UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

FÁTIMA GRAÇA MONTEIRO CORVISIER

**ANTÔNIO DE SÁ PEREIRA
E O *ENSINO MODERNO DE PIANO*:
PIONEIRISMO NA PEDAGOGIA PIANÍSTICA BRASILEIRA**

São Paulo
2009

FÁTIMA GRAÇA MONTEIRO CORVISIER

**ANTÔNIO DE SÁ PEREIRA
E O *ENSINO MODERNO DE PIANO*:
PIONEIRISMO NA PEDAGOGIA PIANÍSTICA BRASILEIRA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Processos de Criação Musical, na Linha de Pesquisa: Técnicas Composicionais e Questões interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro.

São Paulo
2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

Fátima Graça Monteiro Corvisier

Antônio de Sá Pereira e o *Ensino Moderno de Piano*: pioneirismo na pedagogia pianística brasileira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Processos de Criação Musical, na Linha de Pesquisa: Técnicas Compositivas e Questões interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Música.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

À minha linda filha Camila e meu marido Fernando pelo apoio e amor incondicional.

Aos meus pais Aparecida e Waldemar pelo encorajamento, e dedicação constantes.

Aos meus irmãos Eduardo e Érico pelo carinho e amizade sincera.

À memória de Clélia Nunes Meirelles pela grande amizade e pelo zelo com que se dedicou ao meu aprendizado pianístico.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro, professor associado da Universidade de São Paulo pela dedicação e competência com que orientou esta pesquisa e pelos prestimosos conselhos;

A todos os membros da banca examinadora que me honram pela sua participação;

Ao Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier, professor doutor da Universidade de São Paulo pela leitura dos originais e pela diligência com que se propôs a discutir conosco o assunto da tese;

À Profa. Dra. Isabel Nogueira, professora adjunta da Universidade Federal de Pelotas pelo incentivo, por compartilhar comigo seus conhecimentos sobre Sá Pereira, pela indicação de material bibliográfico e de muitas das fontes usadas nesta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Howard Pollack, professor titular de musicologia da *University of Houston* (EUA), pelo aconselhamento quanto à primeira abordagem do assunto e sua organização;

Ao Prof. Dr. Charles Timbrell, professor de piano e coordenador do departamento de instrumentos de teclado da *Howard University* (EUA) pelo fornecimento dos dados referentes ao pianista francês Ferdinand Motte-Lacroix;

À Profa. Maria Tereza Moura, diretora da Escola Sá Pereira no Rio de Janeiro pela extrema gentileza em permitir o acesso aos documentos pertencentes ao acervo da instituição e autorizar a leitura e reprodução da correspondência de Sá Pereira com Mário de Andrade arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Ao Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala pelo incentivo, pelos debates em torno do assunto da pesquisa e por compartilhar seus conhecimentos conosco;

Ao pesquisador Flávio Silva pelas valiosas informações;

À Profa. Dra. Maria Regina Câmara por disponibilizar preciosos documentos referentes a Sá Pereira;

Às ex-alunas de Sá Pereira Profas. Ecléa Ribeiro, Else Baptista, Esther Naiberger, Irani Leme, Judith Cocarelli, Lais de Souza Brasil e Salomea Gandelman, pelo carinho com que se dispuseram a compartilhar suas experiências e lembranças sobre Sá Pereira;

À Profa. Inês Rufino Jarque, professora assistente da Escola de Música da UFRJ, pelo auxílio na obtenção de material bibliográfico no Rio de Janeiro;

À pianista Ruth Tomfohrde pelas informações valiosas sobre Ernest Hutcheson;

A José Tavares da Silva Filho, responsável pelo acervo de obras raras da Biblioteca Pedro Calmon do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ pelo extremo profissionalismo que tornou possível o acesso a fontes essenciais para esta pesquisa. Também agradeço a colaboração de Dolores Brandão pelo acesso aos documentos pessoais de Sá Pereira pertencente ao arquivo histórico da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

Aos meus pais e familiares que sempre me apoiaram e aos meus alunos e ex-alunos por compartilharem do trabalho que desenvolvo nesses últimos anos.

RESUMO

Antônio de Sá Pereira é um dos pioneiros da Pedagogia do Piano no Brasil. Seu tratado *Ensino Moderno de Piano* (1933) aborda a técnica pianística cientificamente e abrange questões diversas como a leitura à primeira vista e o desenvolvimento da audição crítica do aluno. Esta obra refere-se pela primeira vez no Brasil à fisiologia dos movimentos pianísticos, sistematiza o emprego da técnica de peso do braço na execução, aplica estratégias racionais de estudo e visa ensinar o aluno a pensar e a ouvir por conta própria. A pesquisa analisa o tratado relacionando-o com as principais teorias que o fundamentaram. Ao mesmo tempo aponta seu pioneirismo em relação ao meio musical brasileiro da época, o grau de originalidade de seu conteúdo e a atualidade das ideias que defende. A obra é circunstanciada por dados biográficos de Sá Pereira, material documental e bibliográfico. Sá Pereira consegue através de um trabalho de síntese e objetividade, tornar acessível e compreensível uma visão da técnica até então praticamente desconhecida no Brasil. Embora haja grande afinidade entre suas ideias e as dos principais teóricos da época, a adesão de Sá Pereira aos princípios que norteiam a moderna técnica pianística não é dogmática, pois Sá Pereira encontra o equilíbrio entre a abordagem técnica que utiliza o peso do braço e a técnica de dedos. Ao considerar que ambas se completam, demonstra uma visão atual da técnica pianística. Mais do que um tratado de técnica pianística, o *Ensino Moderno de Piano* buscou transformar e modernizar o ensino pianístico praticado no Brasil.

Palavras-chave:

Antônio de Sá Pereira, Pedagogia do piano, técnica pianística, *Ensino Moderno de Piano*, piano-- estudo e ensino.

ABSTRACT

Antônio de Sá Pereira was a renowned scholar and a pioneer of Piano Pedagogy in Brazil. His treatise on piano teaching and technique, *Ensino Moderno de Piano* (Modern Piano Teaching -1933), encompasses several related subjects such as sight reading and critical listening. This is the first time a Brazilian work describes the physiology of piano playing movements and systematizes the use of the arm-weight technique. The work also applies rational strategies toward practice in order to teach the students to think and listen by themselves. This thesis analyzes *Ensino Moderno de Piano* relating it to the theories on which it was based and pointing out its originality in the context of related Brazilian works on piano technique. This thesis also verifies the modernity of its ideas. Biographical, documental and bibliographical data on Sá Pereira contextualize the treatise. Sá Pereira's work synthesizes the modern piano technique theory using an accessible and objective language. At that time, arm-weight technique was a barely known subject in Brazil. On the other hand, Sá Pereira does not follow the principles of Modern Piano Technique in a dogmatic way. Although there is great affinity with his ideas and those of the great theorists of the period, Sá Pereira still finds a balance between the two different types of piano technique approach – the arm-weight and the finger technique. He considers them complementary to each other, a contemporary perspective on piano technique. More than a treatise on piano technique, the work *Modern Piano Teaching* aims to transform and to modernize piano teaching methods employed in Brazil.

Key-words:

Antônio de Sá Pereira, Piano pedagogy, Piano technique, Modern piano teaching, piano instruction and study.

LISTA DE EXEMPLOS

Ex.1. Revista <i>Ariel</i> no. 4, janeiro de 1924, exercício 1a) e 1c) p.154-155.	102
Ex.2. Revista <i>Ariel</i> no. 4, janeiro de 1924, exercício 1b) e 1d), p.155.	102
Ex.3. Revista <i>Ariel</i> no. 4, janeiro de 1924, exercício 2a)b) c) e d), p.155-156.	103
Ex.4. Revista <i>Ariel</i> no. 4, janeiro de 1924, exercício 3a)b) c) e d), p.156.	103
Ex.5. Revista <i>Ariel</i> no. 4, janeiro de 1924, exercício 4a) e b), p.156.	104
Ex.6. Revista <i>Ariel</i> no. 4, janeiro de 1924, exercício 5a) e b), p.157.	104
Ex.7. Revista <i>Ariel</i> no. 5, fevereiro de 1924, exercício 6 a), b), c) e d) p.193.	106
Ex.8. Revista <i>Ariel</i> no. 5, fevereiro de 1924, exercício 7a), b), c) e d) p.194.	107
Ex.9. Revista <i>Ariel</i> no. 5, fevereiro de 1924, exercício 8a) e b), p.195.....	107
Ex.10. Revista <i>Ariel</i> no. 5, fevereiro de 1924, exercício 9a) e b), p.196.	108
Ex.11. Revista <i>Ariel</i> no. 5, fevereiro de 1924, exercício 10, p.196.	108
Ex.12. Revista <i>Ariel</i> no. 5, fevereiro de 1924, exercício 11, p.198.	109
Ex.13. Revista <i>Ariel</i> no. 6, março de 1924, exercício 12 a) e b), p.233.	110
Ex.14. Revista <i>Ariel</i> no. 6, março de 1924, exercício 13, p.234.	111
Ex.15. Revista <i>Ariel</i> no. 6, março de 1924, exercício 14, p.235.	111
Ex.16. Revista <i>Ariel</i> no. 6, março de 1924, exercício 15, p.236.	112
Ex.17. Revista <i>Ariel</i> no. 6, março de 1924, exercícios 16 e 18, p.236-237.	113
Ex.18. Revista <i>Ariel</i> no. 6, março de 1924, exercício 20, p.239.	114
Ex.19. Revista <i>Ariel</i> no. 6, março de 1924, exercício 21, p.240.	114
Ex.20. Revista <i>Ariel</i> no. 6, março de 1924, exercício 22, p.240.	115
Ex. 21. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), execução rítmica errônea, p.13.	127
Ex.22. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), execução rítmica errônea, p.14.	127
Ex.23. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), estudo de preparação de saltos, p.19.	131
Ex.24. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), execução de saltos, p.20. ...	132
Ex.25. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios de preparação, p.33.....	160

Ex.26. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios de dissociação, a), b) e c), p.37.	166
Ex.27. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios de trilos com notas presas a) e b), p.37.	167
Ex.28. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios de trilos sem notas presas a), b), c) e d), p.38-39.	168
Ex.29. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios de controle a) e b), p.39.	169
Ex.30. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), estudo teste de Czerny op.299 no.11 e variação, p.43.	171
Ex.31. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), variações do estudo teste de Czerny op.299 no.11.	172
Ex.32. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios de expansão, p.46.	175
Ex.33. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios de expansão e variantes, p.47.	176
Ex.34. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exemplo de variante da 1ª forma do exercício de expansão, p.48.	177
Ex.35. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios se controle da expansão, p.48.	178
Ex.36. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), Czerny –Germer 3º vol., no.25, c.1-4, p.49.	179
Ex.37. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), Czerny –Germer 3º vol., no.25, exercícios de preparação dos moldes, p.50.	180
Ex.38. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), Czerny –Germer 3º vol., no.25, exercícios de preparação do deslocamento das mãos, p.50.	181
Ex.39. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), Czerny op.740 no.14, c.1-6, e exercícios de deslocamento da mão, p.53.	182
Ex.40. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), Czerny op.740 no.14, exercícios de preparação dos moldes dos arpejos, p.53.	182

Ex.41. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), Czerny op.740 no.14, exercícios de sutura, p.53.	183
Ex.42. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), Czerny op.740 no.14, exercícios intercalando moldes dos acordes e dedo pivô, p.54.	183
Ex.43. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), Czerny op.740 no.18, c.1., p.58.	187
Ex.44. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), Czerny op.740 no.18, preparação sistemática do estudo de Czerny op.740 no.18, p.60.	187
Ex.45. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercício de passagem do polegar, p.62.	191
Ex.46. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios de passagem do polegar, p.63.	192
Ex.47. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios de controle, p.64.	194
Ex.48. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), variantes a) e b) dos exercícios de controle, p.64.	195
Ex.49. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), fragmentos escalares, p.64.	196
Ex.50. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercício sintético, p.65.	196
Ex.51. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), automatização de passagem do polegar, p.65.	197
Ex.52. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios de treino para escalas, p.65.	197
Ex.53. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), treino escalar, a) e b), p.66.	198
Ex.54. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), escalas compactas, p.69.	199
Ex.55. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios para passagem do polegar, p.72.	202
Ex.56. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios para passagem da mão, p.72.	202
Ex.57. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercício compacto, p.72. ...	202
Ex.58. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios preparatórios para execução de arpejos, p.72-73.	203
Ex.59. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), idem, p.73.	204

Ex.60. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercício para treino da translação do deslocamento do braço, p.74.	204
Ex.61. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), estudo de Czerny op. 299 no.12, c.1-6, e exercício de translação da mão sem passagem de polegar, p.75 ..	205
Ex.62. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), idem, p.75.	206
Ex.63. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios em oitavas, variado, p.77.	208
Ex.64. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercício de oitavas repetidas, p.77.	209
Ex.65. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercício de oitavas, p.79...	213
Ex.66. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), emprego do movimento de rotação em fragmento escalar, p.82.	216
Ex.67. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), emprego do movimento de rotação em passagem de arpejos, p.82.	218
Ex.68. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios de supinação e pronação, p.84.	219
Ex.69. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercícios em oitavas quebradas, p.85.	221
Ex.70. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), J.S. Bach, Sinfonia no.7, em mi menor, c.9-10, p.92.	227
Ex.71. J.S. Bach, Sinfonia no. 7, em mi menor, c.1-5.	228
Ex.72. J.S. Bach, Sinfonia no. 7, em mi menor, c.23-32.	229
Ex.73. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), Beethoven, Sonata op.13, 2º movimento, c.1-8, p.95.	230
Ex.74. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), Chopin, Estudo op.10, no.3, c.7-8, p.98.	232
Ex.75. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1933), exercícios saltos em oitavas, p.76....	240
Ex.76. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1933), aplicação do fraseado fictício de Busoni, p.76.	240

