

# Prática de piano-bar de sete pianistas atuantes em Salvador - Ba

*Estevam Dantas e Ekaterina Konopleva*

Universidade Federal da Bahia | Orcid:0000-0003-3723-8154

Universidade Federal da Bahia | Orcid:0000-0003-4859-2773

## Resumo:

O objetivo geral da presente pesquisa de abordagem qualitativa é refletir sobre a prática do piano-bar. Os objetivos específicos são: apresentar uma breve retrospectiva sobre o piano popular e os pianistas no Brasil; conhecer e analisar a experiência profissional de sete pianistas de bar, atuantes em Salvador-Bahia; apontar fatores que influenciam a construção de um repertório para piano-bar; sugerir algumas competências inerentes à prática em foco. Quanto à fundamentação teórica, nos apoiamos em Severiano (2008), Almeida (1999), Tinhorão (2010), Diniz (2003), Trindade (2008), entre outros. Ao final, o presente trabalho traz reflexões relevantes sobre um assunto novo e pouco investigado. Ao mesmo tempo, promove reconhecimento do profissional de piano-bar, como um criador, improvisador, detentor de um vasto repertório e autônomo na gestão de sua carreira.

**Palavras-chave:** Prática do piano-bar, Competências musicais, Construção do repertorio, Música brasileira.

## Piano-bar practice of seven pianists working in Salvador - Ba

### Abstract:

The general objective of this qualitative research is to reflect on the practice of the piano-bar. The specific objectives are: to present a brief retrospective on the popular piano and pianists in Brazil; to analyze professional experience of seven bar pianists, working in Salvador-Bahia; to point out some factors that influence the construction of a piano-bar repertoire; to suggest some skills regarding the practice in focus. As for the theoretical foundation, we rely on Severiano (2008), Almeida (1999), Tinhorão (2010), Diniz (2003), Trindade (2008), among others. In the end, the present work brings relevant reflections on a new and little investigated subject. At the same time, it promotes recognition of the piano-bar professional, as a creator, improviser, holder of a vast repertoire and autonomous in managing his career.

**Keywords:** Practice of the piano-bar, Musical skills, Construction of a repertoire, Brazilian music.

## Práctica de piano-bar de siete pianistas que trabajan en Salvador - Ba

### Resumen:

El objetivo general de esta investigación cualitativa es reflexionar sobre la práctica del piano bar. Los objetivos específicos son: presentar una breve retrospectiva sobre el piano y los pianistas populares en Brasil; conocer y analizar la experiencia profesional de siete pianistas de bar, trabajando en Salvador-Bahía; señalar los factores que influyen en la construcción de un repertorio de piano-bar; Sugerir algunas habilidades inherentes a la práctica en foco. En cuanto al fundamento teórico, nos apoyamos en Severiano (2008), Almeida (1999), Tinhorão (2010), Diniz (2003), Trindade (2008), entre otros. Al final, el presente trabajo trae reflexiones relevantes sobre un tema nuevo y poco investigado. Al mismo tiempo, promueve el reconocimiento del profesional del piano-bar, como creador, improvisador, poseedor de un vasto repertorio y autónomo en la gestión de su carrera.

**Palabras clave:** práctica de piano-bar, habilidades musicales, construcción del repertorio, música brasileña.

Recebido: 2020-10-15 | Aprovado: 2020-12-04

## I ntrodução

Desde há muito tempo, um nicho de mercado musical caracteriza determinados pianistas que exercem profissionalmente a música popular instrumental solo, nominada de Piano-bar. Essa nomenclatura faz referência a um determinado ambiente, onde o pianista popular pôde se afirmar como parte, quase que indissociável, de contextos social, cultural e de entretenimento. Ao mesmo tempo, esse mesmo ambiente expõe o pianista não prioritariamente enquanto artista – que de fato é – mas como funcionário de uma empresa, lotado em determinado cargo, sem o status de “estrela”, cujos empresários do âmbito da música comercial tendem sempre a imprimir aos artistas.

A nomenclatura “piano-bar” é utilizada para se referir a um “estabelecimento onde se servem bebidas e se ouve música ao vivo, executada ao piano”<sup>1</sup>. Esses espaços são encontrados com mais frequência em restaurantes, hotéis, navios de cruzeiros, e outros<sup>2</sup>. O piano, por sua vez, é executado por um profissional contratado para produzir a música ambiente ao vivo. O termo piano-bar, desta forma, traz referências tanto à prática do pianista quanto ao próprio ambiente onde este executa seu trabalho. O pianista-bar<sup>3</sup> é um profissional que constrói uma atividade musical específica, partindo da sua experiência cotidiana. Ele encontra possibilidades de ampliar e adaptar suas capacidades técnicas em variados estilos musicais, ao executar música popular ao piano. Vale salientar que, em muitos casos, os locais acima citados podem optar em dispor de um piano de cauda ou similar em seus ambientes; todavia, sem a execução do pianista, tal instrumento constitui mobília que compõe o conceito decorativo do local em questão.

Isso significa que esse músico se difere dos demais pianistas de tradição erudita ou mesmo dos pianistas acompanhantes da música popular, pois desenvolve seu ofício quase sempre por conta própria, de forma individual, com pouco auxílio de professores, métodos acadêmicos ou de conservatórios em sua formação.

Quando comecei a exercer a função de pianista-bar, em 2002, trazia comigo uma bagagem técnica do estudo de piano erudito, adquirida nos cursos regulares da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Extensão e Básico. Todavia, a pouca experiência em associar a prática profissional com a música popular, revelou uma lacuna entre o repertório estudado nos cursos formais, especialmente através de partituras, e o conjunto de músicas populares a ser aplicado no exercício da prática do piano-bar.

Então, partindo de experiências práticas, senti a necessidade de reunir um repertório de músicas de notoriedade pública e voltado ao gosto popular. Pude assim encontrar caminhos para experimentar e desenvolver *performances* de músicas gravadas em minha memória e apreendidas de forma aural, “de ouvido”. Como sintetizou Couto: “os músicos populares adquirem suas capacidades para improvisar e criar; também desenvolvendo o ouvido harmônico, rítmico e melódico, para atuarem na *performance*” (COUTO, 2008, p. 36-37).

1 PIANO-BAR. In: *INFOPEDIA*. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/piano-bar>. Acesso em: 31 ago. 2018..

2 Ainda que esses espaços, pela nomenclatura, privilegiem um ambiente social de consumo e entretenimento, veremos adiante que esta prática pode ser exercida em ambientes diversos.

3 Este termo será utilizado no decorrer deste trabalho para demarcar uma prática específica do pianista popular.

Diante do exposto, a presente pesquisa tem como objetivo geral: refletir sobre a prática do piano-bar. Para tal, delimitamos quatro objetivos específicos, quais sejam: 1) apresentar uma breve retrospectiva sobre o piano popular e os pianistas no Brasil; 2) conhecer e analisar a experiência profissional de sete pianistas-bar, atuantes em Salvador-Bahia; 3) apontar alguns fatores que influenciam a construção de um repertório para piano-bar; 4) sugerir algumas competências inerentes à prática em foco. Ao longo deste trabalho, pretendemos responder às seguintes questões norteadoras: Qual é o contexto do trabalho e o perfil do profissional em foco? Quais fatores influenciam na escolha de um repertório adequado, em diálogo com a aplicação dos processos criativos que distingue cada pianista na execução de seu trabalho? Quais competências musicais e extramusicais são necessárias para estabelecer uma melhor performance do profissional de piano-bar?

