

Valorações, hierarquias e assimetrias relacionais nas narrativas dos pianistas colaboradores

Guilherme Felipe do Lago Baldovino
Mestrando: Universidade de São Paulo
guilhermebaldovino@gmail.com

Luiz Ricardo Basso Ballestero
Professor Associado: Universidade de São Paulo
ricardo.ballestero@gmail.com

Resumo: Neste artigo, abordamos os processos valorativos referentes à figura dos pianistas colaboradores em suas relações sócio-musicais com instrumentistas, cantores, público e imprensa. Utilizando-nos dos relatos de maus-tratos contidos nas narrativas dos profissionais de destaque nesta área de atuação (Bos & Pettis, 1949; Katz, 2009; Lindo, 1916; Moore, 1956; Spillman, 1985) como um ponto de partida, nós examinamos suas falas à luz das contribuições teóricas da análise qualitativa e da psicologia social de Serge Moscovici (2003). Estas narrativas indicam que os pianistas colaboradores (aqueles instrumentistas que se dedicam ao repertório em grupo) se confrontam com um conjunto de estereótipos (inaptidão técnica, passividade, neutralidade e coadjuvância) nos campos profissional e pedagógico, além de não receberem a atenção e apreciação apropriadas no campo midiático, fruto da ideia ubíqua de que o campo de atuação profissional e artística de um pianista limitar-se-ia à atividade do instrumentista que executa repertório solista. Este trabalho buscou inventariar as falas destes pianistas colaboradores e esmiuçar algumas redes relacionais entre elas.

Palavras-chave: Colaboração pianística, Representatividade, Narrativas, Estereótipos

Valuations, Hierarchies and Relational Asymmetries In The Collaborative Pianists' Narratives.

Abstract: In this article, we address the valuation processes related to the collaborative pianists' figure and their socio-musical relationships with instrumentalists, singers, the public and the press. Using the reports of ill-treatment contained in the narrative of important professionals in the field (Bos & Pettis, 1949; Katz, 2009; Lindo, 1916; Moore, 1956; Spillman, 1985) as a starting point, we examined their statements under the theoretical contributions of qualitative analysis and social psychology of Serge Moscovici (2003). These narratives seem to indicate that collaborative pianists (those musicians that dedicate themselves to group repertoire) are confronted with a set of stereotypes (technical inaptitude, passivity, neutrality and supporting roles) in the professional and pedagogical fields, in addition to not receiving the appropriate attention and appreciation in the media field as a result of the ubiquitous idea that a pianist's field of activity is limited to that of the soloist's. This work sought to make an inventory of the speeches of these collaborative pianists and to scrutinize some relational networks among them.

Keywords: Collaborative piano, Representativeness, Narrative, Stereotypes

Introdução

Este artigo constitui resultado parcial de uma pesquisa na qual estudamos as representações sociais e midiáticas conferidas à figura dos pianistas colaboradores.¹O interesse por investigar

¹ Neste artigo utilizaremos dos termos pianista colaborador e acompanhador de maneira intercambiável e recíproca. Para uma discussão acerca destas terminologias e de seus respectivos contextos históricos vide: Mundim, 2009; Sousa, 2014; Cianbroni, 2016; Pow, 2016.

as representações sociais e midiáticas referentes ao pianista colaborador surgiu da constatação inicial de que muitos dos livros escritos por artistas que se destacaram nessa atuação (Katz, 2009; Spillman, 1985; Moore, 1963; Moore 1956; Bos & Pettis, 1949; Lindo, 1916) denunciam situações de maus-tratos sofridos no exercício da profissão.²

As constatações de preconceitos e estereótipos, vistos como inerentes ao ofício (Katz, 2009, p. 277), habitam o início destes livros de cunho pedagógico, figurando como advertências aos estudantes interessados no campo da colaboração pianística. Os pianistas queixam-se, por um lado, de uma invisibilidade - manifestada através do desinteresse e negligência aos pianistas colaboradores e ao estudo desta área de atuação - e por outro, de uma visibilidade que lhes desvaloriza enquanto sujeitos e, conseqüentemente, campo artístico. Apesar destes autores pertencerem a diferentes contextos sociais, históricos, geográficos,³ nos chamou a atenção a coincidência e a reincidência dos relatos e queixas.