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig.1. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), extensão ativa do pulso, p.22....	135
Fig.2. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), extensão ativa das articulações metacarpianas, p.22.	135
Fig.3. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), abdução passiva dos dedos, p.23.	137
Fig.4. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), extensão passiva dos dedos, p.24.	137
Fig.5. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), extensão passiva do pulso, p.24.	137
Fig.6. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), extensão passiva dos dedos, p.25.	140
Fig.7. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), flexão passiva dos dedos, p.25.	141
Fig.8. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), extensão passiva da mão na articulação do pulso, p.26.	141
Fig.9. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), flexão passiva da mão na articulação do pulso, p.26.	142
Fig.10. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), compressão lateral da mão, p.45.	173
Fig.11. Sandor, <i>On Piano Playing</i> (1981), posições de alinhamento dos dedos com o antebraço, p.55.	194
Fig.12. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercício de flexão do pulso e dedos, p.76.	207
Fig.13. Sá Pereira, <i>Ensino Moderno de Piano</i> (1964), exercício de extensão do pulso e dedos, p.76.	208
Fig.14. Chiantore, <i>Historia de la Técnica Pianística</i> (2004), ilustração de Breithaupt para a execução dos movimentos de rotação em passagens de cinco dedos de estudos de Czerny, p.679.	219

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A Fotografia da Família Sá Pereira, s.l., s.d	295
ANEXO B Sá Pereira ao piano, s.l., s.d.	296
ANEXO C Sá Pereira estudante de química. Berlim, s.d.	297
ANEXO D Sá Pereira ao piano, s.l., s.d.	298
ANEXO E Formatura da primeira turma de alunos do Conservatório de Música de Pelotas, 1918.	299
ANEXO F Foto de Sá Pereira como Diretor do Conservatório de Música de Pelotas (1918-1923).	300
ANEXO G Capa do primeiro exemplar da revista <i>Ariel</i> , São Paulo, outubro de 1923	301
ANEXO H Sá Pereira, Profa. Elzira Amábile e Clélia Nunes Meirelles, Rio de Janeiro, s.d.....	302
ANEXO I Villa-Lobos e Sá Pereira em Berlim, 1936	303
ANEXO J Sá Pereira e Liddy Chiafarelli, Rio de Janeiro, março de 1937.	304
ANEXO K Oscar Lorenzo Fernandez, Liddy Chiafarelli e Sá Pereira com alunas da primeira turma de Iniciação Musical. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, março de 1937.	305
ANEXO L Nayde Jaguaribe de Alencar Sá Pereira, Antônio de Sá Pereira, Oscar Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos, Liddy Chiafarelli e Francisco Mignone, Rio de Janeiro, 1945.	306
ANEXO M Demonstração das aulas de educação musical. Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, s.d.	307

ANEXO N Idem.	308
ANEXO O Music Educators National Conference, Estados Unidos, 1942.	309
ANEXO P Francisco Mignone, o pianista ucraniano Alexander Brailowsky (1896-1976) e Sá Pereira, s.l., s.d.	310
ANEXO Q Sá Pereira ao lado do pianista húngaro Gyorgy Sandor (1912), s.l., s.d	311
ANEXO R Foto de Sá Pereira como diretor da Escola Nacional de Música (1938-1946).	312
ANEXO S Liddy Chiafarelli, Gustavo Capanema, Mário de Andrade, Francisco Mignone, Carlos Drummond de Andrade e Antônio de Sá Pereira, Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, s.d.	313
ANEXO T Magdalena Tagliaferro, Gustavo Capanema, Sá Pereira e Carlos Drummond de Andrade, Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, s.d.	314
ANEXO U Magdalena Tagliaferro, Sá Pereira e alunos de um dos Cursos de Alta Virtuosidade e Interpretação Musical, Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, s.d.	315
ANEXO V Oscar Lorenzo Fernandez, Sá Pereira, Liddy Chiafarelli e Madgalena Tagliaferro, s.l., s.d.	316
ANEXO W Mário de Andrade e Sá Pereira, s.l., s.d.	317
ANEXO X Mário de Andrade, Liddy Chiafarelli, Francisco Mignone, Arnaldo Rebello, Sá Pereira e Manuel Bandeira, s.l., s.d.	318
ANEXO Y Formatura da primeira turma de especialização em Iniciação Musical, Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1951.	319
ANEXO Z Capa do Ensino Moderno de Piano, 3ª. edição, 1964.	320

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	25
1 A TRAJETÓRIA MUSICAL DE ANTÔNIO LEAL DE SÁ PEREIRA	31
1.1 ESTUDOS NA EUROPA	32
1.1.1 Paris: Schola Cantorum – Motte-Lacroix e a escola francesa de piano	33
1.1.2 Berlim: Bruno Eisner e Ernest Hutcheson	39
1.1.3 Lausanne: Émile-Robert Blanchet	45
1.2 RETORNO AO BRASIL	48
1.2.1 Pelotas	48
1.2.2 São Paulo	51
1.2.3 Rio de Janeiro	53
1.2.3.1 A Reforma Francisco Campos - Luciano Gallet (1931)	53
1.2.3.2 Instituto Nacional de Música	56
2 SÁ PEREIRA: O DISSEMINADOR DE IDÉIAS	63
2.1 PRECURSOR DA PEDAGOGIA DO PIANO NO BRASIL	63
3 ANTECEDENTES DO ENSINO MODERNO DE PIANO	75
3.1 A GÊNESE DO TRATADO DE SÁ PEREIRA	78
3.1.1 Principal referencial teórico do <i>Ensino Moderno de Piano</i>	79
3.1.1.1 Ludwig Deppe e Elisabeth Caland	84
3.1.1.2 Friedrich Adolf Steinhausen	88
3.1.1.3 Rudolf Maria Breithaupt e a Técnica Natural do Piano	91
3.1.2 Professor de Piano no Conservatório de Música de Pelotas	97
3.1.3 Artigos da revista <i>Ariel</i>	99
4 O TRATADO <i>ENSINO MODERNO DE PIANO</i>	119
4.1 POR UM TRATADO “MODERNO E RACIONAL”	119
4.2 A ESTRUTURA E ANÁLISE CRÍTICA DO TRATADO	124
4.2.1 Primeira parte - leitura e localização no teclado	125
4.2.2 Segunda parte - a mão pianística	134
4.2.2.1 Primeiro capítulo	134
4.2.2.2 Segundo capítulo	138
4.2.2.3 Capítulo intercalado	147
4.2.2.4 Terceiro capítulo	150
4.2.2.5 Quarto capítulo	155
4.2.2.6 Quinto capítulo	159
4.2.3 Terceira parte – disciplina da inervação (técnica)	161
4.2.3.1 Primeiro capítulo: Técnica de trilo	164
4.2.3.1.1 Exercícios de Dissociação	165
4.2.3.1.2 Exercícios de trilo	167
4.2.3.2 Capítulo intercalado – Valor e condições psicológicas da repetição	169
4.2.3.2.1 Teste para a técnica dos cinco dedos	171
4.2.3.3 Segundo capítulo – Técnica de acordes (movimentos de expansão)	173

4.2.3.3.1 Exercícios de Expansão	174
4.2.3.3.2 Exercícios de Disciplina	175
4.2.3.3.3 Exercício de Controle.....	178
4.2.3.3.4 Teste (para verificação do grau de facilidade com que o aluno executa movimentos de expansão).....	179
4.2.3.3.5 Preparação dos moldes	180
4.2.3.3.6 Preparação do movimento	181
4.2.3.3.7 Treino sistematizado.....	185
4.2.3.4 Terceiro capítulo – Técnica de Escalas e Arpejos (movimento de adução e de abdução do polegar e da mão)	188
4.2.3.4.1 Primeira etapa – Preparação dos movimentos – passagem de polegar	190
4.2.3.4.2 Preparação do movimento de passagem da mão	192
4.2.3.4.3 Segunda etapa – Junção dos fragmentos e Treino sistematizado	196
4.2.3.4.4 Terceira etapa – Movimento paralelo	198
4.2.3.4.5 Teste	199
4.2.3.4.6 Técnica do arpejo mediante rápida deslocação do braço	203
4.2.3.4.7 Teste	205
4.2.3.5 Quarto capítulo – Técnica de Oitavas (movimento de flexão e de extensão na articulação do pulso).....	206
4.2.3.5.1 Ginástica preparatória.....	207
4.2.3.5.2 Oitavas rebatidas	208
4.2.3.5.3 Treino do movimento de vibração.....	211
4.2.3.5.4 Teste para a técnica de oitavas	212
4.2.3.5.5 Apêndice: a técnica de oitavas e o senso de localização no teclado.	213
4.2.3.6 Quinto capítulo - Técnica do <i>Tremolo</i> (movimento de rotação do antebraço).....	213
4.2.3.6.1 Exercícios de rotação	219
4.2.3.6.2 Teste para a técnica do <i>tremolo</i>	220
4.2.4 Quarta parte – da audição diferenciada (estudo do jogo polifônico)	221
4.2.4.1 Do jogo polifônico como escola de audição diferenciada	223
4.2.4.2 Estudo do Jogo Polifônico exemplificado numa Invenção a 3 Vozes de Bach.....	224
4.2.4.3 Exemplos de aplicação do processo de estudo acima explicado	229
5 COMPARAÇÃO DAS EDIÇÕES DE 1933, 1948 E 1964.....	235
6 O PIONEIRISMO DO TRATADO DE SÁ PEREIRA NO BRASIL.....	243
6.1 A RECEPÇÃO	248
6.2 OSCAR GUANABARINO.....	253
6.2.1 O Professor de Piano.....	256
6.2.2 As críticas em <i>Pelo Mundo das Artes do Jornal do Commercio</i>	262
6.3 RESPOSTA AO CRÍTICO	267
CONCLUSÃO.....	273
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	281
ANEXOS.....	295

INTRODUÇÃO

A constatação de que as perspectivas profissionais do corpo discente de piano do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em Ribeirão Preto apontavam para o magistério impôs ao corpo docente de piano desse departamento um grande desafio. Via-se com preocupação que os jovens encontravam-se muito despreparados para enfrentar sua futura profissão. Diante disso, decidi pela implantação de uma disciplina teórica de apoio às aulas de piano, que abordaria a Pedagogia do Instrumento. Como objetivo principal, pretendeu-se com essa disciplina

contribuir para a formação de alunos mais preparados para a sua profissão; melhorar o nível instrumental e tornar mais científica uma abordagem que ainda era muito intuitiva e empírica através do desenvolvimento não só das habilidades instrumentais dos alunos, mas também de suas potencialidades enquanto músicos mais completos e de suas aptidões didático-pedagógicas; preencher uma lacuna no campo do ensino de piano complementar e tentar corresponder aos anseios e necessidades do corpo discente do Departamento de Música de Ribeirão Preto. (CORVISIER, 2008, p.192)

De forma um tanto coincidente, constatei que casualmente começava a trilhar um caminho paralelo àquele que Antônio de Sá Pereira (1888-1966) havia percorrido há quase 80 anos, ao instituir a disciplina de *Pedagogia Musical, especialmente do piano*, no Instituto Nacional de Música, em 1932. Busquei, portanto, na experiência de Sá Pereira e em uma vasta bibliografia, que incluiu boa parte de suas obras, parâmetros para a aplicação dessa disciplina. Do contato com as fontes documentais descobertas no arquivo da Escola Sá Pereira¹ no Rio de Janeiro e no arquivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, verifiquei que os desafios que motivaram Sá Pereira a criar tal disciplina eram semelhantes àqueles com os quais me deparava no atual Departamento de Música da ECA-USP em Ribeirão Preto. A revelação de que o tratado *Ensino Moderno de Piano* era

¹ Segundo a diretora da Escola, Profa. Maria Tereza de Moura, a origem da Escola Sá Pereira remonta à iniciativa de Maria Luiza e Nayde Jaguaribe de Alencar de instituírem em 1948 um curso particular de iniciação musical. Recém formadas pela Escola Nacional de Música, recebiam a orientação de Antônio de Sá Pereira. Dez anos após as primeiras aulas na própria residência das irmãs Jaguaribe de Alencar, surge no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, a Escola Sá Pereira que passava a ministrar, além de aulas de iniciação musical, outros cursos vinculados às artes como dança, teatro e artes plásticas. Na década de 1960, sob a direção de Maria Luiza Jaguaribe de Alencar Moura, a Escola passou a oferecer o Jardim de Infância, mas manteve o ensino das artes como característica que identifica e diferencia sua proposta pedagógica até os dias de hoje. Atualmente a Escola Sá Pereira mantém classes regulares da Educação Infantil ao Fundamental II.

utilizado por Sá Pereira como material didático para suas aulas de pedagogia, despertou ainda mais meu interesse em examinar mais detalhadamente essa obra. Dessa investigação surgiu a motivação para torná-la objeto deste trabalho.

Algumas questões me intrigavam desde o início da pesquisa. Uma vez que Sá Pereira havia estado à frente da referida cadeira de Pedagogia por 23 anos, como explicar que seu tratado, usado como material didático, não goza hoje de uma notoriedade como aquela conquistada pelo Curso de Iniciação Musical por ele criado no mesmo estabelecimento? Haveria ideias incongruentes entre as apresentadas no tratado e as práticas de ensino de piano adotadas no Instituto Nacional de Música por seus contemporâneos? O tratado precisaria de uma “mediação” para que fosse compreendido e utilizado? A partir da leitura do mesmo pude reconhecer muitas das estratégias de estudo racional que me haviam sido ensinadas durante minha formação naquela instituição. Não obstante, nunca havia sido informada da fonte na qual tais práticas de estudo se embasavam. O trabalho teve uma certa divulgação no meio acadêmico, entretanto, apesar de ainda ser comercializado pela editora Ricordi, restou uma obra pouco conhecida da grande maioria dos jovens professores e estudantes de piano. A pouca difusão do método teria alguma relação com o fato de Sá Pereira não ter sido professor da cadeira de piano do Instituto? O conteúdo do tratado discute ideias correntes sobre a técnica moderna do piano creditadas a alguns dos mais influentes pedagogos da época e pensamentos originais de Sá Pereira. O que dizer da atualidade de tais ideais e sua aplicabilidade no presente?