No presente artigo, a abordagem qualitativa foi utilizada por entender “que os objetos de pesquisa dessa natureza devem ser compreendidos com um olhar sensível que somente a pesquisa qualitativa pode oferecer” (SILVA, 2016, p. 11). Também, apoiamos no método bibliográfico, que, segundo Fonseca (2002, p. 32) é feito “a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de *web sites*”. Também foi necessário aplicar a técnica de pesquisa na forma de entrevista estruturada para melhor compreender os detalhes desta atividade profissional, utilizando o relato de experiências de sete pianistas atuantes em Salvador.

Quanto à fundamentação teórica, no que se refere aos aspectos históricos de piano popular no Brasil, nos apoiamos em: Severiano (2008); Almeida (1999); Tinhorão (2010) e Diniz (2003), entre outros. Em Trindade (2008), encontramos informações sobre as competências necessárias para a *performance* musical. Na construção das entrevistas, tomamos como referência Martins (2008) e Lakatos e Marconi (2007), Bauer e Gaskell (2015), Boni e Quaresma (2005), Fraser e Gondim (2004).

A seguir, para compreender melhor o tema a que nos propomos, cabe então percorrer brevemente os caminhos históricos que evidenciaram o piano popular no Brasil.

### **Aspectos históricos de piano popular no Brasil**

O piano é um instrumento harmônico que possui grandes possibilidades para redução de partitura de orquestra e outros grupos instrumentais, devido a sua ampla tessitura. Este instrumento foi inventado por Bartolomeu Cristofori em 1711, que “não tinha a intenção de criar um novo instrumento e sim a de aperfeiçoar o cravo, que já fabricava” (SEVERIANO, 2008, p. 21). Tal invenção demonstrou novas possibilidades de execução; portanto, vários fabricantes começaram a investir na sua produção. Então, “com seus aprimoramentos, ele [piano] já chegaria ao século XIX como o mais completo dos instrumentos” (SEVERIANO, 2008, p. 21).

Em 1808, as tropas de Napoleão Bonaparte invadiram o território português e obrigaram a família Real e sua Corte a fugir para terras brasileiras. Na chegada ao Brasil, com eles desembarcou este instrumento importante na história da música brasileira. Neste sentido, Almeida (1999, p. 68) informa: “Os primeiros pianos aqui apareceram em consequência da grande explosão de novidades gerada pela

presença da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro, a partir de 1808”. Conforme o referido autor, a fundação de teatros, casas de ópera e escolas de música também foi um fator importante que estimulou a importação de pianos no Brasil. Após a satisfação e reconhecimento da apresentação nos eventos da Corte Portuguesa, o piano logo se popularizou nas salas de famílias abastadas e, como destaca Severiano (2008, p. 22), “sua posse tornou-se símbolo de status social, emprestando aos seus possuidores certa aura de bom gosto”.

Em concordância, Diniz informa que a popularização do piano no Brasil ocorreu sob o seguinte contexto histórico:

nos saraus dos solares das cidades, nas casas-grandes do campo, nas casas de venda de partituras e de instrumentos musicais, nas salas de espera dos cinemas, nas orquestras do teatro de revista, nas sedes dos ranchos – enfim, o Rio era mesmo, como afirmou o poeta Araújo Porto Alegre, ‘a cidade dos pianos’ (DINIZ, 2003, p. 19).

Em meados do século XIX, o custo do piano era muito alto, e apenas uma seleta parte da sociedade tinha o privilégio de possuí-lo. Com o passar dos anos, devido à prosperidade da cultura cafeeicultora, o contexto econômico mudou, tornando-o acessível a muitos comerciantes, profissionais liberais bem-sucedidos e outras pessoas com nível salarial razoável. Com isso, a venda de pianos se intensificou, e “o seu preço no mercado de instrumentos usados foi caindo progressivamente” (TINHORÃO, 2010, p. 137).

Nesse novo contexto social, na segunda metade do século XIX no Brasil, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, um novo perfil do pianista, que exercia função de entretenimento, aparece na cena artística carioca. Um músico versátil em seu repertório, que trazia a música popular das ruas para dentro de salas domésticas, salões de eventos e de estabelecimentos culturais, ou, como menciona Tinhorão (2010, p. 137): “o tocador de piano, possuidor de pouca teoria musical e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar – algo depreciativamente – de *planeiro*”.

Conforme a descrição apresentada no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, o termo *planeiro* refere-se a “um pianista popular que ganhava a vida tocando em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, festas de aniversário, agremiações musicais (ranchos, sociedades dançantes e etc.) e lojas de música”<sup>4</sup>. Às vezes, a palavra “*planeiros*” era empregada no sentido pejorativo, devido ao fato que muitos desses instrumentistas não sabiam ler partitura, embora demonstrassem o domínio da técnica e da improvisação. Mesmo assim,

estes profissionais cumpriam um papel social importante, pois, além de animar a maioria das festas sociais da época, também ditavam, de certa maneira, os sucessos musicais daquele tempo. Isso porque os ‘*planeiros*’ eram contratados para tocar as novas músicas editadas nas casas especializadas em venda de partituras, onde os fregueses iam buscar as novidades musicais.<sup>5</sup>

A seguir, iremos resgatar a história e experiência de alguns “*planeiros*” que contribuíram para a formação do perfil do pianista como músico popular de entretenimento. Neste sentido, consideramos suas trajetórias relevantes para a compreensão do objeto de nossa pesquisa – a prática do piano-bar. Para isso, foram escolhidos como exemplos três *planeiros*

4 PIANEIRO. In: *DICIONÁRIO* Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/pianeiro/dados-artisticos>. Acesso em: 10 maio 2018.

5 Idem, *ibidem*.

que protagonizaram um pioneirismo singular: Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934) e Aurélio Cavalcanti (1874-1915).

## Pianeiros pioneiros: Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Aurélio Cavalcanti

**Figura 1.** Chiquinha Gonzaga, pianista e compositora aos 84 anos, em 2011



**Fonte:** Veja (2018)

**F**rancisca Edwiges de Lima Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, nasceu em 17 de outubro de 1847, em um bairro da aristocracia carioca desta época. Filha de militar renomado, Chiquinha trazia em sua linhagem “nomes ilustres na música, na poesia, nas armas e na diplomacia” (LIRA, 1978, p. 19), recebendo desde cedo boa educação familiar, aprendendo piano e francês, dentre outras ciências. Desde criança sempre demonstrou mais que uma simples aptidão para a música, através de sua execução ao piano e de composições próprias. Compôs a primeira canção, uma música natalina, “Canção dos Pastores”, com apenas 11 anos.

Aos 16 anos, foi forçada pelos pais a se casar com o oficial da Marinha Jacinto Ribeiro do Amaral, com quem teve três filhos. Ele sempre demonstrou insatisfação com a relação de Chiquinha e a música. Esse casamento, no entanto, durou poucos anos e Chiquinha pediu a separação. Foi proibida de cuidar dos filhos mais novos, convivendo apenas com o primeiro, João Gualberto. Ao desquitar-se, e por ter assumido um novo romance sem longa duração, passou a enfrentar então, e até o final de sua vida, aos 87 anos, todas as críticas e preconceitos que a sociedade da época impiedosamente lhe sujeitava. Foi por meio de suas atitudes musicais e sua altivez que Chiquinha Gonzaga nunca se intimidou, e desta forma “iria trabalhar, iria lutar, havia de vencer” (LIRA, 1978, p. 29).