Baseando-nos nas contribuições do psicólogo social Serge Moscovici (2003), defendemos a hipótese de que, através de processos históricos e cognitivos, a prática de se ler a palavra pianista enquanto exclusivamente pianista solista⁴ sedimentou-se nas mentes dos sujeitos e nas práticas das instituições, tendo como consequência a crença de que toda prática alheia àquela de um solista constituiria um desvio de foco do estudo do instrumento. Através da reprodução desta equivalência e do fenômeno da comparação que ocorre entre o que se espera e o fenômeno com que nos deparamos,⁵ geram-se hierarquias e protótipos comparativos. Dito de outra forma, uma vez que a palavra pianista define um arquétipo muito específico, com tarefas delimitadas, vestimentas desejáveis e modos de agir esperados, os fenômenos que não se encaixam neste “estereótipo” são comparados, medidos, valorados e hierarquizados a partir de/com ele.⁶

Desta maneira, este artigo aborda as narrativas dos pianistas colaboradores supracitados, estruturando-se sobre os três eixos temáticos que surgiram a partir da comparação destas falas: sobre o ensino do piano colaborativo, sobre as assimetrias relacionais entre acompanhadores e solistas e sobre o tratamento conferido pela mídia. Na impossibilidade de abordarmos todos os

² Em artigo publicado anteriormente (Baldovino & Ballester, 2018), que aborda o modo com que alguns pianistas colaboradores foram tratados pelas críticas musicais do jornal O Estado de São Paulo, concluiu-se que os pianistas, mesmo quando executando um repertório de canções de câmara, receberam atenção e apreciação crítica desproporcionais às suas contribuições artísticas na performance.

³ Lindo fala de suas experiências na Inglaterra e na Austrália nos anos de 1910; Bos narra suas vivências na Europa da década de 1940; Moore discorre acerca da realidade londrina da década de 1950, bem como estadunidense e canadense da década de 1960; e Robert Spillman nos fala sobre Munique nesta mesma época.

⁴ Em um processo intitulado **ancoragem** por Serge Moscovici (2003, p. 62-64). Para uma explicação mais detalhada vide Cabecinhas (2009).

⁵ Consequência direta do fenômeno de **ancoragem**.

⁶ Em um processo intitulado **objetivação**. Vide Moscovici (2003, p. 71-77) e Cabecinhas (2009).

relatos, utilizamo-nos em especial das falas de um dos maiores divulgadores da prática pianística colaborativa e de um dos pianistas mais vocais acerca das várias competências e problemáticas relacionadas ao piano colaborativo: Gerald Moore.⁷

Sobre as Representações Sociais

O estudo das representações sociais é um campo de pesquisa oriundo da psicologia social. Foi desenvolvido por Serge Moscovici que, em 1961, publicou sua pesquisa na qual buscava entender como diversos grupos sociais franceses apropriaram-se de e transformaram os conceitos da psicanálise (Cabecinhas, 2009, p. 2). Moscovici tinha como objetivo investigar como ocorre o processo de construção dos estereótipos e do “senso comum” (Santos, 2005, p. 23), principalmente daqueles que são compartilhados pelos indivíduos e se transformam em teorias “leigas” a respeito de determinados assuntos (Santos, 2005, p. 21).

Para o autor, este processo está vinculado a mecanismos mentais cujo objetivo é a construção de conhecimento. Moscovici vê este processo através de uma função dupla: (re)conhecer os objetos do mundo e prescrever ações.

Em uma primeira função, nós damos nome aos fenômenos da realidade, convenciamos, condicionamos e criamos modelos, protótipos e arquétipos. Moscovici intitula esta primeira operação de ancoragem. Utilizando-se da metáfora da imagem da âncora, o autor afirma que toda construção de conhecimentos “novos” se dá através da comparação com conhecimentos construídos anteriormente, ancorando este novo barco em um *pier* já edificado (2003, p. 61).

Pode-se dizer [...] que em sua grande maioria essas classificações são feitas comparando as pessoas a um protótipo, geralmente aceito como representante de uma classe e que o primeiro é definido através da aproximação, ou da coincidência com o último. (Moscovici, 2003, p. 64)

Necessário destacar que este processo não é, nem poderia ser, neutro, pois está calcado justamente no cálculo e na atribuição de valores ao mesmo tempo em que define para o objeto, agora familiar, um lugar em uma escala hierárquica (Moscovici, 2003 p. 61).