Perante a escassez de bibliografia sobre Sá Pereira, iniciei um trabalho de investigação baseado nos poucos documentos que se encontram no arquivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Esses documentos foram essenciais pois desvelaram informações importantes sobre a implantação da disciplina de pedagogia do piano e sobre o tratado. O acervo da Escola Sá Pereira composto por uma quantidade extremamente reduzida de documentos remanescentes da outrora vasta biblioteca de Sá Pereira, proporcionou o contato com dados biográficos do autor. De especial interesse são algumas das fotos que testemunham eventos importantes na vida de Sá Pereira e onde pude, pela primeira vez, conhecer o seu semblante. No Fundo Mário de Andrade pertencente ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, a consulta às cartas de Sá Pereira ao intelectual paulista propiciaram o entendimento de muitas das expectativas do pedagogo acerca de seu tratado. Os primeiros artigos de Sá Pereira sobre técnica

racional do piano, publicadas na revista *Ariel* pertencentes à biblioteca desse Instituto também foram examinados e possibilitaram constatar a evolução de algumas de suas ideias. As fontes documentais abriram um novo horizonte de pesquisa e tornaram possível uma visão mais próxima e menos mítica de Sá Pereira e do contexto em que se insere. De forma semelhante, a pesquisa junto às referências bibliográficas citadas por Sá Pereira no *Ensino Moderno de Piano* mostraram-se importantes para averiguar o grau de relação entre o tratado e as principais obras ligadas à técnica moderna do piano da época.

O contato com suas ex-alunas foi fundamental e possibilitou reconstituir um pouco do dia a dia das aulas de pedagogia. Interessante notar que cada uma delas rememorou aspectos que foram mais marcantes em suas futuras vidas profissionais na música: a importância da formação auditiva do aluno, a metodologia do estudo pianístico, o incentivo à música de conjunto, a aplicação da técnica do peso do braço no ensino de piano.

O Brasil tem na figura de Antônio de Sá Pereira um dos primeiros estudiosos a abordar o ensino de piano de forma diferenciada, através de um enfoque mais científico da técnica pianística. Não obstante, Sá Pereira é conhecido somente por seu trabalho no âmbito da educação musical. O que talvez escape ao conhecimento generalizado sobre este personagem da vida musical brasileira, seja seu papel preponderante no campo da pedagogia do piano. Neste sentido, destaca-se seu tratado *Ensino Moderno de Piano: aprendizagem racionalizada*, publicado em 1933, ferramenta que permitiria a Sá Pereira disseminar os conhecimentos adquiridos durante sua vivência de 17 anos na Europa. Esta obra demonstra a preocupação de seu autor com a formação do jovem pianista, apontando técnicas racionais de estudo do piano. Pela exatidão de seu subtítulo verifica-se o cuidado de Sá Pereira em endereçar a obra a estudantes adiantados e jovens professores. Seu objetivo não é só formar o instrumentista, mas aquele que se dedicará ao ensino do instrumento, transmitindo-lhe o maior legado que um mestre pode ensinar a seu aluno: ensiná-lo a pensar e a ouvir por conta própria. Uma visão diferente daquela observada em outros trabalhos.

Até o presente momento nenhuma pesquisa havia sido realizada sobre o tratado *Ensino Moderno de Piano* e o trabalho pioneiro de Sá Pereira no campo da Pedagogia Instrumental. Na verdade, apesar de tudo o que empreendeu em nome

do desenvolvimento da música no país, de seu dinamismo e capacidade intelectual, ainda são poucos os trabalhos existentes sobre este pedagogo.

A pesquisa analisa o tratado *Ensino Moderno de Piano* de Antônio de Sá Pereira relacionando-o com as principais teorias que o embasaram, dentre as quais as obras de Breithaupt e Steinhausen. Ao mesmo tempo aponta seu pioneirismo em relação ao meio musical brasileiro da época, o grau de originalidade de suas idéias quando comparadas aos teóricos europeus, assim como a atualidade do método à luz de teorias mais recentes de técnica pianística e didática do instrumento. O trabalho realizado por Sá Pereira em prol da qualidade artística e da seriedade no ensino instrumental, inspiraram um grande número de futuros profissionais da música. O *Ensino Moderno de Piano*, por seu conteúdo didático e pelo rigor científico com que aborda a técnica pianística, merece ser resgatado e estudado minuciosamente.

A reconstituição da trajetória musical de Sá Pereira, desde sua ida para a Europa, onde se estabeleceu em Berlim, Paris e Lausanne, até seu retorno ao Brasil, passando por Pelotas, São Paulo e Rio de Janeiro, tema do primeiro capítulo, permite desvelar dados importantes relacionados à sua biografia, às influências mais determinantes na sua formação e ilumina aspectos fundamentais da sua atuação profissional. Paris, e principalmente Berlim, eram dois dos maiores centros musicais da época e a permanência de Sá Pereira nessas cidades marcaria profundamente sua trajetória como músico e como pedagogo, através do contato com grandes artistas e com os trabalhos mais importantes e influentes no campo da técnica pianística e do ensino instrumental. Além da contextualização de sua trajetória musical em face das escolas pianísticas com que manteve contato direto, este primeiro capítulo também descreve a atuação marcante de Sá Pereira nas instituições onde lecionou, mais notadamente no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro.

Idealista, Sá Pereira comprometeu-se com o crescimento intelectual do músico brasileiro. Suas numerosas publicações demonstram essa preocupação do eminente pedagogo que buscou, antes de tudo, “agredir a preguiça mental dos alunos, dos leitores” (ABREU, 1992, p.141). A criação da disciplina *Pedagogia Musical*, na qual o *Ensino Moderno de Piano* era usado como material didático, é consequência direta de seu engajamento nessa luta contra o amadorismo e a falta de preparo e de cultura do músico, diante da precariedade do ensino musical da

época. O segundo capítulo discute essa medida pioneira que qualifica Sá Pereira como o precursor da Pedagogia do Piano no Brasil.

O terceiro capítulo apresenta a gênese do tratado *Ensino Moderno de Piano* à luz dos trabalhos da moderna técnica pianística eleitos por Sá Pereira como o principal referencial teórico para a formulação de sua obra. Segue-se uma análise crítica de uma série de artigos publicados na revista *Ariel*, em 1924, que serviram de material embrionário para o tratado.

Sá Pereira formula cinco impedimentos aos quais credita a causa dos principais erros na execução pianística. Esses impedimentos delimitam as partes de que se compõe o tratado – leitura e senso de localização, a mão pianística, disciplina da inervação e audição diferenciada. O tema principal desta pesquisa circunscreve-se neste quarto capítulo, onde é descrita a estrutura do tratado e realizada a análise crítica dos aspectos técnico-pianísticos e pedagógicos abordados. Procurou-se seguir a ordem em que os assuntos aparecem no tratado, como meio de acompanhar a linha de pensamento de Sá Pereira.

Sá Pereira fez duas revisões de seu tratado, em 1948 e 1964, sendo que a última edição foi ampliada pelo autor. O quinto capítulo compara as três edições do *Ensino Moderno de Piano*.

O capítulo final retoma o viés investigativo do primeiro capítulo desta pesquisa e circunstancia fatos relevantes referentes à recepção do tratado no meio musical brasileiro e internacional por meio da divulgação de alguns documentos ainda inéditos. São revistas opiniões a respeito da obra e abordada a contenda que sua publicação suscitou, em especial a reação do influente e temido crítico musical Oscar Guanabara e a resposta de Sá Pereira a este no trabalho *O Perfil de um Crítico*, publicado em 1933.

Expostos os motivos, objetivos, e a estrutura deste trabalho, não poderia deixar de mencionar outro fator que exerceu grande influência na escolha do tema desta Tese e que, de caráter bastante pessoal, se relaciona à minha ligação com a figura de Sá Pereira e à minha própria formação musical.

O grande entusiasmo com que minha primeira professora de piano, Clélia Nunes Meirelles, sempre se referia a Sá Pereira e suas aulas de Pedagogia na Escola de Música me faziam imaginar aquele professor “baixinho que na ponta dos pés, como costumava ficar, se agigantava perante a classe lotada de alunos, no segundo andar do prédio de aulas”. Não havia mês em que o nome de Sá Pereira

não fosse mencionado. A admiração, o respeito e principalmente a grande ascendência desse mestre sobre seus alunos é evidente nessas descrições e referências constantes, o que denota o impacto e a vitalidade das ideias desse pedagogo. Além dessa “presença habitual” de Sá Pereira contida nos relatos da Professora Clélia Meirelles, minha formação musical, ocorrida primordialmente na mesma Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, iniciou-se no Curso de Iniciação Musical, criação de Sá Pereira. Experiências marcantes na infância são dificilmente esquecidas e as estratégias do *Método Sá Pereira* nas aulas de Iniciação ainda encontram-se muito vívidas em minha memória. Hoje, depois de longo período de pesquisas sobre Sá Pereira e sua obra, identifico muitas de suas ideias nos ensinamentos transmitidos a mim pelas suas numerosas ex-alunas, com quem tive contato direto em várias disciplinas no decorrer de meus estudos, e percebo como já carregava essa herança no meu próprio modo de praticar o magistério musical.

De forma conformista, se costuma dizer que o Brasil é um país sem memória. Acredito que cabe a cada um esforçar-se para reverter essa situação e assim, espero que este trabalho possa contribuir para o início do resgate do nome e da obra de Sá Pereira como um dos pioneiros da pedagogia do piano no Brasil.

1 A TRAJETÓRIA MUSICAL DE ANTÔNIO LEAL DE SÁ PEREIRA

Traçar o perfil biográfico de um indivíduo notável é sempre uma tarefa difícil. O distanciamento com que se costuma relembrar nomes e feitos de personagens ilustres da história, exigido em um trabalho acadêmico, nem sempre permite focar a pessoa humana por detrás da figura pública. O próprio Sá Pereira se pronuncia sobre o tema:

[...] melhor e mais intimamente que qualquer biografia romanceada, [a correspondência de homens notáveis] nos aproxima do artista que, através do flagrante dos desabaços e das revelações ainda quentes e palpitantes de vida, tanto mais cresce no nosso afeto, quanto mais se revela humano, isto é: menos ídolo perfeito e mais nosso semelhante. (SÁ PEREIRA, 1934, p. 70).

Assim, ao traçar sua trajetória no mundo da música, procurou-se ratificar as informações com as palavras do próprio Sá Pereira, considerando-se também os relatos de quem o conheceu pessoalmente, carregados de vivências pessoais, emoções e experiências ímpares.

Antônio de Sá Pereira foi um nome marcante na vida de muitos que hoje fazem parte da história da música no Brasil. Professor catedrático no então Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro entre 1932 e 1955, teve uma carreira notável não somente como pedagogo, mas também como importante disseminador de idéias inovadoras no campo da pedagogia musical, da psicologia aplicada à música e das práticas interpretativas. A admiração e o respeito por este grande professor e intelectual da música são evidentes em todas as menções feitas a seu nome.

Segundo a pianista Maria Abreu², Sá Pereira era “um europeu nascido na Bahia”, pois, os dezessete anos vividos na Europa forjaram aquela pessoa especial, diferente, cuja maneira de falar revelava “um leve sotaque de origem indefinida” (ABREU; GUEDES, 1992, p.140).

[...] a efervescência de idéias, a capacidade de admirar ou detestar vibrantemente, eram traços dos mais acentuados em sua personalidade. Professor no mais alto sentido da palavra, seu propósito consistia em transplantar para cá a soma de conhecimentos da cultura além-mar, preservando porém a identidade brasileira, preservação fortemente comprometida com o crescimento intelectual. Daí empenhar-se tanto para que o ensino aqui fosse mais lúcido e mais sério, principalmente sério. (*Idem*, p.140).

² Pianista gaúcha, filha do barítono Andino Abreu, primeiro professor de canto do Conservatório de Pelotas.

Sua ex-aluna de pedagogia musical, a violinista Else Baptista, ao recorda-se de Sá Pereira relembra que naquela época, a relação entre professores e alunos era muito mais formal do que hoje em dia. Assim ela o define como uma figura reservada fora da sala de aula, contrastando com o mestre, cujo entusiasmo era contagiante uma vez em classe³. Extremamente culto e inteligente, com um espírito crítico aguçado, Sá Pereira é lembrado pela pianista Laís de Souza Brasil como um professor cuja sagacidade poderia aproveitar qualquer assunto trivial e dele extrair os mais diversos ensinamentos musicais⁴.

Sá Pereira foi, sem qualquer dúvida, um mestre. Ele o foi na extensão máxima do termo, porque **modelo de mestre**, ou melhor, - **o mestre**. [...] Muitas foram as lições que recebi do Prof. Sá Pereira. Lições inesquecíveis e que representam a base de toda uma vida profissional e intelectual, desde as primeiras manifestações do meu entusiasmo pela causa da educação, à reflexão consciente calcada na realidade e que busca ser significativa e conseqüente. [...] Reconhecemo-lo todos nós, que dele aprendemos, e aprendendo acostumamos a admirá-lo como mestre e a querer-lhe bem como amigo. [...] O amigo, sozinho, vale-nos de muito. Enobrecendo-nos, o mestre, por seu turno, prepara-nos e completa-nos para a ciência e para a vida. Quando ambos se encontram em uma só pessoa – mestre e amigo – só então, temos **o mestre**, o verdadeiro, o autêntico, o perfeito – o que nos guia pela sabedoria e pelo coração, levando-nos pela mão, aplainando-nos os caminhos, fazendo **suas**, nossas dificuldades e fraquezas, afastando-as ou amparando-as. Assim é para mim, e para quantos tiveram a felicidade de ser seus alunos, a figura veneranda que hoje homenageamos. (FONSECA, 1988, p.2, 6-7)⁵ [grifos do autor]

1.1 ESTUDOS NA EUROPA

Antônio Leal de Sá Pereira nasceu em Salvador, Bahia, em 16 de agosto de 1888. Filho de um comerciante de ascendência portuguesa, Lino de Sá Pereira, foi enviado à Europa, para prosseguir em seus estudos, ainda muito jovem, aos doze anos, em 1900.