Artista e mãe, Chiquinha Gonzaga passou a ministrar aulas particulares de piano como principal meio de sobrevivência. Após conhecer e acompanhar o flautista chamado

Joaquim Callado, Chiquinha tornou-se conhecida no meio musical da boemia carioca, sendo mais tarde chamada de “pianeira”. A musicista não hesitou em incorporar ao seu piano toda a diversidade musical que encontrou. Suas composições e atuações como intérprete sempre foram ligadas à difusão dos gêneros importados da Europa, como a valsa, o fado e a polca, e da música popular brasileira, como a modinha, a marcha carnavalesca, o tango brasileiro e o dobrado. O seu primeiro sucesso foi a polca Atraente, de 1877. Em especial, ajudou a sintetizar em uma linguagem pianística própria um ritmo de gosto popular em ascensão para aquele momento: o maxixe.

Célebre pelo seu pioneirismo nas causas feministas, Chiquinha é reconhecida como a primeira mulher a reger uma orquestra, compositora da primeira marcha carnavalesca e sócia fundadora da primeira sociedade de direitos autorais no Brasil. “Inúmeros seriam os depoimentos sobre Chiquinha Gonzaga, sua vida e sua música, se quiséssemos transcreever além dos que já publicamos” (BOSCOLI, 1978, p. 154). Neta de uma escrava alforriada, Chiquinha também foi uma grande defensora do movimento abolicionista (VEJA, 2018).

Assim, dentre muitos qualificativos, nos surpreende seu empreendedorismo e sua determinação em produzir uma obra que tivesse uma identidade nacional, auxílio fundamental para o protagonismo do piano na música popular brasileira. Chiquinha morreu aos 84 anos, no Rio de Janeiro, deixando como legado um acervo de aproximadamente 300 composições (VEJA, 2018).

**Figura 2.** Ernesto Nazareth aos 67 anos, 1930. Coleção Luiz Antonio de Almeida



EN

ernestonazarethgoanos.com.br

**Fonte:** Instituto Moreira Salles (2018) - Ernesto Nazaré 150 anos

Nosso segundo personagem é Ernesto Nazareth, que tem em sua obra o reconhecimento do eruditismo na música popular brasileira. Nascido em um ambiente burguês, teve com sua mãe as primeiras lições de piano e, mais tarde, deu continuidade a seus estudos, sobretudo, de forma autodidata. Isso ajudou a lhe conferir singularidade a suas composições, traduzida pela sua compreensão de harmonias de clássicos europeus aliadas a ritmos



considerados genuinamente brasileiros, o que lhe confere uma similaridade ao pioneirismo composicional de sua contemporânea acima citada.

Como forma de sobrevivência, ele se dividia entre ministrar aulas de piano e tocar em casas editoriais e salas de cinema. Desta forma, foi no Cine Odeon que sua carreira ganhou mais notoriedade, pois, conforme Machado e Martins (2015, p. 32), “ali, personalidades da época, artistas e políticos pagavam o ingresso não para ver o novo filme mudo [...] mas para ouvir Ernesto Nazareth”. Podemos, assim, observar um paralelo entre este pianista e o pianista-bar atual, porque exercia música popular instrumental solo para ambientes de entretenimento, frequentado por uma parcela da elite social, além de exercer múltiplas tarefas profissionais ao piano.

**Figura 3.** Aurélio Cavalcanti – Denota que dá nota... (ilustração de K. Lixto. *O Malho*, 23/04/1904)



**Fonte:** Instituto Piano Brasileiro (2018)

O nosso terceiro exemplo, Aurélio Bezerra Cavalcanti de Sá, nascido em 1874 no Morro de Paula Matos, no Rio de Janeiro, foi um famoso pianista e compositor que se destacou na música brasileira por seu talento peculiar e empreendedorismo. Teve mais de 200 peças editadas, sendo “aproximadamente a mesma quantidade de peças que Nazareth publicou em mais de 70 anos. Relevante é que Cavalcanti publicou esse grande número de partituras em apenas 41 anos de vida” (ROSA, 2012, p. 142).

Aprendeu a tocar piano acompanhando, às escondidas, as aulas que eram ministradas à sua irmã çaçula e, conseqüentemente, recebeu orientação formal ao piano e a teoria

musical de forma mais concreta a pedido do próprio professor de sua irmã. De acordo com Rosa (2012, p. 144), Cavalcanti, desde criança, “dominava peças de um pianismo refinado que, sem dúvida, exigiam um domínio técnico superior”, de onde se pode inferir que o instrumentista “foi o que hoje se chamaria de uma criança prodígio”.

Inicialmente Aurélio Cavalcanti tocava em bailes e em outros eventos por indicação, o que lhe rendia algum dinheiro. Destarte, tornou-se um pianeiro *showman* disputado nas festas realizadas pelas famílias abastadas e nos bailes dos clubes frequentados pela elite carioca, dando ares de bom gosto e refinamento à ocasião. Destacou-se por suas *performances* peculiares ao piano: tocava de costas e executava peças enquanto dormia profundamente e só despertava com os aplausos da plateia, admirada com tal façanha. (ROSA, 2012). Especializou-se em gêneros europeus como valsas portuguesas e espanholas, polcas, entre outros, quase sempre criando arranjos originais para peças de notório conhecimento público. Desta forma, referente ao repertório priorizado, fazia contraponto aos dois pianeiros vistos acima, que ajudavam na difusão de ritmos de procedência afro-brasileira. Ao mesmo tempo, como Chiquinha e Nazareth, cumpria o papel de entretenimento aceito pela elite da época.

Por fim, é importante salientar a personalidade empreendedora de Cavalcanti. Este pianeiro editava e vendia suas partituras com logomarca e capas exclusivas. Ele as publicava em revistas de grande circulação. Como parte de sua estratégia de mercado, Cavalcanti abriu um escritório próprio na Rua dos Ourives “onde agendava os bailes e demais atividades em que ia tocar, incluindo, muito possivelmente, o acerto do repertório com o cliente, assim como a remuneração pelo seu trabalho” (ROSA, 2012, p. 150). Atualmente, poucos são os pianistas que têm seus próprios escritórios para acertos contratuais. Todavia, muitos são os pianistas que utilizam o ambiente cotidiano de *performance* para divulgação e demonstração de seus talentos, derivando em novas negociações para outras apresentações.

Com base no resgate histórico das três figuras dos pianeiros na história da música popular do Brasil, podemos afirmar que estes músicos, de fato, foram pioneiros em seu fazer profissional e seus perfis performáticos acabam, de certa forma, servindo de modelo para o profissional do piano-bar de hoje. Com as devidas mudanças e adaptações de cada época, isto nos leva a observar que o pianista-bar continua ganhando a vida cumprindo o papel de seus antecessores: animar festas e eventos em espaços de entretenimento da alta sociedade como casas de famílias tradicionais, cerimoniais, hotéis, bares e restaurantes sofisticados, além de navios de cruzeiro. Entretanto, muitos ainda não leem ou pouco leem partitura, mas detêm bom arcabouço musical para improvisação e técnica interpretativa, o que tem contribuído difusão dos maiores sucessos da música popular e internacional e dos recém-lançamentos.

Após esse breve passeio pela contextualização histórica, apresentaremos as reflexões acerca da atividade do piano-bar na cidade de Salvador – BA, por meio das informações obtidas durante a investigação com sete pianistas contemporâneos.

