coral	() leitura de grade coral	() leitura de grade coral
() possuir de ante-mão um bom repertório de bagagem	() possuir de ante-mão um bom repertório de bagagem	() possuir de ante-mão um bom repertório de bagagem

6. Como se dá a escolha do repertório utilizado? Quando, como e quem?

ÁREA 1: _____

ÁREA 2: _____

ÁREA 3: _____

7. Onde são realizados os ensaios?

ÁREA 1	ÁREA 2	ÁREA 3
<input type="checkbox"/> casa do pianista	<input type="checkbox"/> casa do pianista	<input type="checkbox"/> casa do pianista
<input type="checkbox"/> sala de aula	<input type="checkbox"/> sala de aula	<input type="checkbox"/> sala de aula
<input type="checkbox"/> teatro/auditório onde será realizada a apresentação	<input type="checkbox"/> teatro/auditório onde será realizada a apresentação	<input type="checkbox"/> teatro/auditório onde será realizada a apresentação
<input type="checkbox"/> escola de música mais próxima ou de acesso mais fácil	<input type="checkbox"/> escola de música mais próxima ou de acesso mais fácil	<input type="checkbox"/> escola de música mais próxima ou de acesso mais fácil
<input type="checkbox"/> casa de algum componente do conjunto	<input type="checkbox"/> casa de algum componente do conjunto	<input type="checkbox"/> casa de algum componente do conjunto
<input type="checkbox"/> outro: _____	<input type="checkbox"/> outro: _____	<input type="checkbox"/> outro: _____

8. Normalmente, quantos ensaios ocorrem antes da apresentação?

ÁREA 1	ÁREA 2	ÁREA 3
<input type="checkbox"/> não há ensaios	<input type="checkbox"/> não há ensaios	<input type="checkbox"/> não há ensaios
<input type="checkbox"/> de 1 a 3 ensaios	<input type="checkbox"/> de 1 a 3 ensaios	<input type="checkbox"/> de 1 a 3 ensaios
<input type="checkbox"/> de 4 a 6 ensaios	<input type="checkbox"/> de 4 a 6 ensaios	<input type="checkbox"/> de 4 a 6 ensaios
<input type="checkbox"/> de 6 a 10	<input type="checkbox"/> de 6 a 10	<input type="checkbox"/> de 6 a 10
<input type="checkbox"/> até ficar bom ou maduro, independente da quantidade.	<input type="checkbox"/> até ficar bom ou maduro, independente da quantidade.	<input type="checkbox"/> até ficar bom ou maduro, independente da quantidade.

9. Qual a demanda de apresentações?

ÁREA 1	ÁREA 2	ÁREA 3
<input type="checkbox"/> todo mês há pelo menos 2 apresentações a serem realizadas	<input type="checkbox"/> todo mês há pelo menos 2 apresentações a serem realizadas	<input type="checkbox"/> todo mês há pelo menos 2 apresentações a serem realizadas
<input type="checkbox"/> 1 apresentação por mês	<input type="checkbox"/> 1 apresentação por mês	<input type="checkbox"/> 1 apresentação por mês
<input type="checkbox"/> 1 apresentação a cada 2 meses	<input type="checkbox"/> 1 apresentação a cada 2 meses	<input type="checkbox"/> 1 apresentação a cada 2 meses
<input type="checkbox"/> 2 apresentações por semestre	<input type="checkbox"/> 2 apresentações por semestre	<input type="checkbox"/> 2 apresentações por semestre
<input type="checkbox"/> 3 apresentações por ano	<input type="checkbox"/> 3 apresentações por ano	<input type="checkbox"/> 3 apresentações por ano
<input type="checkbox"/> nesta atividade, não há apresentações em público	<input type="checkbox"/> nesta atividade, não há apresentações em público	<input type="checkbox"/> nesta atividade, não há apresentações em público
<input type="checkbox"/> outros: _____	<input type="checkbox"/> outros: _____	<input type="checkbox"/> outros: _____

10. Com que frequência aparecem trabalhos para serem realizados?

ÁREA 1	ÁREA 2	ÁREA 3
<input type="checkbox"/> trabalho em uma instituição somente para isto	<input type="checkbox"/> trabalho em uma instituição somente para isto	<input type="checkbox"/> trabalho em uma instituição somente para isto
<input type="checkbox"/> todo mês recebo convites para apresentações	<input type="checkbox"/> todo mês recebo convites para apresentações	<input type="checkbox"/> todo mês recebo convites para apresentações
<input type="checkbox"/> a cada 3 meses recebo algum convite para realizar co-repetição	<input type="checkbox"/> a cada 3 meses recebo algum convite para realizar co-repetição	<input type="checkbox"/> a cada 3 meses recebo algum convite para realizar co-repetição
<input type="checkbox"/> esporadicamente durante o semestre	<input type="checkbox"/> esporadicamente durante o semestre	<input type="checkbox"/> esporadicamente durante o semestre
<input type="checkbox"/> esporadicamente durante o ano	<input type="checkbox"/> esporadicamente durante o ano	<input type="checkbox"/> esporadicamente durante o ano

11. Em média, levando em consideração uma obra ainda não executada por você, quanto tempo é necessário para a preparação desta obra?

ÁREA 1	ÁREA 2	ÁREA 3
() preparo sempre logo nas 1 ^{as} leituras	() preparo sempre logo nas 1 ^{as} leituras	() preparo sempre logo nas 1 ^{as} leituras
() 1 semana de estudo dedicado	() 1 semana de estudo dedicado	() 1 semana de estudo dedicado
() 2 semanas de estudos dedicados	() 2 semanas de estudos dedicados	() 2 semanas de estudos dedicados
() 3 ou mais semanas de estudos	() 3 ou mais semanas de estudos	() 3 ou mais semanas de estudos

12. Relate de forma breve as rotinas que são realizadas durante o trabalho de co-repetição. Havendo diferenças entre as áreas em que você participa, por favor comente separadamente. (use o verso se necessário)

13. Havendo alguma informação que julgue importante a relatar no exercício de sua carreira, por favor, exponha neste questionário. (use o verso se necessário)

Obrigado por sua participação
Atenciosamente,
Franklin Muniz