Chegando à cidade de Paderborn, na Westfália, Alemanha, Sá Pereira foi matriculado no Ginásio Theodoriano, onde cursou o ginásio completo, recebendo os maiores elogios de seus tutores, principalmente no tocante ao domínio da língua alemã e à música. O curso, “carregado de grego e latim e muitas outras coisas”, era “dos mais severos”, de acordo com o próprio Sá Pereira (1933b, p.15). À parte suas aulas de piano, “com o melhor professor da cidade, fazia parte do coro ginásio, assim como da orquestra

³ Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro em 26 de julho de 2008.

⁴ Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro em 23 de julho de 2008.

⁵ Depoimento proferido na palestra *Sá Pereira: o mestre*, na Escola de Música da UFRJ em 15 de agosto de 1988, em ocasião das comemorações do centenário de Sá Pereira.

de alunos” (*Id. Ibid.*, p.16). Em 1907 ingressou na Escola Politécnica de Munique e no ano seguinte na Escola Politécnica de Berlim-Charlottenburg, onde dedicou-se aos estudos científicos, especialmente de química e física, no Curso de Química e Usinagem. Entretanto, apesar de todos os esforços para trilhar uma carreira no campo tecnológico, a música, que esteve presente em sua vida acabou prevalecendo. Durante todos esses anos Sá Pereira havia estudado piano particularmente e acabou decidindo abandonar a química e dedicar-se exclusivamente à arte musical.

1.1.1 Paris: Schola Cantorum – Motte-Lacroix e a escola francesa de piano

Foi assim que, em 1910, Sá Pereira resolveu mudar-se para Paris onde matriculou-se na Schola Cantorum na classe do pianista Ferdinand Motte-Lacroix.

Pianista adiantado já, resolvi então dedicar-me exclusivamente à música, estudo a que consagrei ainda mais de seis anos. Fui, em Paris, aluno do afamado Conservatório “Schola Cantorum”, sendo sempre elogiado, nos exames, pelo músico severíssimo que era Vincent D’Indy, diretor da “Schola” naquela época. Foi ali meu professor de piano o eminente concertista Motte-Lacroix, um dos maiores pianistas franceses, atualmente professor das classes de virtuosidade da “Ecole Normale de Musique”, de que Cortot é diretor. (SÁ PEREIRA, 1933b, p.16)

Fundada por Charles Bordes (1863-1909) em 1896 com a colaboração de dois músicos de renome, Alexandre Guilmant (1837-1911) e Vincente D’Indy (1851-1831) que compartilhavam os mesmos ideais artísticos, a Schola Cantorum surgiu como reação ao tradicionalismo do Conservatório de Paris. Nesta instituição, D’Indy materializaria seu projeto de ensino musical, que o Conservatório havia rejeitado. Comprometida com um ensino de excelência, a Schola sempre contou com nomes de prestígio no seu quadro de docentes. Considerada por seus idealizadores como um conservatório livre, aceitava alunas em todas as classes⁶, alunos estrangeiros, de diversas faixas etárias, e principalmente, respeitava a expressão pessoal e a criatividade de cada um⁷. Sua filosofia de ensino apregoava que a arte deveria ser

⁶ Até a 1ª. Guerra Mundial os alunos do Conservatório de Paris eram separados em classes femininas e masculinas, não podendo haver classes mistas. (TIMBRELL, Charles. *French Pianism: a historical perspective*. 2ª.ed. Portland: Amadeus Press, 1999, p.28-9).

⁷ Nos primeiros anos do Conservatório de Paris, fundado em 1795, não se admitia o ingresso de estrangeiros, razão pela qual Franz Liszt foi barrado no exame de admissão. Esta situação só veio a mudar a partir de 1888, porém, conservou-se um limite de vagas para alunos não franceses. Quanto à idade, outro fator que sempre restringiu a admissão de alunos, atualmente o ingressante deve ter entre quatorze e vinte e um anos, somente (*Id. Ibid.*, p.28-9). Portanto, Sá Pereira, aos vinte e dois anos de idade, não poderia ter sido admitido no Conservatório, mesmo se esse houvesse sido seu intuito.

encarada como um dos elementos formadores da personalidade. Nesse sentido, a Schola Cantorum opunha-se ao encorajamento do espírito de rivalidade e de competição entre seus alunos que os concursos e prêmios, então abolidos, suscitavam em outros estabelecimentos de ensino musical. Radicalmente contrária ao princípio de disputa, entendia que não se poderia fazer música em detrimento de alguém (*“on ne fait pas de la musique contre quelqu’ un”*⁸). Diferindo da filosofia pedagógica do Conservatório de Paris, onde a formação enfatizava o desenvolvimento da virtuosidade instrumental, a Schola Cantorum objetivava formar o músico completo e não somente o instrumentista. Este princípio parece ter se enraizado e norteado os conceitos pedagógicos de Sá Pereira, pois anos mais tarde, quando da reforma do ensino da música no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em 1931, alegaria que o ensino musical no Instituto apenas valorizava o virtuosismo insípido em detrimento de uma formação completa do músico. De certa forma, Sá Pereira já antecipava o conceito de interdisciplinaridade como uma das ferramentas essenciais para a formação do músico. Ao defender as razões para a implantação do curso de pedagogia musical, uma das inovações desta reforma, Sá Pereira escreve:

Esse entusiasmo romântico pelo piano fez a fortuna duma infinidade de Conservatórios e de toda uma legião de professores particulares. Hoje, entretanto, exige-se do concertista talento e personalidade em tão alta potência, que só musicistas de excepcional envergadura deveriam abraçar essa carreira. E nem se veja nisso uma condenação do estudo de piano que, muito ao contrário, deve ser encarecidamente aconselhado, por se tratar do mais completo instrumento de música, servido pela mais vasta e importante literatura musical. Apenas, não deverá o estudo ser unilateral, visando unicamente o *virtuosismo*, mas antes encarando a técnica como disciplina instrumental básica, fundamento duma cultura musical mais generalizada, no sentido da época pré-romântica. Para aqueles contudo que quiserem dedicar-se à carreira de concertista, a reforma prevê a classe de virtuosidade, gravada porém de sérios estudos teóricos, sem os quais aquele título corria risco de deslustrar-se. (SÁ PEREIRA, 1932, p.228)

Conforme já foi dito, sob o ponto de vista de D’Indy, a Schola Cantorum havia sido concebida como um espaço para o cultivo da arte entendida como um elemento de formação da personalidade⁹. Mais uma vez encontramos ecos dessa filosofia de ensino nas palavras de Sá Pereira, ao comentar que a função da educação não se

⁸ Página da Web da Schola Cantorum. Disponível em: < <http://www.schola-cantorum.com/histoire.php> > Acesso em: 13 de junho de 2008.

⁹ Disponível em < <http://www.schola-cantorum.com/histoire.php> > Acesso em 20 de junho de 2008

restringe à disseminação do conhecimento, mas antes de tudo à transformação da sociedade.

[...] certas “constantes” [...] [têm] mais importância do que as matérias de ensino fixadas nos programas; certos valores de que a escola atual não cogita e que, entretanto, são as resultantes mais vantajosas da educação recebida: *honestidade pessoal, hábitos de pensamento independente*, valores esses que formam o *bom cidadão, bom companheiro, bom pensador*. (SÁ PEREIRA, 1938, p.20)

Ainda hoje, a Schola Cantorum é um estabelecimento que prima pelo profissionalismo sem, entretanto, desprezar o amador sério, esclarecido e comprometido com a excelência do ensino. Sob a direção de D’Indy de 1900 até 1931, a Schola Cantorum admitiu muitos alunos estrangeiros, principalmente de países de línguas latinas¹⁰. Foi, portanto, nesse ambiente onde as necessidades e problemas de cada aluno eram levados em consideração e onde o treinamento puramente técnico instrumental era seguido de um estudo aprofundado de estética e de questões interpretativas, que Sá Pereira estudou. Elizabeth Lucas relaciona a filosofia pedagógica deste estabelecimento de ensino com

as ‘escolas’ de pensamento musical europeu identificadas com a modernidade entendida naquela quadratura como quebra do subjetivismo romântico e opção pela racionalidade científica na composição, ensino e performance” (LUCAS, 2005, p.22).

“O final do século XIX representou o momento do triunfo de uma certa modernidade que não podia esperar” (COSTA, SCHWARCZ, 2000, p.9). Foi o tempo das certezas, também conhecido como “da revolução científico-tecnológica” (*Id. Ibid.*, p.20). Não por acaso, nesse período estariam germinando as idéias sobre técnica pianística e ensino do instrumento que pouco mais tarde seriam assimiladas por toda uma geração de pianistas e pedagogos, dentre eles, Sá Pereira. Gerd Kaemper (1968) denomina este período de era da “evolução da tecnologia pianística.” Neste espaço de tempo, compreendido entre a última década do século XIX e a primeira do século XX, um grande número de trabalhos com ênfase na fisiologia dos movimentos pianísticos, especialmente no desempenho do braço, foi publicado. Buscava-se então uma fundamentação científica e explicações teóricas para uma técnica que na verdade havia se desenvolvido empiricamente durante o século XIX.

¹⁰ Alunos da França, Espanha, Romênia e América do Sul. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxyneec.flo.org/subscriber/article/grove/music/13787?q=vincent+d%27indy&search=quick&pos=2&_st=1#firsthit> Acesso 7 de junho de 2008

A maioria desses trabalhos foi escrita na Alemanha - Caland (1897), Tetzl (1927), Steinhausen (1905), Breithaupt (1905); outros na França – Jaell (1895, 1897, 1899), Inglaterra – Matthay (1905, 1912, 1932), Towsend (1911); Áustria e Estados Unidos – Brée (1902).

Vivendo na Europa em um momento de intensa euforia mundial, de confiança no progresso, de descobertas e invenções da vida moderna, e além disso, em um período tão importante para a consolidação das bases teóricas da atual técnica pianística, Sá Pereira ao instalar-se em Paris em 1910, acaba entrando em contato com a escola pianística francesa no auge da *Belle Époque*. Muito embora o seu apogeu como centro da atividade pianística da Europa houvesse começado a entrar em declínio a partir da segunda metade do século XIX, Paris ainda era considerada uma das capitais do ensino musical, principalmente para aqueles que desejassem se aperfeiçoar na música francesa.

O professor de Sá Pereira em Paris, Ferdinand Motte-Lacroix (1882-1955), detentor do segundo prêmio do Conservatório de Paris, no ano de 1894¹¹, na classe de Charles-Wilfrid de Bériot (1833-1914), representou a essência da escola de seu mestre. Colega de classe de Maurice Ravel (1875-1937) e Ricardo Viñes (1875-1943), Motte-Lacroix foi um pianista atuante que estreou muitas obras de repertório francês e espanhol para piano solo e música de câmara. Professor do compositor espanhol Federico Mompou (1893-1987), foi o responsável pela divulgação de sua música nos Salões de Paris dos anos 1920. Como pedagogo foi uma figura muito respeitada, exercendo o magistério na Schola Cantorum (a partir dos anos de 1910), Conservatório de Strasbourg (da década de 1920 em diante) e na Ecole Normale de Musique (nos anos de 1930). Ademais, trabalhou em colaboração com Isidore Philipp (1863-1958) - o professor de Guiomar Novaes no Conservatório de Paris - no Conservatório Americano de Fontainebleau¹². Motte-Lacroix pode ser considerado um típico representante da escola pianística francesa, em uma linhagem de mestres que descende de Louis Adam (1758-1848), passando por Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), Sigismond Thalberg (1812-1871) e Charles de Bériot (1833-1914).

¹¹ O primeiro colocado neste ano de 1894 foi Ricardo Viñes, também aluno de Charles de Bériot no Conservatório de Paris. Os prêmios do Conservatório de Paris (primeira, segunda e terceira colocação) eram concedidos aos melhores alunos das classes avançadas que competiam em um concurso interno anual. Disponível em: <<http://www.musimem.com/prix-rome-1900-1909.htm>> Acesso em 8 de junho de 2008.

¹² Idealizado pelos americanos aquartelados na França na época da primeira guerra mundial, hoje funciona como um curso de verão para aprimoramento de jovens músicos de talento. Mais detalhes em: <<http://www.fontainebleauschools.org/index.html>> Acesso: 25 de agosto de 2008.