## **Prática de piano-bar: sete pianistas atuantes em Salvador - Ba**

**P**ara alcançar o objetivo geral da nossa pesquisa, que é refletir sobre a prática do piano-bar, foram escolhidos sete pianistas atuantes em Salvador-BA, com reconhecimento estabelecido na área em foco. A fim de preservar os nomes em sigilo, denominamos os entrevistados como: P1, P2, etc.

Para a coleta e análise de dados, foi realizada uma entrevista no modelo padroniza-



da ou estruturada, conforme o preconizado por Lakatos e Marconi (2007, p. 93-94) – “o entrevistador segue um roteiro previamente estabelecido; as perguntas feitas ao indivíduo são pré-determinadas”. Para tanto, elaboramos um formulário (Apêndice 1) aplicado “com pessoas selecionadas de acordo com um plano” (LAKATOS; MARCONI, 2007, p. 94), no nosso caso, com sete pianistas da cidade de Salvador. As referidas autoras esclarecem qual é o motivo da padronização: “[...] obter, dos entrevistados, respostas às mesmas perguntas, permitindo ‘que todas elas sejam comparadas com o mesmo conjunto de perguntas, e que as diferenças devem refletir diferenças entre os respondentes e não diferenças nas perguntas” (LODI, 1974 apud LAKATOS; MARCONI, 2007, p. 94).

Nessa perspectiva, as entrevistas foram feitas no período de 17 de dezembro de 2017 a 18 de fevereiro de 2018, em locais estabelecidos pelos próprios entrevistados. No processo da construção da entrevista, foram elaboradas 39 perguntas, sistematizadas de acordo com vários aspectos da prática de piano-bar abaixo delineados: a) contexto de trabalho e perfil do pianista-bar; b) fatores que influenciam na formação do repertório do pianista-bar; c) competências necessárias e inerentes a essa prática.

## **Contexto de trabalho e perfil de um pianista-bar**

Inicialmente, foram coletadas informações gerais sobre os entrevistados tais como: nome, idade e nível de escolaridade. Percebeu-se uma grande variação de faixa-etária dos pianistas em questão, pois, no momento da entrevista, dois deles estavam na faixa etária entre 30 a 40 anos, três entre 40 a 50 anos e dois acima de 70 anos.

No que se refere à formação musical desses profissionais, descobrimos que todos começaram seus estudos musicais, na faixa etária de 05 a 10 anos, sob algum grau de apoio familiar (mãe pianista, avô maestro, pai incentivador, etc.). Além disso, todos os sete pianistas receberam auxílio de professores ou cursos particulares de música durante os anos iniciais de estudos. Em adição, foram apontadas outras influências importantes na formação inicial dos entrevistados, tais como: bandas e grupos de variados estilos – música erudita, jazz, bossa nova, rock/pop, chorinho, entre outros. Ao completar a investigação sobre a formação musical, descobrimos que três dos sete pianistas concluíram o curso de música em nível médio e quatro em nível superior, sendo três na área de música e um na área de medicina.

Deste modo, podemos afirmar que todos os pianistas-bar em foco começaram seus estudos musicais cedo, incentivados pela família e auxiliados por professores, além de terem absorvido referências musicais diversas. Por outro lado, constatou-se que a prática de piano-bar não necessariamente exige a formação musical em nível superior como pré-requisito para sua realização, já que somente três dos sete pianistas completaram Curso de Graduação em Música.

Perguntados sobre o início de suas trajetórias, seis dos sete entrevistados informaram que participaram de vários conjuntos musicais como pianistas/tecladistas antes de começarem a exercer o trabalho de pianista-bar, a exemplo de: banda de axé, orquestra popular, grupo de câmara para eventos sociais, entre outros. Apenas P6 declarou que entrou diretamente nesta profissão, sem ter experiência prévia de tocar em conjuntos musicais. Desta forma, observamos que a participação em outras formações musicais foi relevante para estes pianistas adentrarem nesse nicho de mercado, pois as experiências anteriores, conforme as entrevistas, trouxeram acúmulo de repertório e segurança no fazer musical.

Referente ao tempo que já exerceram esta função, todos os entrevistados informa-

ram ter ao menos 10 anos de prática de piano-bar, com destaque para o P5 que declarou a completar 62 anos de carreira. Em adição, todos os entrevistados, exceto P5, afirmaram desenvolver outras atividades musicais paralelas, tais como: regência, produção/direção musical, composição, gravação, transcrição e/ou ensino particular de música. Da mesma forma, exceto P1, todos os entrevistados afirmaram participar regularmente de várias formações musicais coletivas: duos, trios, bandas, corais, orquestras. Confirmou-se assim que, paralelamente à carreira solidificada na área do piano-bar, esses profissionais são requisitados para uma série de outros projetos musicais, agregando valor ao seu desempenho individual.

No que se refere ao contexto da prática de piano-bar, alguns aspectos foram levados em consideração, tais como: ambiente de trabalho, instrumento utilizado, público-alvo e relação de músico com o público e o contratante. Podemos demarcar, assim, um perfil mais abrangente, não só do profissional e sua prática, mas dos desafios e referenciais inerentes ao cotidiano do pianista-bar.

Ao falar sobre o ambiente de trabalho, Ferreira (2007, p. 58) afirma que existe “o encaixe entre a música e o ambiente comercial no qual ela será veiculada”. Entre os locais da prática de piano-bar, os entrevistados citaram hotéis, restaurantes de gastronomia requintada e shoppings, e conciliavam o trabalho em vários locais concomitantemente. Dentre outros ambientes, foram apontados um navio de cruzeiro (P1) e um hospital soteropolitano (P3).

É notório que a prática do piano-bar, atualmente, pode ser exercida ao piano ou ao instrumento similar, como um piano digital. Por outro lado, constatou-se preferência pelo piano acústico nos estabelecimentos com piano-bar em Salvador; todos os participantes informaram que, em seus ambientes de trabalho, usam um piano acústico (de armário ou de cauda), à exceção de P6 que afirmou tocar no piano digital próprio, cobrando a taxa adicional de aluguel. A prática do piano-bar é conhecida tradicionalmente como uma *performance* de piano solo. Como recursos complementares, dois dos músicos em questão mencionaram a inserção da voz (P1) ou de um acompanhamento eletrônico na sua *performance* (P5). De acordo com tais respostas, podemos afirmar que, apesar de eventual uso da voz ou do acompanhamento eletrônico, a prática do piano-bar em Salvador é prioritariamente um exercício instrumental solista que não necessita objetivamente de quaisquer artifícios extras para sua plena execução.

Ao tratar do público frequentador dos ambientes com o piano-bar, achamos pertinente trazer a reflexão de Bourdieu: “Às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, [...] que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência” (BOURDIEU apud ORTIZ, 2003, p. 73). Durante as entrevistas, todos os pianistas informaram que seus ouvintes pertencem a uma camada social mais abastada. P1 e P5, além de referendarem tal afirmação, salientaram que a faixa etária dessa clientela está, em sua maioria, entre 40 e 60 anos. P7, por sua vez, acrescentou ainda que seu público é “predominantemente branco”.