Para a segunda função, isto é, a prescrição de atitudes, uma vez que as estruturas estão formadas, nós, enquanto indivíduos, recorremos a estes modelos convencioneados e calculamos

⁷ Gerald Moore nasceu em Watford, Inglaterra, em 1899 e faleceu em 1987. Foi um afamado pianista inglês. Começou sua carreira em 1925, tendo colaborado com muitos dos grandes cantores e instrumentistas de sua época. Gravou mais de 500 canções de Schubert e a integral das canções de Strauss. Possui uma carreira como palestrante, em especial de recitais-palestras. Atuou ativamente como professor em masterclasses e workshops. Escreveu diversos livros sobre o fazer musical do pianista colaborador: *The Unashamed Accompanist* (1943), *Singer and Accompanist* (1953), *Am I too Loud? Memoir of an Accompanist* (1962), *The Schubert Song Cycles* (1975) e *Farewell Recital* (1978). Nenhuma destas obras foi traduzida para o português (Mann, 2001).

as ações e respostas desejáveis às situações (2003, p. 34–36). A este fenômeno, Moscovici intitula objetivação: o processo em que o indivíduo extrai dos protótipos as suas qualidades mais representativas e busca materializá-las na realidade do mundo empírico (Moscovici, 2003, pp. 71-72). Este processo busca transformar as representações criadas na mente em realidade, o abstrato em concreto, os adjetivos em substantivos e as palavras em carne (Moscovici, 2003, p. 77). Ou seja, segundo o autor, uma vez que um conceito se formou em nossas mentes, passamos a informar as atitudes cotidianas em razão da interpretação que fazemos do fenômeno, buscando uma concordância entre o conceito formado e os fenômenos do mundo.

Através do compartilhamento entre os indivíduos deste processo de ancoragem e da repetição de ações através da objetivação, o núcleo valorativo construído acerca de algum objeto vai se naturalizando. Ou seja, este núcleo é descontextualizado, filtrado, e integrado à uma rede de valores que dependem de cada campo social (Cabecinhas, 2009, p. 6; Santos, 2005, p. 32), adquirindo, assim, uma “[...] espécie de independência, do mesmo modo como acontece com um provérbio bastante comum, que vai sendo gradualmente separado da pessoa que o disse pela primeira vez e torna-se um dito corriqueiro” (Moscovici, 2003, p. 73), configurando aquilo que convenciamos chamar de estereótipos.

Sobre as valorações e o ensino da colaboração

Embora os contextos sejam variados e as experiências distintas, os autores são unânimes quando discorrem sobre a área do acompanhamento como um campo de estudo negligenciado e pouco estudado da prática musical. Afirmam ainda que tanto o público não-muso⁸ quanto os colegas musicistas desconheciam as qualificações e as habilidades do pianista colaborador, projetando nesta profissão características e ideias que não eram condizentes com a experiência prática (Lindo, 1916, p. 3).

Os autores destacam que o pianista colaborador era visto como um pianista incapaz de executar o repertório solista e por esta razão se dedicaria a um repertório musical de fácil apreensão e execução (o repertório colaborativo) que, por sua vez, não possuiria necessidade de estudo e aprofundamento, pois não ofereceria material para tal (Bos & Pettis, 1949, p. 11-12; Lindo, 1916, p. 4):

A ideia de um acompanhador, como existe vagamente na mente do público, é a de um pianista que não é competente para executar solos; supõe-se que esta seja a sua

⁸ O vocábulo “não-muso” é um termo cunhado por Philip Tagg (2011) para designar aqueles agentes que não possuem treino formal em música e em musicologia, e que não vivem profissionalmente (ou semi-profissionalmente) da prática destas (Tagg, 2011, p. 7-18).

principal qualificação, e se for dado qualquer pensamento adicional ao assunto, uma certa quantidade de técnica, a habilidade de ler fluentemente e a posse de uma personalidade suficientemente discreta seriam considerados os principais fatores que contribuem para a confecção de um acompanhador. (Lindo, 1916, p. 3)⁹

Este imaginário compartilhado é fruto de uma comparação direta com sua contrapartida solista.¹⁰ Dela surgem atribuições de valores, escalas hierárquicas e, conseqüentemente, a crença de que os colaboradores constituiriam uma classe de pianistas inferiores. Moore resume estes imaginários no seguinte relato:

Não me sinto envergonhado de me chamar um acompanhador, mesmo assim, para muitos, este título é uma marca significando que o seu portador é de uma casta ligeiramente inferior. Minha tia amorosa não é a única que me pergunta por que eu não me torno um pianista solista - até musicistas me fizeram a mesma pergunta. No entanto, alguém deve tocar os acompanhamentos e este é o trabalho que eu amo. (1956, p. 6)

Este núcleo valorativo construído socialmente sobre a figura do pianista acompanhador é apontado pelos autores como uma das principais razões pela qual a área seria pouco estudada (Bos & Pettis, 1949, p. 11; Lindo, 1916, p. 3). A discriminação com a área de estudos se daria, em um primeiro momento entre os agentes musicais (os estudantes e os professores de música) que criam que a área se reservava àqueles que caíram à beira do caminho e que, relutantemente, entraram na área do acompanhamento (Moore, 1956, p. 1).

Em um segundo momento, a crença de que o estudo do piano colaborativo seria resultado da inaptidão técnico-musical dos pianistas sugere uma narrativa na qual a única possibilidade (ou a mais aceitável) seria o desenvolvimento do instrumentista como solista. Desta maneira, o trabalho do colaborador figura como uma espécie de prêmio de consolação e/ou ofício temporário em que os pianistas colaboradores atuariam, até retornarem ao estudo/apresentação do repertório solista (Lindo, 1916, p.3-5; Bos & Pettis, 1949, p. 11-12; Spillman, 1985, p. xiii).

Eu dei a este pequeno livro o título de “O acompanhador sem vergonha” porque ele, na verdade, descreve a minha atitude. “Eu não sou um acompanhador *pro tempore* e não considero, como muitas pessoas fizeram, a execução de acompanhamentos como um trampolim para coisas mais dignas. O trabalho do acompanhador é suficientemente digno em si mesmo, como tentei mostrar”. (Moore, 1956, p. vii)

⁹ A totalidade das citações diretas presentes neste artigo constituem tradução própria dos respectivos livros.

¹⁰ Desta maneira, explicar-se-ia o fato de que o núcleo figurativo relacionado ao pianista colaborador se configurar enquanto o inverso do núcleo figurativo do solista, como nos exemplifica Moore: “A concepção popular de um acompanhador adequado (isto é, de um indivíduo modesto e quieto, de sobriedade indiscutível, arrumado, mas sem exagero, visto, mas não ouvido, um autômato afável, obediamente seguindo o solista e transpirando simpatia e discrição de todos os poros)” (1956, p. 2).

Sobre as dinâmicas de relacionamento

Mediante a reincidência de determinadas dinâmicas nos ensaios e nas apresentações, os autores indicam que os solistas pareciam não considerar o trabalho do pianista acompanhador com a mesma importância com que consideravam o próprio ofício (Bos & Pettis, 1949, p. 24,76,87; Moore, 1963, p. 181):

Os intérpretes e cantores com os quais eu ocasionalmente me associei nos meus dias de juventude dispensaram-me os mais arbitrários tratamentos; eles queriam que o acompanhador fosse um rato; o pensamento de parceria, se alguma vez lhes houvesse ocorrido, seria tido como extremamente detestável. (Moore, 1963, p. 181-182)

Esta assimetria na responsabilidade/importância da prática musical reflete-se em atitudes tais quais retirar-se do palco após entoar sua última nota enquanto o pianista ainda está tocando a sua parte (Bos & Pettis, 1949, p. 76) ou requisitar o corte dos poslúdios instrumentais das canções, como relata Gerald Moore:

[...] O trabalho [com Frieda Hempel] foi penoso porque ela queria que, em diversas instâncias, cortasse os meus poslúdios ao piano. [...] “Apenas toque um acorde quando a parte vocal terminar – senão os meus aplausos serão estragados”, ela insistiu. Mas eu não cederia a ela. Fazer o que ela queria seria um insulto ao compositor e, argumentei, uma ofensa ao meu amor-próprio [...]. (1963, p. 99)