A escola francesa desenvolveu um estilo pianístico próprio que, segundo Timbrell (1999), abrange cerca de cento e cinquenta anos, de Louis Adam (c.1810), primeiro professor do Conservatório de Paris, a Marguerite Long (c.1960). Como herdeira da tradição cravística francesa, conservou muitas de suas qualidades como o gosto pela clareza do toque, a precisão de articulação e o refinado acabamento técnico. Na linhagem de mestres iniciada por Louis Adam, aparece seu discípulo Friedrich Kalkbrenner, um dos pianistas mais importantes em Paris antes da chegada de Liszt (1811-1886) e Chopin (1810-1849). Kalkbrenner preconizava a exploração de variados tipos de toques, de ação puramente digital, para os quais indicava o uso do *guide-mains*, um dispositivo que fixava o antebraço para permitir que as teclas fossem acionadas apenas com a ação dos dedos¹³. A Kalkbrenner atribui-se o toque *carrezzando*, no qual o dedo escorregaria do meio da tecla até a borda mediante uma pequena pressão. Sua importância para a escola francesa também reside no fato de que Kalkbrenner parece ter sido um dos primeiros a utilizar o *jeu perlé*, toque tipicamente francês, cujas características são a igualdade, rapidez, clareza, sonoridade brilhante, equiparável à perfeição de um “colar de pérolas” (daí a expressão “toque perolado”). Este toque leve, que requer extrema igualdade de ataque e controle, ativado apenas pela ação dos dedos, foi um dos principais focos de atenção da escola francesa, desde Adam até Marguerite Long (1874-1966), Isidor Philipp (1863-1958) e seus alunos (TIMBRELL, 1999, p. 38). Na descrição da qualidade do toque de Thalberg, ex-aluno de Kalkbrenner, aparece pela primeira vez a expressão *jeu perlé*.¹⁴ Conhecido como o grande rival de Liszt, Thalberg se opunha à articulação exageradamente alta dos dedos e preconizava o uso do toque cantabile. Relatos de época descrevem a sonoridade cantante, não agressiva, de Thalberg, um total controle em passagens escalares cristalinas, a ausência de movimentos exagerados e sua habilidade em dividir a melodia, em passagens a três ou mais vozes, entre os polegares das duas mãos. Dentre seus alunos parisienses, o mais influente foi Charles-Wilfrid de Bériot. Como seu mestre, Bériot disseminou os principais predicados dessa escola¹⁵, que enfatizava a grande importância do desenvolvimento da audição crítica para a formação do pianista, o cultivo de um

¹³ Apesar do exotismo de tal medida aos olhos do século XXI, esta prática era um tanto comum na época em questão. Até mesmo Liszt veio a recomendar o seu uso. (CHIANTORE, 2004, p.351).

¹⁴ (Segundo Arthur LOESSER, apud TIMBRELL, 1999, p.38).

¹⁵ Conforme entrevista concedida pelo pianista Paul Loyonnet (1889-1988), um dos últimos alunos de Charles de Bériot, a Charles Timbrell (TIMBRELL, 1999, p.183-192).

toque refinado, especialmente o toque legato, de uma sonoridade cantante, o estudo em andamento lento e um meticuloso uso dos pedais. Segundo afirma Loyonnet, o trabalho técnico era aplicado diretamente ao repertório, os dedos deveriam permanecer sempre próximos às teclas e nunca percuti-las de forma muito articulada. O desenvolvimento da técnica de pedalização vinculava-se a um criterioso desenvolvimento da escuta. O desenvolvimento de uma audição diferenciada seria um dos aspectos mais significantes enfatizados por Sá Pereira nas obras *o Ensino Moderno de Piano* (1933), e *O Pedal na Técnica Pianística* (s.d.). Segundo o testemunho de uma de suas ex-alunas, professora Judith Cocarelli¹⁶, Sá Pereira dava grande importância ao treinamento auditivo de seus alunos, sem o qual acreditava não poder formar um bom músico. Aplicava de forma bastante inteligente uma quantidade de testes para averiguação da aptidão musical de cada um.

Nenhum Tratado, que eu saiba, menciona tão importante disciplina. Certos mestres, é verdade, costumam lembrar aos seus alunos a necessidade de escutar com atenção aquilo que tocam. Tais conselhos, entretanto, desacompanhados de outras instruções, são de efeito quase nulo. No capítulo 5 desta obra [*Ensino Moderno de Piano*], passo a expor processos de minha autoria, capazes de converter o estudo do jogo polifônico em verdadeiro **curso de audição crítica diferenciada**. Sem este, - não se iluda, - o executante será, na melhor das hipóteses, um eterno **amador**. (SÁ PEREIRA, 1964, p.11) [grifos do autor]

O único senão dos ensinamentos de Bériot, dizia respeito à falta de orientação quanto à maneira como estudar. Esta prática ainda vigorava em muitas classes de piano, onde acreditava-se erroneamente, que a repetição levaria à perfeição. Mais tarde, Sá Pereira combateria esta idéia, corroborando as opiniões de Ludwig Deppe (1828-1890), segundo as quais a qualidade do trabalho, ou o “como fazer” tornava-se mais importante do que a quantidade de repetições no estudo.

A maioria costuma desperdiçar somas incalculáveis de tempo e de energia com infindáveis repetições do mesmo trecho, sem outro resultado apreciável senão o de esgotar a paciência e irritar os nervos da vizinhança. Por não conhecerem noções elementares de Psicologia, é da repetição, muito embora desatenta e desordenada, que esperam algum efeito milagroso. [...] Semelhantes processos de estudo constituem evidentemente, uma aberração dos mais elementares princípios de pedagogia, cabendo a culpa quase sempre aos próprios professores, que com raras exceções, não ensinam o aluno esta coisa fundamental que é: **como estudar!** [...] Ora, **não é malhando** a passagem, infinitas vezes, que se resolve o problema, mas **analisando o que se passa ali**, do ponto de vista técnico e musical.

¹⁶ Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro em 27 de julho de 2008. Judith Cocarelli foi Professora Titular de Teoria e Percepção Musical na Escola de Música da UFRJ. Pianista, compositora e regente, foi discípula de Francisco Mignone e Lúcia Branco.

[...] Dum modo geral, pode se dizer que: **repetir uma passagem inúmeras vezes, precipitadamente, é dar prova de não saber estudar.** (SÁ PEREIRA, 1964, p. 40-1). [grifos do autor]

Sá Pereira não chega a mencionar qual era a abordagem de Motte-Lacroix em relação às práticas de estudo adotadas. De forma inequívoca, pode-se dizer que Sá Pereira era veementemente contra o estudo realizado sem objetivos definidos, de forma inconsciente, puramente mecânico e anti-musical, considerando este tema de vital importância no aprendizado pianístico.

Não foi possível precisar por que motivos, mas o fato é que a permanência de Sá Pereira em Paris foi breve. Após um ano na França, ele transferiu-se novamente para Berlim.

1.1.2 Berlim: Bruno Eisner e Ernest Hutcheson

Em Berlim, Sá Pereira estudou harmonia e contraponto com Langheinrich¹⁷ e piano com Bruno Eisner (1884-1978) e Ernest Hutcheson (1871-1951).

Bruno Eisner, pianista austríaco com uma sólida carreira internacional, foi aluno da Academia de Viena na classe de Robert Fischhof¹⁸ (1856-1918). Aos vinte e um anos, recebeu menção honrosa no concurso Rubinstein de Paris (1905) e, em suas memórias, o violinista húngaro Carl Flesch (1873-1944), com quem Eisner viria a tocar inúmeras vezes, relembra que em sua juventude, ele já era considerado um nome promissor no meio pianístico, mais que seu amigo de infância Arthur Schnabel (1882-1951). Após lecionar no Conservatório Sternschen de Berlim e no Conservatório Municipal de Hamburgo, de 1910 a 1914, Bruno Eisner tornou-se

¹⁷ Esta informação encontra-se no trabalho de Sá Pereira intitulado *Perfil do Crítico: resposta ao crítico Oscar Guanabara*, de 1933, p.16. Sá Pereira não especifica qual o prenome deste mestre e não pôde-se precisar com absoluta certeza se este é George Langheinrich, professor de composição da Musik Hochschule de Berlim-Charlottenburg a quem faz menção o *Musikpaedagogische Blatter*, editado por Emil Breslaur em 1919. (Google books: <http://books.google.com.br/books?lr=&id=_NZU6tNuP1gC&dq=emil+Breslaur&q=+Langheinrich> .Acesso em: 13 de agosto de 2008). No entanto, durante a coleta de dados para este capítulo, o nome de Heinrich Lang (1858-1919), professor de composição no Conservatório de Stuttgart, é citado como sendo o do professor de harmonia de Sá Pereira em Berlim (cf. *Dicionário de Música Brasileira, Popular, Folclórica e Erudita*. 2ª.ed. São Paulo; Art Editora, 1998, p.618). Acreditamos que possa ter havido algum engano na transmissão desses dados e que este não seja seu professor e sim o anteriormente citado George Langheinrich. Este engano pode ter sido resultado da inversão dos nomes Langheinrich para Heinrich Lang.

¹⁸ Robert Fischhof, pianista e compositor, começou sua carreira de concertista pela Europa ainda criança. Dividindo-se entre a interpretação e a composição, teve aulas com Liszt e Bruckner. Em 1884 tornou-se professor no Conservatório de Viena. Disponível em: <<http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=181&letter=F&search=Robert%20Fischhof%20pianist>>

Acesso em: 13 de agosto de 2008.

professor na Musikhochschule de Berlim¹⁹ em 1930. Entretanto, com a ascensão do partido nazista ao poder, em 1933, Eisner e muitos de seus colegas ilustres, docentes nessa Escola, dentre eles Arthur Schnabel (1882-1951), deixaram Berlim e a Alemanha²⁰. A grande maioria emigrou para os Estados Unidos. No mesmo ano, Bruno Eisner instalou-se em Nova York, onde manteve sua carreira de pianista e pedagogo, ensinando em algumas instituições de renome como a Universidade de Indiana.

Sá Pereira não relata com detalhes como foi sua experiência na classe de Bruno Eisner. Sabe-se apenas que estudou com ele durante três anos. Entretanto, o fato de reportar-se a esse músico como um “notável pianista” (SÁ PEREIRA, 1933b, p.16) revela a admiração que nutria pelo mestre.

Com Ernest Hutcheson, grande pianista australiano, seu professor seguinte, Sá Pereira estudou durante um ano. Conforme cita,

apesar de estrangeiro, era em Berlim, naquela época, o professor de maior nomeada. Dada a enorme afluência de alunos que o procuravam, podia esse dar-se ao luxo de fazer seleção e só aceitar alunos muito talentosos. Ser aluno de Hutcheson era, já em si, um atestado de valor. (*Id. Ibid.*, p.16)

Tendo estudado na Austrália com Max Vogrich (1852-1916), pianista de impressionante sonoridade orquestral, e no Conservatório de Leipzig com Carl Reinecke (1824-1910) e Salomon Jadassohn (1831-1902), Hutcheson também dedicou-se à composição e à pedagogia musical. A herança pianística recebida através de seus mestres, não poderia ter sido mais eclética. Se por um lado Reinecke era considerado um excelente pianista, - Hutcheson admirava seu pianismo elegante e o seu bom gosto - seu ideal estético era conservador (nutria profunda admiração por Mendelssohn, fundador do Conservatório) e segundo David Dubal, por essa razão, o ambiente musical em Leipzig seria um tanto hostil àqueles que se considerassem “músicos modernos” (DUBAL, 1989, p.208). Como pianista, Reinecke descendia diretamente da escola de Ignaz Moscheles (1794-1870)²¹, que preconizava a pouca movimentação das mãos e a manutenção de uma posição curvada dos dedos.

¹⁹ Por se tratar de uma nomenclatura internacionalmente aceita, optamos por manter o termo Musikhochschule que significa, literalmente, escola superior de música.

²⁰ Eisner foi citado nos jornais como uma das vítimas da política anti-israelita de Hitler (SÁ PEREIRA, 1933b, p.16)

²¹ Nascido em Praga e representante da “escola do toque brilhante” da qual também faziam parte Friedrich Kalkbrenner e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) (GERIG, 1990, p.118).

Seu outro professor em Leipzig, Jadassohn, também freqüentou a classe de Moscheles, entretanto, seu aperfeiçoamento como pianista deu-se com Liszt, em Weimar, cujo pianismo orquestral contrastava diametralmente com o de seu mestre anterior. Embora considerado um instrumentista de sucesso, Jadassohn dedicou-se simultaneamente a outras áreas, como a composição, a teoria e a regência. Dentre seus alunos, figuraram Ferruccio Busoni (1866-1924) e Edvard Grieg (1843-1907).

Moldenhauer (1950, p.119) ainda menciona os estudos de Hutcheson com o pianista alemão Bernhard Stavenhagen (1862-1914) entre os anos de 1890 e 1898 em Weimar. Ex-aluno de Liszt, este também havia se dedicado à composição e à regência. Seu estilo musical e seu pianismo foram fortemente influenciados pelo mestre húngaro. Através das gravações em rolo feitas por Stavenhagen que ainda sobrevivem, Moldenhauer diz ser possível ter-se uma idéia do seu pianismo, típico de muitos dos últimos alunos de Liszt, apoiado na expressividade retórica, ultrapassando o simples virtuosismo. O crítico Eduard Hanslick (1825-1904)²² elogiava sua paleta sonora sutil e a variedade de toques além de sua extrema sensibilidade o que o tornou um grande intérprete de Chopin, Beethoven e Liszt.

Hutcheson, que começou a carreira de pianista como menino prodígio, manteve-se sempre em constante atividade, atuando como concertista e pedagogo na Europa e nos Estados Unidos. Vivendo em Berlim de 1898 a 1900, transferiu-se para os Estados Unidos no ano seguinte, onde foi chefe do departamento de piano do Peabody Conservatory, em Baltimore, até 1912. Nos anos seguintes, transitaria entre os dois continentes realizando concertos coroados de êxito. Sua estréia em Nova York deu-se em 1915 e a partir de 1924 passou a integrar o corpo docente da Juilliard School of Music, em Nova York, tornando-se reitor em 1927 e mais tarde presidente dessa instituição (de 1937 a 1945). Suas características como pianista traduziam um intérprete apoiado na lógica, de estilo clássico, atento a detalhes, cujos acabamentos impecáveis, a erudição e a integridade musical faziam transparecer uma personalidade que muitos entendiam, conforme o relato de Arnold Schonberg, como pouco apaixonada (SCHONBERG, 1963, p.325).