Baseando nas respostas obtidas durante as entrevistas, constatamos que a prática de piano-bar é realizada num ambiente onde, na maioria das vezes, o consumo de comida e bebida e a música estão correlacionados. Neste contexto, o público tem o perfil de cliente, criando outro tipo relação com o pianista-bar, diferente de uma sala de concerto ou de um show. Corroborando Carrion: “A satisfação para o cliente está baseada na experiência do lugar como um todo, aonde o grupo musical, a música, o ambiente e o serviço ao cliente interagem entre si para criar valor” (CARRION, 2017, p. 21). O cliente que vai a um bar ou restaurante busca degustar e se satisfazer com o menu do estabelecimento, sendo a música ao vivo um determinante de valor agregado.

Nesse contexto, cabe destacar a relação do músico com o empregador. P3 foi o único a afirmar já ter vivenciado desentendimento direto com seu gerente; P2 assegurou não ter tido contato com os contratantes, pois era sempre substituído de algum outro pianista; os pianistas P1 e P4 mencionaram que os gerentes influenciavam na escolha do repertório; já P6 e P7 concordam com essa observação, alegando que, em certas ocasiões, o contratante tem sua própria escolha de repertório, reiterando seus esforços para realizarem tais demandas. Sendo assim, demonstrou-se que, na maioria dos casos, os gerentes ou contratantes participam ativamente na organização da prática de piano-bar, influenciando ou mesmo exigindo o tipo de repertório que será executado na ocasião.

## Formação do repertório de piano-bar

A respeito da formação do repertório, executado pelos praticantes de piano-bar, considera-se ser este um aspecto relevante para esta pesquisa. Em música, entendemos a palavra “repertório” como um conjunto ou coletânea de obras que um músico, banda, conjunto ou orquestra apresentam ao público, de forma ordenada ou inicialmente organizada. A seguir, analisaremos como cada pianista-bar entrevistado utiliza e adapta seu arcabouço musical quando acionado, e quais são fatores que influenciam na escolha do repertório.

Ao questionarmos aos sete investigados sobre os estilos musicais mais presentes na sua formação musical, detectamos as possíveis influências que determinavam a escolha atual do seu repertório de piano-bar. Percebemos duas referências comuns aos sete artistas desta pesquisa: todos afirmam a influência do jazz e da música brasileira na sua formação musical. Em adição, P3 mencionou a música erudita, e P5 a música cubana como estilos presentes na sua formação pianística.

No que se refere aos estilos prediletos em seu repertório de piano-bar, delimitamos, de acordo com as afirmativas dos entrevistados, as seguintes citações: música brasileira – todos; música pop internacional – P1, P2 e P6; jazz/blues – P1, P3, P5, P7; trilhas sonoras de filmes – P3, P6; música erudita – P3; danças latinas/caribenhas – P5, P6.

Assim, analisando as respostas dos depoentes, inferimos que a música popular brasileira prevalece no repertório dos sete pianistas desta pesquisa. Outros estilos mais utilizados na prática do piano-bar são jazz/blues e música pop internacional. No terceiro lugar, são temas musicais de filmes e danças latinas (boleros, tangos, chá-chá-chá, salsa). Música erudita foi citada somente uma vez, sendo assim o estilo menos tocado na prática em foco. Verificou-se, também, que estilos predominantes do repertório e influências musicais presentes na sua formação pianística são fatores convergentes no contexto geral quanto à formação de repertório.

Uma das estratégias de investigação sobre a formação de repertório foi questionar aos depoentes sobre quais os pedidos do público-cliente são feitos com mais frequência. Para tais respostas, optamos, intencionalmente, proporcionar liberdade de resposta aos entrevistados e não delimitar especificamente sobre estilo, gênero ou artista. Esta opção teve como foco a abrangência e peculiaridades presentes nos pedidos dos diferentes públicos, como veremos a seguir.

Referindo-se diretamente aos estilos mais pedidos em suas apresentações, P2 demarca a música americana e P3 a MPB/Bossa Nova. Aprofundando nas respostas, percebemos Roberto Carlos e Tom Jobim como os artistas mais lembrados nos pedidos do público como referiram P1, P3, P5, P6 e P7. Frank Sinatra aparece como o segundo artista mais

pedido pelos ouvintes, citado por P3, P5 e P7. Em seguida, observamos outros nomes como Djavan citado por P3, Chiquinha Gonzaga citada por P7 e a banda Beatles citado por P1, completando a lista de artistas mais lembrados em pedidos, segundo os depoentes.

Ainda sobre a demanda de pedidos dos ouvintes, em especial aos títulos de músicas, encontramos: *Yesterday* citado por P7; *As Time Goes By* e *Fascinação* mencionados por P6; *New York, New York* apontado por P4, P6 e P7; *My Way* aparece como o título mais pedido, de acordo com P3, P4, P5, P6 e P7.

Conforme denotamos nas respostas dos sete entrevistados, conhecer a obra de Tom Jobim, Roberto Carlos e Frank Sinatra, assim como certos títulos musicais familiares a quaisquer gerações, ajuda a contemplar os pedidos feitos ao pianista-bar por sua audiência em seu fazer artístico. Com isso, apontamos ser indispensável para o desempenho desta profissão um arcabouço musical eclético. Isso permite uma dinâmica fluente e variável na rotina musical desse profissional.

Da mesma forma que acabamos de reconhecer a importância da pluralidade do repertório no cotidiano do piano-bar, é notório existir determinados pedidos do público que não estão no universo repertorial deste ou de qualquer profissional musical. Então, perguntamos aos nossos entrevistados quais as estratégias utilizadas para declinar um pedido que não saibam, não conheçam ou não tenham no seu repertório prévio.

P1, P3, P4, P6 e P7 utilizam da estratégia de substituir esta lacuna momentânea, tocando outra música do mesmo estilo ou artista, justificando ao cliente seu interesse em atendê-lo. Somando-se P5 a estes seis supracitados, eles afirmam se comprometer a aprender as sugestões de seus clientes para tocá-la em uma próxima ocasião. Destacamos P7, que declara utilizar o auxílio de um iPad e da internet para apreender, naquela mesma situação, o pedido solicitado. P2 aparece como único a afirmar aos solicitantes: “não sei e pronto”.

Excetuando apenas um depoente que demonstrou não se empenhar em substituir de alguma forma as músicas dos seus ouvintes e que ele não saiba, observa-se a intenção dos pianistas-bar desta pesquisa para satisfazerem sua clientela. Eles acionam certas estratégias para não deixar de agradar seu público e, ao mesmo tempo, demonstrarem interesse em aprender a sugestão musical, em respeito ao ouvinte, tocando algo similar ao pedido realizado.

Diante do exposto, no que tange aos fatores que contribuem para a formação do repertório de piano-bar, podemos destacar: a) preferências individuais dos pianistas, convergentes com as influências musicais oriundas da sua formação pianística; b) exigências do contratante ou gerente como participante ativo da prática de piano-bar; c) pedidos do público-cliente e as intenções dos pianistas-bar em satisfazerem suas clientelas.

## Competências inerentes à prática de piano-bar

Ao abordar sobre as competências musicais e extramusicais inerentes à prática de piano-bar, fundamentamo-nos em Trindade (2008, p. 213) que delinea o termo “competências” como o conjunto de três componentes distintos: conhecimentos teóricos, habilidades práticas e atitudes.

Segundo autora, conhecimentos teóricos correspondem ao primeiro pilar da educação do século XXI, “aprender a conhecer”, e se referem aos conceitos da “teoria e literatura nos diferentes contextos do fazer musical” (TRINDADE, 2008, p. 213). Aqui, nos referimos à leitura musical sem especificar para os entrevistados o entendimento de uma partitura

para piano – contraponto entre mão direita e mão esquerda – e uma melodia cifrada. Da mesma forma, subentende-se a importância de uma leitura à primeira vista, para o ato da *performance* no piano-bar.