Uma vez que podemos considerar as coreografias do cumprimento e da saída do palco como convenções responsáveis por comunicar o desfecho de uma apresentação, colocar este “ponto final” simultaneamente na última nota do solista, e antes dos pianistas encerrarem as suas respectivas participações, indica para o público presente que os acompanhadores, a partir daquele momento, não são mais relevantes para a apresentação artística, podendo ter a sua participação suprimida. Seria uma demonstração da crença de que a responsabilidade pelo fazer musical fosse exclusiva dos solistas, cabendo ao acompanhador uma empreitada acessória, de suporte, neste processo (Moore, 1956, p. 5). Não à toa, Moore reitera que:

A parceria entre cantor e pianista é um assunto de 50-50 [por cento de importância], assim como é entre o violinista e o pianista na sonata Kreutzer de Beethoven, por exemplo [...] Que o violinista receba um honorário maior que o pianista acompanhador (distinto do pianista virtuoso), que o nome do cantor possa aparecer maior que o dele, isto é, o grande nome que atrai [o público] as bilheterias, não tem nada a ver com isso. Nós devemos ter almas acima destas questões mundanas e sórdidas. (1956, p. 2).

Isto se tornou tão recorrente que, não raro, acreditava-se que o pianista colaborador pertencesse ao solista, tal qual um instrumento carregado de uma apresentação a outra:

Fugindo na primeira oportunidade do cenário de ação, como é meu costume, fui abordado por um estranho na porta do palco que disse: “com licença, mas o senhor pertence ao cantor ou à sala de concertos?! “Senhor”, eu tropejei em estilo Johnsoniano, “eu pertenço a mim mesmo” (Moore, 1963, p. 179).

Interessante notar que estas situações se faziam constantes na prática dos pianistas colaboradores, que, ao se posicionarem contrários às demandas da contrapartida solista sofriam

algum tipo de retaliação. Bos fala do desentendimento entre ele e o tenor nos bastidores após a apresentação: “[...] mas a cena que se seguiu nos bastidores, onde o enraivecido van Dyck expressou toda a sua fúria, melhor deixar sem descrição” (Pettis, p. 76-77), ao passo que Moore relata a discussão entre ele e a soprano, bem como embaraços com outros musicistas: “[...] Quando meu nome apareceu pela primeira vez em uma gravação de gramofone, o cantor para quem eu tocava criou um alvoroço” (1963, p. 181-182).

Sobre a mídia, pôsteres e programas de recital

Paralelamente a este cenário, percebemos, nos relatos dos pianistas, denúncias constantes relacionadas à pouca visibilidade que as instituições promotoras de eventos lhes dispensavam. Em um primeiro momento, os autores discorrem acerca da falta de divulgação e da visibilidade inexpressiva e destituída de importância que as salas de concerto lhes conferiam (Bos & Pettis, 1949, p. 87; Katz, 2009, p. 277). Moore, por exemplo, discorre:

Durante a guerra, me pediram para oferecer os meus serviços em um grande concerto no Royal Albert Hall em auxílio a uma instituição de caridade ligada ao corpo de bombeiros de Londres. Fiquei feliz em fazê-lo. [...] Me encontrando [certa feita] do lado oposto da rua ao Royal Albert Hall, olhei os pôsteres anunciando as diferentes atrações. Ali estava, o pôster [do evento] do corpo de bombeiros no qual eu tocaria. Eu li o nome de todos os cantores, atores e comediantes que estavam generosamente oferecendo seus serviços. Eu vi os artistas para quem eu tocaria: John McCormack, Robert Irwin, o barítono, Harold Fielding, violinista, mas eu não encontrei menção ao acompanhador. O fato de que eu faria mais aparições neste concerto do que qualquer um e de que teria que ensaiar com três artistas diferentes não fez diferença nenhuma, meu nome não era mencionado”. (1963, p. 182-183)

Conforme o relato, o autor lamenta o fato de que, mesmo possuindo uma participação significativa no evento aludido, seu trabalho não era considerado suficientemente relevante a ponto de ser divulgado pela instituição, como o era o dos solistas convidados, adicionando, ainda se tratar de um procedimento recorrente:

[...] é uma pena que alguns promotores de concerto não atribuam tanta importância ao acompanhador quanto ao solista. A visão de que ele não contribui mais para o sucesso do concerto do que o assistente de vestiário no outro lado do auditório é muito prevalente. [...] (Moore, 1956, p. 3)

Porém, a não divulgação do nome era algo reservado exclusivamente aos pianistas colaboradores:¹¹

¹¹ “Eu examinei em Chicago, com o maior cuidado, o pôster do recital de Renata Tebaldi; li o nome dela, o nome do salão, o nome do seu empresário, o horário e a data, o preço dos ingressos: eu li o programa, que foi detalhado, mas não havia menção do artista que seria sua parceria durante um recital no qual o pianoforte desempenhava um papel vital. Acontece que eu sabia que Giorgio Favoretto iria tocar – um dos acompanhadores mais famosos da Itália” (Moore, 1963, p. 184).