²² Apud HOPKINS, Charles. Grove Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxynecc.flo.org/subscriber/article/grove/music/41246?q=Stavenhagen%2C+Bernhard&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&hbutton_search.x=31&hbutton_search.y=8&pos=1&start=1#firsthit>

Acesso: 19 de junho de 2008.

Hutcheson escreveu dois trabalhos muito importantes no âmbito da pedagogia pianística: *The Elements of Piano Technique* (Elementos da Técnica Pianística) de 1907, e *The Literature of the Piano* (A Literatura do Piano) de 1948, revisado em 1964. Seu trabalho sobre técnica, uma coletânea de exercícios “essenciais e não repetitivos” (HUTCHESON, 1907, p.3), aborda conceitos atuais da técnica como o uso do peso de braço, relaxamento e a preocupação com a qualidade da produção sonora. Hutcheson afirmava que “nada poderia ser feito até que o aluno aprendesse a relaxar ombros e cotovelos” (SCHONBERG, 1963, p.276). É interessante notar que ao final do volume, o autor tece uma série de comentários sobre as diversas dificuldades encontradas nos exercícios, os erros mais freqüentes e como evitá-los. Hutcheson desenvolveu esta seção da obra pensando no professor inexperiente e nos alunos mais avançados, o mesmo público alvo para o qual foi escrito o tratado de Sá Pereira. É muito provável que Sá Pereira tenha conhecido esta obra, e que esta possa ter servido, de alguma forma, como fonte de inspiração para a elaboração de seu próprio trabalho, embora não haja referências a ela no *Ensino Moderno de Piano*. Hutcheson foi um mestre muito festejado e influente no meio musical americano, principalmente. Suas obras foram amplamente divulgadas e seu livro sobre a literatura do piano, até hoje é referência nos países de língua inglesa.

Através do relato da pianista e pedagoga americana radicada em Houston, Texas, Ruth Tomfohrde²³, discípula de Hutcheson entre os anos de 1940 e 1947 na Juilliard Graduate School of Music de Nova York, é possível conhecer o perfil de Hutcheson como professor. Hutcheson esperava uma dedicação integral do aluno aos estudos de piano. Na época a Juilliard School of Music era dividida em dois departamentos diferentes e Hutcheson ensinava apenas na Graduate School, onde eram admitidos os alunos mais talentosos. A cada semana, o aluno deveria trazer um novo movimento de uma obra ou uma nova peça, memorizada, totalmente analisada e no andamento requerido pelo compositor. Hutcheson esperava que se desse atenção ao fraseado, dinâmica, tempo, ao estilo do período específico da composição e de seu autor em particular, enfim, todos os elementos interpretativos de uma obra. Hutcheson preconizava uma interpretação expressiva da obra, porém sempre em conformidade com as práticas interpretativas relativas a cada estilo e a

²³ Em entrevista concedida à autora da pesquisa em 6 junho de 2009, via Internet.

cada compositor. O aluno deveria estar sempre atento à liberdade de movimentos e à qualidade da sonoridade. Uma grande ênfase era dada à auto escuta. Pedagogicamente, Hutcheson acreditava que os elementos técnicos e interpretativos de uma obra deveriam ser abordados em cada aula, de forma integrada. Músico brilhante, acreditava que os músicos deveriam possuir um conhecimento abrangente sobre música, principalmente sobre os compositores e sua obra e ao interpretá-la deveriam ter consciência de como os elementos interpretativos iriam interagir com a técnica instrumental pertinente. Ruth Tomfohrde revela que juntamente com o profundo conhecimento sobre música, sempre dividido com os alunos, Hutcheson também ensinava a partir de sua abordagem intuitiva da interpretação. Segundo afirma, Hutcheson preocupava-se em formar não apenas bons pianistas, mas bons músicos.

Paris, e principalmente Berlim, eram dois dos maiores centros musicais da época e a permanência de Sá Pereira nessas cidades marcaria profundamente sua trajetória como músico e como pedagogo, através do contato com os maiores artistas e os trabalhos mais importantes e influentes no campo da técnica pianística e do ensino instrumental. Outro contato que seria fundamental na carreira de Sá Pereira aconteceu de maneira fortuita, em Berlim. Nesta época ele conheceu o mineiro Guilherme Fontainha (1887-1970), que havia saído de Juiz de Fora para estudar em Berlim com um dos célebres ex-alunos de Liszt, o concertista português José Vianna da Motta (1868-1948). Posteriormente, Fontainha também seria aluno do ex-professor de Sá Pereira, Ferdinand Motte-Lacroix²⁴, em Paris. Dessa relação de amizade entre Sá Pereira e Fontainha nasceria um vínculo profissional que seria decisivo no desenvolvimento musical de dois importantes pólos de disseminação cultural do país: o Rio Grande do Sul e o Rio de Janeiro.

Muito embora Sá Pereira não tenha deixado por escrito suas impressões sobre Berlim, através do relato de outros músicos de renome pode-se ter uma idéia da efervescência cultural da cidade. Arthur Rubinstein (1887-1882), em suas memórias (RUBINSTEIN, 1973), comenta o quão interessante era presenciar a evolução da cidade, de capital de um pequeno reino a metrópole mundial.

Charlottenburg, antes um modesto subúrbio, transformou-se num importante centro comercial e artístico, com ótimos teatros, cafés e

²⁴ Sá Pereira e Fontainha se conheceram em Berlim, em um ringue de patinação, conforme relata o pesquisador Flávio Silva em conversa informal com a autora deste trabalho.

restaurantes. [...] A população pareceu crescer aos milhares de um dia para o outro. Até mesmo a antiga Academia de Música, uma edificação nobre, porém modesta, foi considerada inadequada pelo Ministério da Cultura e substituída por uma outra, moderna, em estilo de prisão. A vida artística e cultural da metrópole, por volta de 1900, era do mais alto nível. [...] A vida musical de Berlim fascinava-me mais do que tudo. A capital da Alemanha tornava-se rapidamente o centro mais importante do mundo para os músicos que queriam ser ouvidos e julgados. (RUBINSTEIN, 1973, p. 30)²⁵

Berlim era magnética. [...] A antiga Berlim havia sido impressionante, e a nova Berlim era irresistível. Ir a Berlim era a aspiração do compositor, do jornalista, do ator; com suas orquestras soberbas, seus cento e vinte jornais, seus quarenta teatros, Berlim era o lugar para o ambicioso, o energético, o talentoso. Aonde quer que comessem, era para Berlim que acorriam, Berlim fazia-os famosos. ... Berlim era eminentemente uma cidade na qual o estrangeiro poderia se sentir em casa e expandir seus talentos. (GAY, apud HOROWITZ, 1984, p. 81)²⁶

Pianistas como Eugène D'Albert (1864-1932), Ferruccio Busoni e Teresa Carreño (1853-1917) tornaram-se ícones em Berlim, imprimindo de forma indelével as marcas de suas personalidades e seu pianismo nos jovens músicos que os ouviram tocar. Assim como Rubinstein, o jovem Cláudio Arrau (1903-1991) passou sua infância em Berlim, centro cuja efervescência musical marcaria a formação de ambos. Ao discorrer sobre o período de estudos transcorrido na capital alemã, Arrau tece importantes considerações e julgamentos acerca da vida musical e músicos nas principais cidades da Europa, traduzindo de certa forma, o ideal estético de diferentes sociedades e o seu em particular. Para o músico chileno, sua ida para Berlim, foi o que melhor poderia ter lhe acontecido. Poderia-se inferir que a saída de Sá Pereira de Paris e seu retorno à Alemanha pode ter sido motivado por um ponto de vista semelhante. Assim pronuncia-se Arrau:

Ir para a Alemanha foi tremendamente saudável para mim, espiritualmente. Eu desenvolvi toda sorte de habilidades que não poderia ter desenvolvido se tivesse ido para a França, por exemplo. O mundo musical na França é mais restrito que o da Alemanha. Eu teria me tornado como Cortot. Cortot era, sem dúvida, maravilhoso, eu o adorava. Mas ele não podia tocar música alemã. [...] Também teria sido muito ruim se eu tivesse

²⁵ No original: Charlottenburg, once a modest suburb, grew into an important commercial and artistic center, with fine theaters, cafés, and restaurants. [...] The population seemed to grow by the thousands from one day to the next. Even the old Academy of Music, a modest but noble building, was found inadequate by the Ministry of Culture and replaced by a modern, prisonlike structure. The artistic and cultural life of the metropolis, around 1900, was of the highest order. [...] Of course, the musical life in Berlin fascinated me more than anything else. The capital of Germany was fast becoming the world's most important center for musicians who wanted to be heard and judged.

²⁶ No original: Berlin was a magnet. [...] The old Berlin had been impressive, the new Berlin was irresistible. To go to Berlin was the aspiration of the composer, the journalist, the actor; with it superb orchestras, its hundred and twenty newspapers, its forty theatres, Berlin was the place for the ambitious, the energetic, the talented. Wherever they started, it was in Berlin that they became, and Berlin that made them famous. ... Berlin was eminently the city in which the outsider could make his home and extend his talents.

ido para Viena. Nunca houve um grande intérprete de Beethoven em Viena. Não agora, mas, antigamente, o mundo musical de Viena era muito limitado. [...] o pianista de maior sucesso em Viena era Alfred Grünfeld que tocava de forma elegante e graciosa. [...] Ninguém ia para Londres estudar, naquele tempo. Iam para a Alemanha ou Viena. Outros iam para a Itália. Ou para a França. [...] Minha família teve bom senso. [...] Berlim, do período da nossa chegada em 1911 até Hitler, era o centro do mundo musical. (HOROWITZ, 1984, p.84-85)²⁷

Embora Sá Pereira tenha declarado que a experiência em Berlim mostrava-se muito proveitosa, a eclosão da primeira guerra mundial alterou os seus planos de permanência na Alemanha, de modo que, em 1915 foi para a Suíça estudar com o eminente pianista e compositor Émile-Robert Blanchet (1877-1943).

Tendo, infelizmente, a guerra mundial me separado de tão ilustre mestre [Hutcheson], transferi-me então para a Suíça onde, em Lausanne, estudei ainda até 1917 com Emile Blanchet, pianista fenomenal e compositor dos mais originais. (SÁ PEREIRA, 1933b, p.16).

1.1.3 Lausanne: Émile-Robert Blanchet

Mais uma vez, Sá Pereira ligava-se a um professor cuja linhagem pianística remontava à escola alemã de piano. Tendo estudado com Ferruccio Busoni, “um italiano por nascimento e instinto e alemão por educação e escolha” (LEICHTENTRITT apud SCHONBERG, 1963, p.347), o pianismo de Blanchet estava impregnado das idéias deste ícone do piano, segundo as quais técnica e interpretação não poderiam ser tratadas em separado (CHIANTORE, 2004, p.455). A dimensão da admiração de Sá Pereira por esses dois mestres pode ser apreciada em uma crítica de 1921, publicada no Diário Popular de Pelotas, quando ao mencionar o recital do pianista Ignaz Friedman (1882-1948) comenta:

Se ele [o pianista] for dotado dum forte intelecto, duma viva imaginação e sensibilidade, não é a técnica, só por si, que lhe dará renome, embora ela seja a “condition sine qua non”. É a maior ou menor potencialidade intelectual que dá maior ou menor relevo à fisionomia dum artista, destacando da multidão de competidores tipos de seleção como

²⁷ No original: Going to Germany was tremendously healthy for me, spiritually. I developed all sorts of abilities I wouldn't have developed if I had gone to France, for instance. The musical world in France is more restrained than in Germany. I would have probably become something like Cortot. Cortot was absolutely marvelous, I adore him. But he couldn't play German music. [...] Vienna. That would also have been very bad. You know, there has never been a really great Beethoven interpreter in Vienna. Recently, yes, but before the musical world in Vienna was very limited. [...] one of the most successful pianists in Vienna was Alfred Grünfeld. He played elegantly, cutely. [...] No one went to London to study music in those days. It was either Germany or Vienna. Some went to Italy. Or to France. [...] Fortunately, they [my family] had good sense. [...] Berlin, from the time we arrived in 1911 until Hitler, was the center of the music world.

Kreisler e Isaje [Ysaye], entre os violinistas, como Pablo Casals entre os cellistas, e como, entre os pianistas, **Busoni**, D'Albert, Paderewski, **Blanchet**, Rubinstein ou Backhaus, como as duas grandes artistas Guiomar Novaes e Antonietta Rudge Miller, ou como Friedman que acabamos de aplaudir. (SÁ PEREIRA, Diário Popular, 01/7/21) [grifos nossos]

O fato de Sá Pereira ter citado Blanchet ao lado dos maiores artistas da época, não somente reitera o apreço que nutria pelo mestre suíço, mas evidencia suas qualidades como músico completo e o coloca em uma posição de destaque no cenário internacional. As três qualidades essenciais atribuídas a esses artistas, intelecto, imaginação e sensibilidade, revelam a concepção de Sá Pereira no que diz respeito ao pianista ideal. Sá Pereira volta a descrever este tipo de pianista citando Busoni, “o maior entre os maiores”, em outro artigo posterior, publicado em 1923 na *Revista Ariel de Cultura Musical*. Para Sá Pereira, mais que um pianista ideal, Busoni representa o paradigma do músico moderno, de “cultura científica, pensador, dignificador da classe”. Fica clara a influência de Busoni nas idéias pianísticas e pedagógicas de Sá Pereira, certamente transmitidas por seu professor Blanchet, que o músico brasileiro defenderia até as últimas consequências. A idéia do músico completo, um instrumentista de excelência senhor de uma vasta cultura musical e cultura geral, “que soubesse pensar por conta própria” seria uma preocupação constante em relação à formação dos estudantes de música brasileiros.