Em vista do exposto, os entrevistados foram perguntados sobre quais conhecimentos teóricos eles julgam serem mais importantes para exercer a função de piano-bar. P1, P4, P5, P6 e P7 ressaltaram a leitura musical como uma competência fundamental em seus exercícios profissionais. Ter conhecimento sobre história da música e suas principais personagens, compositores e intérpretes foi assinalado por P1, P3, P4, P5 e P7 como fator relevante à prática. O conhecimento da literatura musical foi ressaltado como um conhecimento relevante por P3 e P5. Apenas P2 afirmou não achar importante para sua práticas tais conhecimentos.

Neste contexto, observamos que teoria, história e literatura da música estão presentes como aspectos teóricos notáveis no cotidiano da maioria dos pianistas entrevistados. Ressalta-se ainda a declaração de P7, sobre fazer a partitura de algumas melodias por conta própria para auxiliar a sua memória e utilizar as informações sobre história da música para a formação de seu repertório, atestando a importância empírica da junção de teoria e prática em seu fazer profissional.

Outro elemento das competências musicais, segundo Trindade (2008, p. 213), denomina-se “habilidades” e é associado ao segundo pilar de educação “aprender a fazer”. Habilidades consistem em domínio prático de variadas técnicas e tecnologias no contexto musical, em “expressar-se musicalmente por meio do corpo, da voz e de instrumentos de variadas fontes e famílias, mediante diferentes emoções, técnicas, sentimentos e ideias – seja de forma pessoal e/ou coletiva” (TRINDADE, 2008). Na sequência, analisaremos as respostas dos nossos entrevistados quanto às habilidades práticas que estão presentes em seus cotidianos profissionais. A rotina de estudos em casa, estratégias para elaboração de arranjos, habilidades técnicas pianísticas e procedimentos utilizados em suas improvisações foram assuntos enfocados nesta pesquisa.

Perguntados sobre o estudo de piano em casa, todos os entrevistados declararam possuir piano acústico ou digital em suas residências. Porém, referente ao tempo dedicado ao estudo pessoal do piano, somente três dos sete entrevistados afirmaram ter uma rotina estabelecida de estudo: P1 e P4 de, ao menos, duas horas semanais, e P7 ao menos oito horas semanais. Deste modo, podemos sugerir que possuir o piano em casa e ter uma rotina de estudos semanais planejados é um fator importante, porém não determinante para a preparação prévia de uma *performance* de piano-bar.

Quanto às estratégias mais utilizadas para a elaboração dos arranjos incluídos no repertório do piano-bar, P1 assegurou primeiramente procurar um padrão rítmico adequado para acompanhamento da mão esquerda, depois buscar a tonalidade certa para as músicas que porventura vier a cantar, além de criar um espaço específico de improvisação na forma da música. P3 e P7 declararam focar inicialmente na elaboração da linha melódica do arranjo, seja através de partituras ou escutando gravações em áudio, principalmente dos pedidos feitos anteriormente por seus ouvintes ou que estão sendo mais tocadas no momento. Já P2, P4, P5 e P6 garantem não utilizar qualquer tática para preparação prévia de arranjos na prática do piano-bar, como afirma P5: “Sempre invento na hora, nunca fiz arranjo em casa”.

Mediante o exposto, podemos observar que, dentre os pianistas entrevistados, apenas três declaram utilizar algum método preexistente na preparação repertorial aplicada em suas práxis. Os outros quatro depoentes sequer citam algum artifício preliminar, demonstrando que é no ambiente de trabalho que desenvolvem seus repertórios e suas habilidades criativas



solo. Isso referenda diretamente a nossa questão anterior, pois dedicam pouco tempo ao estudo prático em casa.

Com relação às habilidades técnicas pianísticas que os sete pianistas desta pesquisa julgam serem as mais importantes em suas práticas no piano-bar, a independência das mãos, a agilidade e a destreza dos dedos foram dispositivos técnicos relevantes mencionados pela totalidade dos depoentes. A postura correta e o relaxamento dos braços durante a execução foram habilidades técnicas citadas nas respostas de P2, P3, P4 e P7, destacando-se P4, que acrescenta a importância de alongamento prévio como parte indissociável desse procedimento. Ter uma execução ritmicamente estável pela mão esquerda foi relatado por P1, P2, P3, P6 e P7 como habilidade necessária para a perícia do piano-bar.

Em vista do que foi citado pelos entrevistados, consideramos que para a prática do piano-bar é necessário que o *performer* tenha um bom desenvolvimento técnico de ambas as mãos, no que se refere à destreza, à agilidade motora, e à independência entre as mãos. Tocar com boa postura, de forma relaxada, e ter uma execução ritmicamente estável também são condutas técnicas indispensáveis para a maioria dos investigados. Isso nos prova que a prática do piano-bar, por ser uma execução solo ao piano, demanda de alicerce técnico fundamental para o desenvolvimento desta atividade.

Continuando a análise desta competência, perguntamos sobre quais são seus modelos de improvisações aplicados no ato de suas performances. Para isso, delimitamos três modelos para as respostas: desenvolvimento do tema ou improvisação melódica; re-harmonização; mudança estrutural da forma musical. Sob esse aspecto, observamos que o desenvolvimento do tema ou improvisação melódica é noticiado por todos os sete examinados como procedimento utilizado no momento de suas improvisações, destacando-se P3, que especifica utilizar a grande tessitura do piano, e P4, que particulariza a exploração dos timbres. A re-harmonização é vista como o mecanismo utilizado por P1, P3, P4 e P7. A mudança de estrutura ou forma da música é citada apenas por P3 como modelo improvisatório aplicado.

Ao se trazer esse assunto, notamos que todos os pianistas das entrevistas ressaltaram serem a modificação do tema e a re-harmonização as estratégias de improvisação mais utilizadas como parte de suas *performances*. Apenas um deles assume utilizar a mudança da forma musical como parte de sua improvisação. Podemos entender, dessa forma, que esses pianistas se apegam à forma original das músicas e dão preferência à modificação do tema ou melodia e à aplicação de novos acordes em suas improvisações durante suas performances.

O terceiro elemento das competências, delineado por Trindade, é denominado atitudes. Aliados aos pilares de educação “aprender a conviver” e “aprender a ser”, consiste em capacidade de “realizar trabalhos musicais valorizando a arte e sua diversidade de conhecimento, necessidade, opiniões e outros” (TRINDADE, 2008, p. 214). Aprimorando as atitudes, como parte das competências musicais e extramusicais, o músico aprende a:

valorizar a música como forma de crescimento pessoal e coletivo; posicionar-se criticamente diante de produções artísticas ou eventos estéticos; reconhecer, de forma estética e cultural, as produções musicais no contexto da área de Arte e de outras áreas do conhecimento; criar estratégias para a apreciação e realização de produções musicais inovadores (TRINDADE, 2008, p. 214).

Complementando a análise das competências citadas por Trindade (2008) e aplicadas pelos pianistas-bar entrevistados, teremos em seguida o balanço da investigação feita acerca das atitudes necessárias para nosso objeto de pesquisa: a prática do piano-bar. Entre as atitudes encontradas nas respostas para o exercício cotidiano em questão, encontramos

a capacidade de tocar em frente ao público, comunicar-se com o público, lidar com a ansiedade no palco, a autoestima e as estratégias de empreendedorismo feitas pelos sete pianistas deste trabalho.