[...] nada me convenceria a acompanhar algum cantor [nos EUA] porque me falta a mansidão e humildade de coração para engolir o anonimato que seria o meu destino. Supondo que a algum maestro ou [a algum] pianista solista lhe fosse sugerido ser acompanhador no eventual recital da Tebaldi em Chicago, os anúncios do concerto omitiriam seu nome? Ao contrário. Seu nome, além disso, receberia igual destaque ao da senhorita Tebaldi. (Moore, 1963, p. 184)

Para os autores, esta atitude contumaz das instituições de não conferir visibilidade ao acompanhador acabava por se tornar prejudicial nos níveis pessoal e profissional (Bos & Pettis, 1949, p. 87). Embora fruto do desconhecimento do público não-muso, este tratamento ocorria em ambientes voltados ao ensino e à prática profissional da música:

[...] Em um concerto informal em uma tarde quente de sábado [...] eu fui para o Duke's Hall onde uma apresentação se realizaria para Frank Eames [...] Astra Desmond cantou comigo, May Mukle tocou algumas peças para violoncelo comigo e, entre eles, Harold Craxton nos ofertou algumas peças inglesas antigas para piano. Presidindo o evento estava o diretor [...] ele] agradeceu ao cantor, ele agradeceu ao violoncelista, ele agradeceu ao pianista solista, [agradecendo] a gentileza de virem e pagarem este tributo através da música ao convidado de honra, mas ele nunca mencionou o pobre acompanhador. [...] Que eu estivesse pessoalmente magoado pouco importa; é a atitude contumaz com relação à arte do acompanhamento que importa. Por isto me ressinto. Pelo fato disso ter acontecido nos recintos de um estabelecimento onde eu dei várias palestras e realizei aulas de acompanhamento e onde eu estava tocando sem cobrar [...] não diminui a picada. (Moore, 1963, p. 183-184)

Considerando que os programas de concerto, os cartazes e as críticas musicais funcionam como mediadores entre os profissionais e o público, a reincidência de determinados tratamentos funcionaria como construção e manutenção das representações sociais acerca do pianista colaborador.

Em um segundo momento, nas ocasiões excepcionais em que o acompanhador era divulgado nas campanhas publicitárias, sua presença se fazia de uma maneira desrespeitosa e destituída de importância quando em comparação ao solista. Quando não se apresentava atrás de telas, biombos ou vasos de plantas para não interferir na adulação direcionada exclusivamente ao solista (Katz, 2009, p. 277), em geral, o nome dos pianistas era “[...] colocado ao rodapé dos programas – de fato, os tipógrafos se deleita[vam] em utilizar o menor tipo disponível para isto” (Moore, 1956, p. 1). Moore, aproveitando-se de sua visibilidade na qualidade de artista e divulgador da área, denuncia veementemente o papel dos outros agentes na manutenção da relativa invisibilidade do profissional:

[...] Se o acompanhador de primeira classe não recebe o reconhecimento que lhe é indiscutivelmente devido, é ou o empresário ou o promotor de concertos ou o jornalista sem discernimento que deve ser acusado. (1963, p. 182)

Tal perspectiva poderia inclusive ser ilustrada através da crença de que o apogeu da prática do colaborador seria justamente servir como arrimo das escolhas interpretativas dos solistas, na qualidade de musicista adaptável, neutro e passivo:

[...] Após dizer que eu “cortava com a perfeição da Savile Row” os meus ritmos e cores para se adequar a minha cantora [...] o artigo terminou com um dito espirituoso do meu amigo Harold Craxton que minou tudo pelo qual eu havia lutado. Ele disse: **“quando tudo é dito e feito, o máximo que um acompanhador pode aguardar [de] gratidão do cantor após um concerto é quando ele diz ‘você deve ter sido bom hoje, eu não percebi que você estava lá!’”** Agora, esta era sem dúvida uma chave de ouro [a high note] para se concluir um artigo de um ponto de vista jornalístico, mas do ângulo do acompanhador foi realmente um ponto muito baixo [very low note], destruindo qualquer proveito que o artigo pudesse ter feito, [utilizando] o mesmo dito comum que Raymond von Zur Mühlen usou com Coenraad V. Bos setenta anos atrás (Moore, 1963, p. 186, grifos nossos).