Aliando uma prodigiosa capacidade musical, uma rara cultura artística e científica, representa Busoni o tipo ideal de músico moderno, como o exige a sociedade de hoje: o músico artista, o músico pensador, forrado de sólida cultura geral, dignificador de toda classe musical, em contraste com aquele tipo de músico que, fora do seu instrumento, mal sabe as quatro operações, o só-músico de cabelos crescidos e ignorância universal. (SÁ PEREIRA, 1923, p.4-5)

Em relação a Emile Blanchet, apesar de ter construído uma carreira sólida como pianista, dedicou-se bastante à composição e é através de suas obras que seu nome se perpetua. Estudou no Conservatório de Colônia, Alemanha, depois de ter sido aluno de seu pai, o afamado organista Charles Blanchet (1833-1900), ex-aluno de Moscheles. Em Berlim, Émile Blanchet foi aluno de Busoni. Após mudar-se para Lausanne, ensinou no Conservatório de 1904 a 1917. Foi um compositor muito prolífico e, assim como Hutcheson, também publicou um trabalho sobre técnica pianística intitulado *Technique Moderne du Piano* (Paris, 1935) com prefácio do também renomado pianista, Robert Casadesus (1899-1972). Os trabalhos desta época ao citarem a “técnica moderna” referem-se à aplicação do peso do braço e do relaxamento na execução instrumental, “descobertas” que já haviam sido

feitas por seu mestre Busoni em Weimar (BREITHAUPT apud GERIG, 1990, p.334) e que o pensamento científico-tecnológico do novo século iria sistematizar.

A influência de Blanchet não se limitou à prática pianística, pois, como compositor, incentivou o jovem brasileiro a seguir, paralelamente ao piano, os caminhos da composição. Assim sendo, Sá Pereira foi estudar composição com Karl Ehrenberg (1878-1962), regente da Sinfônica de Lausanne. Desta experiência surgiu uma obra que conheceu certo sucesso, a *Berceuse* para piano solo, publicada na Suíça. Blanchet demonstra-se verdadeiramente entusiasmado com o talento composicional de Sá Pereira, como prova um trecho de uma carta de recomendação, citada abaixo, endereçada a um certo Professor Humbert (cujo nome completo Sá Pereira omite na citação).

Caro amigo. Eu recomendo à sua boa acolhida meu aluno Sr. A. de Sá Pereira, que notavelmente dotado para a composição, certamente lhe interessará muitíssimo. O Sr. Sá Pereira escreveu uma *Berceuse* totalmente encantadora, pianística e de uma atmosfera muito pessoal. Cordialmente seu, E.R. Blanchet. (SÁ PEREIRA, 1933, p.17)²⁸

Sá Pereira comenta que sua *Berceuse* teve ótima acolhida na Suíça, o que fez sua edição esgotar-se rapidamente. Ainda sobre esta obra, cita uma crítica elogiosa do jornal *La Tribune de Lausanne*:

Editada com muito cuidado pela casa Foetisch, a peça notavelmente escrita possui um encanto poético muito particular. Evidentemente familiarizado com todos os procedimentos da harmonia moderna, o Sr. Sá Pereira, cujo senso musical é muito cultivado, acha as combinações de acordes que, sem ter nada em comum com as excentricidades habituais de alguns autores contemporâneos, desvelam sensações novas, em nada banais, e que não deve-se desdenhar, são sempre agradáveis à escuta do ouvinte ou do executante. O contorno melódico tem elegância, distinção, e a concepção geral da obra denota o temperamento artístico excepcional do autor. Obra de estréia, a "*Berceuse*" em fá sustenido maior é já uma obra completa. E.R. (*Id. Ibid.*, p.17)²⁹

²⁸ No original: *Cher Ami. Je recommande à ton bon accueil mon élève Monsieur A. de Sá Pereira, qui est remarquablement doué pour la composition et que t'intéressera certainement à un haut degré. M. Sá Pereira a écrit une "Berceuse" qui est tout à fait charmante, pianistique et d'une atmosphère très personnelle. Cordialement ton E.R. Blanchet.*

²⁹ No original: *Edité avec beaucoup de soin par la Maison Foetisch le morceau remarquablement écrit a un charme poétique tout particulier. Evidemment familiarisé avec tous les procédés de l'harmonie moderne, M.de Sá Pereira, dont le sens musical est très affiné, trouve des combinaisons d'accords qui sans avoir rien de commun avec les excentricités dont certain auteurs contemporain sont coutumiers, éveillent des sensations nouvelles, point du tout banales et, ce qui n'est pas à dédaigner, toujours très agréables à l'oreilles de l'auditeur ou de l'exécutant. Le contour mélodique a de l'élégance, de la distinction et la conception générale de l'oeuvre dénote chez l'auteur un tempérament artistique exceptionnel. Oeuvre de début la « Berceuse » en fa dièze majeur est déjà une oeuvre achevée.*

No artigo original de *La Tribune de Lausanne*, publicado em 12 de junho de 1916, citado acima por Sá Pereira, e cujo título é *Musique Nouvelle*, observa-se que o editor confunde-se quanto à nacionalidade do músico brasileiro. Tomando-o como espanhol, lhe faz outro grande elogio o que, entretanto, soa bizarro face à este erro. Assim escreveu o crítico ao final do artigo:

[...] ela [a *Berceuse*] é rica em promessas para o futuro e nos faz esperar que no momento, quando a Espanha perde um de seus maiores músicos, um artista superiormente dotado se prepare para tomar com grande honra o lugar deixado vago pela morte trágica de Granados. (*La Tribune de Lausanne*, 12 de junho de 1916)³⁰

Sá Pereira escreveu outras obras para piano dentre as quais o *Tango Brasileiro*, impresso em São Paulo pela Casa Sotero e que até hoje é sua obra mais executada. Dentre outras peças compôs *A Chuva Plange* e *Oferenda Mística*, para piano; *Ave Maria*, *Casinha nas Nuvens*, para canto; *Louvado seja o Sol*, *As Quatro Estações*, para coro. Considerando-se muito crítico para consigo mesmo, Sá Pereira diz ter preferido não publicar tudo o que escreveu, somente aqueles trabalhos que julgou de valor. (SÁ PEREIRA, 1933b, p.18)

1.2 RETORNO AO BRASIL

1.2.1 Pelotas

Após dezessete anos vividos na Europa, em fins de 1917, Sá Pereira retornou ao Brasil. Em 1918, a convite do então diretor artístico do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, o pianista Guilherme Fontainha, amigo dos tempos de estudos em Berlim, Sá Pereira tomou posse como diretor do recém-fundado Conservatório de Música de Pelotas. Nesse estabelecimento, além da função como primeiro diretor artístico, também exerceu o cargo de primeiro professor de piano.

Este projeto ambicioso pretendia levar a educação musical e a cultura artística aos mais distantes pontos do estado do Rio Grande do Sul e se concretizaria na fundação de vários estabelecimentos de ensino musical pelo estado. Idealizado por José Corsi e Guilherme Fontainha, à frente do Instituto de

³⁰ No original: *Elle est riche em promesses pour l'avenir et permet d'espérer q'au moment où l'Espagne perd un de ses plus grands musiciens, un artiste supérieurement doué se prépare à prendre avec honneur la place laissée vacante par la mort tragique de Granados.*

Belas Artes desde 1916, visava estabelecer “uma rede de centros culturais que permitisse a circulação permanente de artistas nacionais e internacionais, além de também promover a educação musical da juventude.”(CALDAS, 1992 apud NOGUEIRA, 2005, p.77). Maria Elizabeth Lucas (2005) identifica esta iniciativa com a bem sucedida fundação do Instituto Livre de Belas Artes de Porto Alegre de 1908, que materializava a vontade política de um segmento da população gaúcha sintonizada com os ideais republicanos de progresso e modernização profissional e educacional. Além de Pelotas, Bagé, Sant’Ana do Livramento, Rio Grande, Uruguaiana mais quatro cidades receberiam instituições semelhantes. Segundo Isabel Nogueira (2003) as escolas de Porto Alegre e Pelotas seguiriam um modelo de excelência cuja direção deveria ser entregue a pessoas tituladas em instituições internacionais. Tanto para Fontainha como para Sá Pereira, tais circunstâncias seriam ideais para a aplicação dos conhecimentos instrumentais e pedagógicos adquiridos na Europa. Jovens, capazes e imbuídos do espírito de renovação, foram responsáveis por uma verdadeira revolução musical no sul do país. Maria Elizabeth Lucas (2005) relaciona o diferencial das ações desses dois pianistas-pedagogos, Sá Pereira e Fontainha, ao contato que mantiveram com idéias renovadoras de ensino na Europa na virada dos séculos XIX para o XX na instituição de ensino musical que freqüentaram (a Schola Cantorum de Paris onde ambos foram alunos de Ferdinand Motte-Lacroix) e à convivência com as idéias estéticas e pedagógicas de duas figuras emblemáticas do cenário pianístico: Busoni, representado por seus ex-alunos Emile Blanchet (professor de Sá Pereira) e Michael von Zadora (1882-1946) e Vianna da Motta (os dois últimos, professores de Fontainha). Certamente o contato com músicos dessa estatura e suas idéias, principalmente em uma relação mestre-discípulo, deixa marcas profundas e influencia a formação de um jovem. Sá Pereira recorre a Blanchet e principalmente a Busoni em alguns de seus artigos, denotando que são seus pontos de referência.

Nogueira (2005) relata que a ida de Sá Pereira para Pelotas causou uma mudança nos padrões musicais da cidade. A inclusão de compositores modernos e contemporâneos, estrangeiros e brasileiros nos programas de recitais, assim como notas explicativas sobre as peças, sobre seus autores e sua vinculação estética eram procedimentos que até então não haviam sido vistos naquela cidade. Sua atuação não se limitou às aulas de piano e à direção do conservatório. Sá Pereira também desempenhou a função de crítico musical em periódicos de Pelotas, o que

contribuiu sobremaneira para a instrução musical da sociedade. O Conservatório de Pelotas sob a direção de Sá Pereira tornou-se um pólo irradiador de cultura através da música ao promover concertos e recitais e divulgá-los para além dos limites da instituição engajando nesse processo grande parte da sociedade. No mesmo sentido também foi decisiva sua atuação como diretor do *Centro de Cultura Artística de Pelotas* entre os anos de 1921 e 1922.

Em 1922, por ocasião das comemorações dos cem anos da independência, um evento promovido por Sá Pereira causou bastante impacto. Após meses de ensaio, regeu em uma tarde de sete de setembro um coro misto de mil vozes que cantou o Hino Nacional em um arranjo original seu para quatro vozes e banda. Era a primeira vez em Pelotas, e talvez no país, que se via um concerto com um coral de tamanhas proporções e que exigisse tal mobilização.

Como colegas e co-fundadores do conservatório, Sá Pereira teve a companhia de Vicente Fitipaldi e Andino Abreu, barítono e primeiro professor de canto da instituição pelotense. Os relatos de sua filha, a pianista Maria Abreu, revelam as dificuldades e o idealismo desses artistas na constituição de um estabelecimento de ensino longe dos grandes centros, onde grassava o amadorismo e o nível musical, até aquele momento, revelava-se aquém das expectativas de seus fundadores. Ao referir-se à reação de Sá Pereira diante dessa conjuntura, comenta:

Sua batalha foi incessante. Inteligência, espírito crítico, crença de que as coisas poderiam talvez mudar, foram as armas com as quais sempre contou. A crença, entretanto, era intermitente. Isso, porque além de ator e personagem, Sá Pereira era também espectador. Atento, perceptivo, sumamente culto. E, para o espectador, a descrença se manifestava diante do espetáculo feito de bons momentos entremeados do amadorismo, 'Presunção e muita água benta'...[...] Nesta escola, o primeiro mandamento era: amar a música e vivenciá-la como parte essencial da existência. Os ensinamentos técnicos e artísticos vinham como decorrência dessa relação de amor. (ABREU; GUEDES, 1992, p.141)

Sua permanência em Pelotas foi de quatro anos e, após convidar o pianista carioca Milton de Lemos para assumir seu lugar na direção do conservatório, em 1923, Sá Pereira mudou-se para São Paulo.

A atuação de Sá Pereira à frente do Conservatório de Música de Pelotas foi decisiva para a afirmação da instituição como pólo de propagação cultural através do exercício da música erudita. Por ocasião das comemorações dos dez anos de sua fundação, o Conservatório de Pelotas, na figura do então presidente Francisco

Rheingantz, congratulou-se com Sá Pereira pelo seu trabalho, reconhecendo-o como um dos principais responsáveis pelo sucesso da instituição. Assim escreveu Rheingantz:

Ao completar-se hoje o décimo ano da existência do nosso profícuo instituto de música, congratulamo-nos com V.S., seu primeiro diretor e nesta qualidade devotado iniciador da memorável campanha em prol da boa música nesta cidade. O aspecto animador que apresenta hoje a nossa cultura musical não é senão o resultado do trabalho sistematizado do conservatório, empreendimento que V.S. e alguns idealistas souberam encaminhar para elevados destinos. (RHEINGANTZ, 1928)

1.2.2 São Paulo

Na capital paulista, Sá Pereira entrou em contato com os principais nomes do modernismo brasileiro, em especial, Mário de Andrade, com quem manteria uma amizade que duraria toda a sua vida. Com o grande intelectual paulista, Sá Pereira manteria uma correspondência que revelaria as inquietações e opiniões acerca de muitos dos problemas da música brasileira, além de toda a admiração e o respeito que existiu entre esses dois grandes pensadores da música no Brasil. A forte ligação com Mário de Andrade e a importância deste relacionamento na concepção do ideário estético de Sá Pereira podem ser confirmadas em um artigo de 1943, onde o músico baiano homenageia o amigo.