A seguir, com o propósito de investigarmos como se dava a comunicação verbal desses pianistas com seus ouvintes, propusemos duas modalidades com duas opções: com uso de microfone ou sem microfone; de forma coletiva ou individual. P1 afirmou que se comunicava com o público sem microfone e individualmente, com quem chegasse ao piano por conta própria. Após começar a cantar, também durante suas *performances*, passou a utilizar o microfone e, assim, conseguir se comunicar de forma coletiva com a plateia. Da mesma forma, P3 e P6 informaram fazer a comunicação sem microfone, apenas individualmente, com quem se aproxima ao piano. P4 e P7 alegaram não usar microfone, porém mantêm um esforço para uma comunicação tanto individual como coletiva; em especial P4, que atestou ir até as mesas dos seus clientes para tanto. P2 e P5 declararam simplesmente que não se comunicavam com o público.

Resumindo as colocações expostas acima, observamos que apenas um dos depoentes referiu-se ao uso do microfone como artifício de comunicação com sua audiência, ajudando a agregar coletivamente a mensagem verbal a ser passada. Os demais afirmaram não utilizar microfone para esta comunicação, que se dá quase sempre de forma individual, de acordo com um eventual interesse de um cliente. Acrescenta-se a esta informação que dois dos entrevistados externaram sequer manter algum diálogo verbal com sua plateia. Estas informações corroboram com a assertiva inicial de nosso trabalho, mostrando que o ambiente de piano-bar expõe o pianista não prioritariamente como artista – que de fato é – mas como prestador de serviço em determinada função, sem o status de “estrela” que a música comercial tende sempre a imprimir aos artistas.

Questionados sobre como lidar com a ansiedade no palco ou em suas *performances* como pianistas-bar, P1, P2 e P5 relataram que não têm nenhuma manifestação de ansiedade. P4 e P7 admitiram existir certa inquietude, porém somente até o momento de iniciar o trabalho, como assim colocou P4: “existe até o primeiro acorde”. P3 e P6 salientaram a importância de descansar antes de tocar e chegar antecipadamente ao local de apresentação, como forma de manter a tranquilidade antes de suas práticas. Podemos observar que, entre nossos investigados, inexistente ou pouco existe a ansiedade no exercício do piano-bar e que, caso haja, pode ser combatido com atitudes simples, mantendo o descanso necessário para o corpo e a antecipação, fatores importantes para qualquer trabalho musical a ser executado.

Da mesma maneira, perguntamos aos sete pianistas sobre como lidavam com a autoestima, especificamente, na prática do piano-bar. À vista disso, P1, P3, P4, P6 e P7 informaram haver uma variável de acordo com a resposta do público-cliente em relação ao repertório aplicado em cada ocasião. Salienta-se neste quesito algumas declarações: P1 sugere “expandir o repertório, o que é ótimo e lhe faz adquirir experiência”. P6 recomenda “tocar com confiança, fazendo o que gosta, da forma que gosta, e respeitando todos os aspectos do ambiente: público, regras, e o dia que você está tendo”. P7 pondera dizendo “às vezes preparo um arranjo e não sei como quero, às vezes tem que mudar o repertório por conta do ambiente e do público”. De outro modo, P2 e P6 declararam ser indiferentes à indiferença dos ouvintes, como menciona P2: “eu me curto e toco o melhor possível para mim”.

Analisando as respostas acima, podemos perceber que a afirmativa “aprender a conviver” e “aprender a ser” se manifestam de diferentes maneiras nas práticas profissionais dos depoentes. Salvo exceções, uma característica marcante desses pianistas é o fato de a maioria prezar a atenção e o interesse de seu público tentando satisfazer seu gosto e pedidos

musicais. Demonstram assim que o contato e a interação com o público são elementos importantes para a construção da autoestima destes profissionais, pois é nesse diálogo direto que a competência musical e sua performance é posta em xeque.

Completando a análise das atitudes necessárias à prática do piano-bar, entendemos o empreendedorismo como aspecto relevante para qualquer profissional desta área. Desta forma, questionamos quais as estratégias que um pianista-bar deve ter para se promover como artista comercial atualmente. P1, P6 e P7 afirmam usar cartões de visita, salientando o aproveitamento das redes sociais e plataformas digitais como ferramentas fundamentais nessa atitude, por serem veículos atuais e eficazes para a disseminação de seus trabalhos.

O depoimento de P6 aparece com destaque, por salientar o valor de “oferecer uma qualidade em sua apresentação em relação a equipamento, repertório, vestimenta e pontualidade”. Para ele, tais valores são aplicáveis a quaisquer pianistas-bar que exercem suas funções, tanto como funcionários de uma empresa quanto gestores de seus próprios negócios. Na opinião de P3, P5 e P7, o uso de uma vestimenta adequada ao ambiente é uma postura empreendedora determinante, para efeito de reconhecimento de seus ouvintes no ato de suas performances. P5 ainda sugere o uso de “paletó e gravata” como indumentária indicada para qualquer situação. Apenas P2 e P4 declararam não aplicar quaisquer estratégias de empreendedorismo em suas carreiras.

Nota-se que, embora dois dos entrevistados sequer vislumbrem atitudes empreendedoras em seus itinerários profissionais, outros cinco pianistas apontaram duas posturas empreendedoras fundamentais para o desenvolvimento de suas carreiras: uma vestimenta adequada ao ambiente de trabalho e o aproveitamento das redes sociais e plataformas digitais para difusão de seus perfis profissionais.

A seguir, apresentaremos considerações finais sobre este trabalho, no qual procuramos utilizar em toda a sua extensão os relatos como base empírica de análise, sempre atento ao fato de que o pianista-bar é uma profissão que se delinea e/ ou se reconfigura segundo as demandas de seu público ou das exigências de repertório do estabelecimento.

## Considerações finais

No presente trabalho foram apresentadas as reflexões acerca da prática de piano-bar, fundamentadas na pesquisa realizada com sete pianistas atuantes em Salvador-BA. Para alcançar o objetivo proposto e contextualizar a pesquisa, resgatamos alguns aspectos históricos de piano popular no Brasil, trazendo como foco as trajetórias artísticas de três notáveis pianistas – comumente cunhados como pianeiros – brasileiros: Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Aurélio Cavalcanti. Conhecer suas experiências artísticas foi importante para a compreensão da prática do piano-bar atual, pois estas contribuíram para a formação do perfil do pianista como músico popular e gestor de sua própria carreira. Para responder às questões norteadoras deste trabalho, foi realizada uma pesquisa qualitativa com o intuito de conhecer a prática de piano-bar de sete pianistas, residentes em Salvador-Bahia, o que resultou nas considerações apresentadas a seguir.

Referente ao perfil do pianista-bar, foram percebidas as seguintes características: faixa etária entre 30 e 70 anos de idade e o início dos estudos musicais desde cedo, com auxílio de algum professor e apoio da família. No entanto, a formação musical em nível superior não se mostrou um pressuposto constituinte para este profissional. Constatou-se a tendência de se desenvolver atividades musicais paralelas à prática de piano-bar em conjuntos musicais

diversos, agregando-se o reconhecimento desses profissionais.