Considerações Finais

Através da leitura e da comparação das narrativas, foi possível traçar alguns eixos temáticos comuns entre os autores. A partir do levantamento dos olhares advindos da própria área, nos foi possível perceber que os pianistas colaboradores discorrem acerca dos estereótipos sobre a área, a inexistência de estudos neste campo, a diferença de importância quando em comparação com a contrapartida solista e a relativa invisibilidade nos materiais publicitários.

Fruto de uma comparação com a figura do pianista solista, as narrativas acerca dos estereótipos nos trazem relatos de uma crença compartilhada na qual os colaboradores são pianistas sem capacidade técnica para executar solos e que, por esta razão, se dedicam à execução de um repertório mais fácil, e que, por sua vez, estas peças não possuiriam conteúdos para serem estudados, constituindo, assim, uma área de atuação pró-tempore até o momento em que fosse possível possuir as habilidades necessárias à execução do repertório solo. Como consequência direta destas crenças os pianistas colaboradores seriam vistos como instrumentistas de segunda classe, abaixo dos instrumentistas com que tocavam e contribuindo insuficiente e imperceptivelmente para as apresentações musicais.

Desta maneira, a apresentação musical, bem como seus respectivos louros, pertenceria quase que exclusivamente aos solistas, que seriam reconhecidos pela plateia, divulgados pelos promotores de concerto e avaliados nas críticas musicais pelos jornalistas, cabendo aos acompanhadores executar seu papel de maneira neutra, passiva, coadjuvante e sem importância.

Referências

Baldovino, G., & Ballesterio, L. (2018). A (in)visibilidade do pianista colaborador: análise de representatividade na imprensa paulistana. In *14º Encontro Internacional de Música e Mídia*. São Paulo. Retrieved from <https://www.doity.com.br/anais/trabalhos-completos->

14musimid/trabalho/7971

- Bos, C. V., & Pettis, A. (1949). *The well-tempered accompanist*. Bryn Mawr, Pa.: T. Presser.
- Cabecinhas, R. (2009). Investigar representações sociais: metodologias e níveis de análise. In M. M. Baptista (Ed.), *Cultura: Metodologias e Investigação* (pp. 51–66). Lisboa: Ver o Verso Edições.
- Cianbroni, S. H. da S. (2016). *Perspectivas e impasses na mobilização de conhecimentos em música de graduandos em situações de colaboração pianística: estudos exploratórios*. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL.
- Katz, M. (2009). *The complete collaborator: the pianist as partner*. New York: Oxford University Press.
- Lindo, A. (1916). *The Art of accompanying* (3rd ed.). New York: G. Schirmer.
- Mann, W. S. (2001). Moore, Gerald. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Retrieved from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19064>
- Moore, G. (1956). *The unashamed accompanist*. New York: The Macmillan Company.
- Moore, G. (1963). *Am I too loud? A musical autobiography by Gerald Moore*. New York: The Macmillan Company.
- Moscovici, S. (2003). *Representações sociais investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Mundim, A. A. (2009). *Pianista Colaborador: A formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de Flauta Transversal*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG).
- Pow, L. B. (2016). 'More than the mere notes': *Incorporating analytical skills into the collaborative pianist's process in learning, rehearsing, and performing repertoire*. University of Miami.
- Santos, M. de F. de S. (2005). A teoria das representações sociais. In M. de F. de S. Santos & L. M. de Almeida (Eds.), *Diálogos com a teoria da Representação Social* (1st ed., pp. 13–38). Editora Universitária UFPE, Universidade Federal de Pernambuco.
- Sousa, L. M. L. de. (2014). *Interações entre o pianista colaborador e o cantor erudito: habilidades, competências e aspectos psicológicos*. Universidade de Brasília.
- Spillman, R. (1985). *The art of accompanying: master lessons from the repertoire* (1st ed.). New York: Schirmer Books.
- Tagg, Philip, & Borém, Fausto. (2011). Análise musical para "não-musos": a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados. *Per Musi*, (23), 7-18. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000100002>