Sobre o contexto de trabalho, notou-se que a prática de piano-bar é exercida de forma solística em piano acústico ou digital, em espaços diversos, onde, na maioria das vezes, o consumo de bebida e comida e a música estão correlacionados. Neste contexto, o público apresenta o perfil de cliente, criando outro tipo de relação com o pianista-bar, diferente de uma sala de concerto ou de um show.

No tocante à formação do repertório, observamos que as influências e as experiências musicais de cada entrevistado, em suas trajetórias pessoais, servem como alicerces para seus arcahouços nessa atividade. Somam-se a isso as diferentes demandas, por parte de seus ouvintes, que surgem na rotina do fazer musical, através de títulos de músicas, artistas ou estilos mais frequentes. Isso revela ser indispensável, para um pianista-bar, ter um repertório eclético e atualizado.

No que se refere às competências inerentes a essa prática, entre os conhecimentos teóricos foram apontados: rudimentos de teoria musical, informações sobre história e literatura da música como aspectos presentes no cotidiano da maioria dos pianistas entrevistados. Entre as habilidades práticas destacam-se: destreza e independência das mãos, condução rítmica estável, capacidade de improvisação e de criação ou adaptação de arranjos para o piano. A capacidade de tocar em frente ao público, comunicar-se com o público, lidar com a ansiedade no palco, aplicar estratégias de autoempreendedorismo foram sinalizadas como atitudes importantes na prática de piano-bar.

Acreditamos que o presente trabalho pode contribuir na área de pesquisa acadêmica, trazendo reflexões relevantes sobre um assunto novo e pouco investigado. Ao mesmo tempo, tivemos o intento de tornar público o reconhecimento do profissional de piano-bar, como um criador, improvisador, detentor de um vasto repertório e autônomo na gestão de sua carreira. Esperamos que este artigo possa instigar as futuras pesquisas nas áreas afins, visando a valorização desse segmento da música popular brasileira.

Outrossim, que essa vertente de pesquisa suscite estudos multi e interdisciplinares, possibilitando outros olhares que permitam relacionar novas proposições sobre o tema em pauta, a fim de se aprofundar sobre uma ampla variedade de interesses que aqui não nos detivemos, a saber: sob o aspecto financeiro – é uma atividade rentável, quantas horas e locais esse profissional trabalha por semana para seu sustento; aspecto jurídico-administrativo: formas de contratação e pagamento do pianista-bar e seus direitos e obrigações; motivações, sentimentos, opiniões e sistemas de conduta quando a música é prioritária, fundamental ou em outras é apenas uma espécie de fundo em empresas do setor de bares e restaurantes, como se sente este músico ao executar o seu repertório e sua relação com o público, dentre outras questões.

## Referências

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6022:2018*. Informação e documentação: Artigo em publicação periódica técnica e/ou científica: apresentação. Rio de Janeiro: ABNT, 2018<sup>a</sup>. 8 p.
- \_\_\_\_\_. *NBR 6023:2018*. Informação e documentação: referências: elaboração. 2. ed. Rio de Janeiro: ABNT, 2018<sup>b</sup>. 68 p.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Orientador: Mauricy Matos Martin. 1999. 190 p.: il. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som* – Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. 520 p.
- BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. *Em Tese*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 68-80, jan. 2005. ISSN 1806-5023. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027>>. Acesso em: 06 nov. 2018.
- BOSCOLI, Geysa. *A pioneira Chiquinha Gonzaga*. Natal: Departamento Estadual de Imprensa de Natal, 1978, 176 p.
- CARRION, John Paul Gallegos. *Música e marketing: uso de ferramentas estatísticas direcionadas à carreira de grupos de música popular em Salvador*. Orientador: Joatan Nascimento. 2017. 62 p. il. Trabalho de Conclusão de Final de Curso. (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- COUTO, Ana Carolina Nunes. *Ações pedagógicas do professor de piano popular: um estudo de caso*. Orientador: Heloisa Faria Braga Feichas. 2008. 102 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/GMMA-7XPHH6>>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002 – 2018. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 11 jan. 2018.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 108 p.
- FERREIRA, Diogo Conque Seco. *Efeitos de música ambiente sobre o comportamento do consumidor: análise comportamental do cenário de consumo*. Orientador: Jorge Mendes de Oliveira Castro Neto. 2007. 120 f. Tese (Doutorado em Ciências do Comportamento) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.



- FONSECA, João José Saraiva da. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.
- FRASER, Márcia Tourinho Dantas; GONDIM, Sônia Maria Guedes. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. *Paidéia*, Ribeirão Preto, v. 14, n. 28, p. 139 -152, ago. 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-863-2004000200004X&lng=en&nr=isso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863-2004000200004X&lng=en&nr=isso)>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Ernesto Nazaré 150 anos*. 1863 – 1934 Linha do Tempo por Luiz Antonio de Almeida. Disponível em: <<https://www.ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em: 06 dez. 2018.
- INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. *Aurélio Cavalcanti* (ilustração de K. Lixto). Revista O Malho, 23/04/1904. Disponível em: <<http://institutopianobrasileiro.com.br/images/view/1456>>. Acesso em: 06 dez. 2018.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Técnicas de pesquisa*. 6. ed. rev. ampl. São Paulo: Atlas, 2007. 276 p.
- LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. 154 p. il. (MPB reedições, 3). *E-book*. Disponível em: <<http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/1938/02/Mariza-Lira-chiquinhagonzaga.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2018.
- LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia C. *Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses*. 5. ed. rev. e ampl. Salvador: EDU-FBA, 2013. 145 p.; il.
- MACHADO, Afonso; MARTINS, José Roberto. *Na cadência do choro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2015. 200 p.
- MARTINS, Gilberto Andrade. Estudo de caso: uma reflexão sobre a aplicabilidade em pesquisa no Brasil. *Revista de Contabilidade e Organizações*, FEARP/USP, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 9-18, jan./abr. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rco/article/view/34702/37440>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- ORTIZ, Renato (org). *A Sociologia de Pierre Bourdieu*. Ed. Olho D'água, 2003. 172 p.
- ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana brasileira. Dos anos 50 do Império aos 60 da República*. 2012. 331 f., il. Orientadora: Maria Therezinha Ferraz Negrão Mello. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- SAMPAIO, Luiz Paulo. O papel do piano na vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX. *Revista eletrônica de musicologia*, [S.l.], v. XIII, jan.

2010. Disponível em: <[http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr13/07/03\\_sampaio/piano\\_rio\\_secXIX.htm](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr13/07/03_sampaio/piano_rio_secXIX.htm)>. Acesso em: 05 fev. 2018.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008. 504 p.
- SILVA, Luana Valentim da. *Reflexões sobre as práticas pedagógicas de iniciação ao piano em quatro escolas de música localizadas em Salvador – Ba*. Orientadora: Ekaterina Konopleva. 2016. 121 f.: il. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. 368 p.
- TRINDADE, Brásila Gottschall Pinto. *Abordagem musical CLATEC: uma proposta de ensino de música incluindo educandos comuns e educandos com deficiência visual*. 2008. 421 f.: il. Orientador: Sergio Coelho Borges Farias, Coorientadora: Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- VEJA. *Quem foi Chiquinha Gonzaga: compositora, pianista e maestrina. A pianista natural do Rio de Janeiro completaria 171 anos nesta quarta-feira*. Redação. Publicado em 17 out. 2018, 09h16. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/quem-foi-chiquinha-gonzaga-compositora-pianista-e-maestrina/>>. Acesso em: 06 nov. 2018.