De idéias que nem pólen aos quatro ventos, Mário de Andrade fecundou o pensamento de toda uma geração. [...] De mim para mim, confesso que foi Mário de Andrade, no nosso país, o escritor de quem mais ensinamentos recebi, e cujas idéias mais me preocupam [...] pois sempre me empolga com alguma idéia nova e excitante. [...] mas da ação que teve e continua tendo sobre os músicos, compositores ou executantes que sejam, desta sou testemunha há muitos anos, e se algum dentre eles me disser que dele nada recebeu na sua formação, só poderei me apiedar do infeliz, porque seus olhos, cegos, não viram a grande luz. (SÁ PEREIRA, 1943, p.21-22)

Nesse período de residência em São Paulo, Sá Pereira criou a revista de cultura musical *Ariel* que durante os dois anos de circulação (1923-1924) sob sua direção³¹ publicou artigos importantes que tiveram como principais objetivos a divulgação das idéias mais atuais da época nos campos da execução instrumental e

³¹ Sá Pereira foi substituído por Mário de Andrade na direção da revista. De acordo com Yan de Almeida Prado, em carta a Mario de Andrade (Veneza, 11 de julho de 1924), a revista passava por uma situação financeira preocupante.

do ensino musical, e a difusão da cultura por meio da música. Sua tiragem era mensal, o primeiro número apareceu em outubro de 1923, e sua apresentação gráfica, requintada e considerada original na época, trazia desenhos e xilogravuras do ilustrador, artista plástico modernista e diretor artístico da revista, Antônio Paim Vieira (1895-1988), ou simplesmente, Paim³². Sá Pereira mostrava-se bastante entusiasmado com o lançamento da revista e com o fato de poder contar com Mário de Andrade como colaborador. Na verdade, a idéia de lançar uma publicação periódica sobre música e artes germinava em Pelotas, pois, em abril de 1923, Sá Pereira já havia oficializado o convite para que Mário de Andrade dirigisse com ele uma revista cujo título provisoriamente chamava-se *Magma: magazine de música e artes*. (SÁ PEREIRA a Mário de Andrade, carta, Pelotas, 22 de abril de 1923).

O primeiro artigo do exemplar de estréia de *Ariel*, intitulado “Idéias de Busoni sobre o momento atual da música” escrito por Sá Pereira, dá a conhecer a ascendência ideológica que o músico italiano exercia sobre o músico brasileiro. A escolha de tal assunto para abrir a revista não deixa dúvidas quanto à importância das idéias deste grande pianista para Sá Pereira. Como citado anteriormente, tanto no campo das idéias como no da prática instrumental, *per se*, Busoni foi uma figura emblemática que representou toda uma geração de artistas comprometidos com as grandes mudanças da virada do século XIX para o século XX: “o gênio do piano, o teórico, o intelectual, um dos fundadores do estilo moderno de tocar piano, o compositor de vanguarda que buscou novos sistemas escalares, o titã da técnica e mestre dos efeitos pianísticos” (SCHONBERG, 1963, 345).

Durante nove anos, de 1923 a 1931, Sá Pereira manteve cursos de piano na capital do estado e em Santos. Nesta ocasião, mais precisamente em 1924, Sá Pereira descobriu e passou a orientar o jovem Camargo Guarnieri. Lecionando gratuitamente, Sá Pereira entusiasmou-se com o talento do jovem cujo potencial artístico começava a se manifestar e o apresentou a várias personalidades do meio musical, ajudando-o a impulsionar sua carreira como compositor. Segundo a pianista, pedagoga e pesquisadora Salomea Gandelman, esta era uma característica de Sá Pereira: um professor interessado no desenvolvimento musical

³² Paim fez parte do grupo de artistas plásticos engajados na Semana de 22. Também era ilustrador da famosa revista Fon-Fon do Rio de Janeiro fundada em 1907. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=LHuZVkJUgsP8C&pg=PA259&lpg=PA259&dq=revista+Fonfon+%2B+Paim&source=bl&ots=o0wvfrZrdN&sig=yCpK8Y5Q5DsLAXgKCKs27cs6lEw&hl=pt-BR&ei=FLvESpyUOsLZIAebv52SAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CA4Q6AEwAg#v=onepage&q=&f=false> Acesso em: 15 de agosto de 2008.

de seus alunos, incentivador do esforço e da dedicação de seus orientandos³³. O aperfeiçoamento pianístico de Guarnieri ficou a cargo de Sá Pereira e em uma carta de 1935, quando aquele já fazia parte do quadro de docentes do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, declarou que tudo o que sabia e ensinava, em termos pianísticos, devia a esse mestre.

Estudei e completei meus estudos de piano com o professor Antônio de Sá Pereira que por alguns anos residiu em São Paulo. Com esse professor, (...) aprendi e aperfeiçoei tudo o quanto hoje, no magistério de piano, ensino. (GUARNIERI, 1935)³⁴

Sá Pereira e Guarnieri mantiveram laços de estreita amizade. Na correspondência entre o compositor e Mário de Andrade³⁵ há várias menções ao nome do músico baiano, o que denota a camaradagem entre eles, “[...] um círculo de camaradagem vasto, músicos e amigos que se preocupavam uns com os outros [...] como Francisco Mignone, Souza Lima, Villa-Lobos e Sá Pereira” (SILVA, 2001, p.192).

1.2.3 Rio de Janeiro

1.2.3.1 A Reforma Francisco Campos - Luciano Gallet (1931)

Com a vitória das forças revolucionárias em novembro de 1930, o novo governo, liderado por Getúlio Vargas, compromete-se a difundir intensamente o ensino público, por meio de uma total reorganização do sistema. Nesse mesmo período é criado o Ministério da Educação e Saúde Pública tendo a frente o ministro Francisco Campos, cujo lema “sanear e educar é o primeiro dever da revolução”, concretiza-se no âmbito universitário a partir da definição do estatuto das universidades brasileiras e do decreto sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro³⁶. Este documento estabelecia que seriam incorporados à Universidade (então composta pelas faculdades de medicina, direito e engenharia) outras

³³ Entrevista concedida à autora por meio de correio eletrônico, em 29 de agosto de 2008.

³⁴ Camargo Guarnieri adotava o *Ensino Moderno de Piano* de Sá Pereira no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, tendo sido um dos responsáveis pela divulgação do tratado nessa cidade, conforme atesta a pianista Maria José Carrasqueira em conversa informal com a autora desta pesquisa, em 27 de agosto de 2009.

³⁵ Reproduzida em: Flávio Silva, *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, Rio de Janeiro, Funarte, 2001.

³⁶ Futura Universidade do Brasil e posteriormente Universidade Federal do Rio de Janeiro.

faculdades e institutos, dentre os quais, o Instituto Nacional de Música³⁷. No início de 1931, o recém-nomeado diretor, Luciano Gallet, “animado pelas melhores intenções, empreende uma reforma cujo fundamento é colocar o Instituto Nacional de Música no mesmo nível de qualquer outra instituição de ensino” (LAMAS, 1989). Em abril de 1931, Gallet convida Antônio de Sá Pereira, juntamente com Mário de Andrade para formarem uma comissão encarregada de promover a reforma pedagógica no Instituto Nacional de Música, do Rio de Janeiro. O ensino de música passava a ser dividido em três graus: fundamental (preparatório ao geral e ao superior, ministrado em cinco anos), geral (formando principalmente instrumentistas e coristas, ministrado em dois anos) e superior (formando professores de instrumento e de canto, compositores, regentes e *virtuosi*, ministrado em cinco anos). A reforma do ensino musical previa que com a incorporação do Instituto à Universidade, haveria uma elevação do nível cultural do músico, o que realmente aconteceu, pois passaria-se a exigir um exame vestibular em português e matemática para o ingresso no curso fundamental e o certificado de conclusão do fundamental e de aprovação no 3º ou 5º ano ginasial para a aceitação nos cursos geral e superior. A partir de então os horários das aulas de música deveriam permitir aos alunos frequentar a escola primária e ginasial, fundamental para a formação do estudante e “para o prestígio social da classe dos músicos” (SÁ PEREIRA, 1934, p.340).

A reforma fundamentou-se na democratização do ensino da música e de sua completa reorientação, condizente com sua relevância na formação educacional e cultural do povo, procurando incluir no sistema de ensino musical aqueles indivíduos de “mediocridade normal”, nas palavras de Mário de Andrade (SILVA, 2001, p.276), buscando dar ao músico brasileiro uma cultura sólida. Da forma como vinha sendo disseminado, o ensino musical visava exclusivamente à formação instrumental, cujos méritos eram duvidosos, em detrimento de uma educação mais completa. Em seus manuscritos sobre a reforma Mário de Andrade resume o pensamento dos três reformistas:

Uma escola de música facultada do Estado à Nação, terá como finalidade criar o músico e não o virtuose. [...] Não é possível nas condições atuais da sociedade humana extirpar duma vez o virtuose especialista. É possível porém dignificar o indivíduo que se especializará mais tarde na virtuosidade musical, administrando-lhe uma dose mais larga de conhecimentos e normalizando-lhe o aprendizado dentro duma atmosfera

³⁷ Como aponta Dulce Lamas (1989), o antigo Conservatório Imperial de Música, o primeiro estabelecimento de ensino musical oficializado no Brasil, passava a ser a primeira escola de música na área universitária.

de maior respeito a si mesmo e à sua função social. Acresce ainda que a Escola não tem como fim formar gênios, que no geral são fenômenos que se realizam fora e apesar das escolas. A finalidade das escolas, mesmo as 'superiores' é normalizar o conhecimento num povo (SILVA, 2001, p.277).

Entretanto, esta reforma estaria fadada a um relativo fracasso, tendo sido posta em prática muito lentamente³⁸, principalmente em virtude da resistência dos membros dessa instituição face ao caráter inovador de suas medidas, contrárias ao conservadorismo então vigente. “É que a reforma implicava não apenas a modificação do estado de cultura geral dos alunos, mas sobretudo, subentendia uma transformação radical do corpo docente” (ANDRADE, 1991, p. 28).

Outro foco de resistência contra a reforma era a coluna de Oscar Guanabarro no periódico carioca *Jornal do Commercio*. Referindo-se às palavras do ministro Francisco Campos quanto à necessidade da reforma em vista do autodidatismo e da precariedade do ensino musical, Guanabarro diz ser o único jornalista a criticar e fiscalizar o que se passa no Instituto, “que em toda a sua vida foi um ninho de disparates e escândalos” (GUANABARINO, 8 de abril de 1931). Demonstrando um grande desprezo e profundo desconhecimento sobre o assunto, o crítico se pergunta o que viria a ser o *Método Dalcroze* e sua *Ginástica Rítmica*, que imagina ser uma aula para dar cambalhotas ou “rabos de arraia” como nas rodas de capoeira; chama de indecente e imoral a cadeira de folclore, deixando transparecer um grande preconceito contra a cultura negra; se pergunta sobre o desaparecimento dos *virtuosi*, mal interpretando as palavras do ministro, insinuando que no Instituto não mais haveria ensino instrumental. Como rebate Fontainha, anos mais tarde, os *virtuosi* não iriam desaparecer, pelo contrário, surgiriam os verdadeiros *virtuosi* a partir de então, na “figura do intérprete culto, de técnica perfeita, capaz de compreender os monumentos da arte, [...] verdadeiros valores, frutos do ensino racional e orientado” (FONTAINHA, 1937, p.93). Conhecido por sua aversão ao Instituto Nacional de Música, Guanabarro não poupou esforços para desmoralizar a reforma e seus idealizadores.

Mário de Andrade também indica como causas do malogro da reforma, a passividade do governo e sua ingenuidade, assim como a de Sá Pereira e Luciano

³⁸ Luciano Gallet renunciou à diretoria do Instituto Nacional de Música em 24 de junho de 1931, meses depois de publicada a reforma, vindo a falecer em outubro do mesmo ano. Sua viúva, Luisa Gallet (em dossiê sobre a reforma de 1931 endereçado a Mário de Andrade em 30 de abril de 1933) acreditava que as pressões sofridas pelo marido haviam antecipado seu falecimento. Apenas a partir da gestão seguinte, de Guilherme Fontainha, algumas das resoluções dessa reforma começariam a ser postas em prática, porém muito lentamente.

Gallet, em acreditar que poderiam conseguir que grandes mudanças fossem implementadas. “Era uma criação quase lunática em sua energia em sua severidade” (MÁRIO DE ANDRADE, 1991, p.28), “irrealizável em um país que vive de acomodações como o nosso” (SILVA, 2001, p. 276).

Nos anos seguintes, os efeitos dessa reforma seriam reconhecidos e valorizados. Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992), faz alusão ao plano de estudos demasiado complexo que a reforma preconizava, admitindo, contudo o quão benéfica a nova estrutura didática havia sido para o nível do ensino ministrado no Instituto. Em 1939, por ocasião da aula inaugural da disciplina de Folclore Nacional, “rebento tardio dessa reforma”, o musicólogo indaga como era possível que, até 1931, “um estabelecimento desta responsabilidade dispensasse o curso de História da Música, ou diplomasse pianistas que nunca haviam realizado um baixo cifrado” (AZEVEDO, 1939, p.5).

1.2.3.2 Instituto Nacional de Música

Ao assumir a diretoria do Instituto Nacional de Música, Guilherme Fontainha, mais uma vez, recorre a Sá Pereira, convidando-o a ocupar um cargo de destaque em uma instituição de ensino musical de projeção, como havia feito em 1918, em Pelotas. Assim, em 1932, o Conselho Técnico do Instituto Nacional de Música nomeou Sá Pereira professor interino com a finalidade de fundar e desenvolver a cadeira de Pedagogia Musical, com especialidade em piano, criada pela reforma e por ele mesmo idealizada. Somente em 1938, após concurso, seria nomeado professor catedrático desta disciplina.

Um ano após iniciar suas atividades como docente de Pedagogia de Piano, em 1933, Sá Pereira publicou, pela editora Ricordi, em São Paulo, um de seus trabalhos mais significativos: o *Ensino Moderno de Piano* hoje considerado um trabalho pioneiro no campo da pedagogia pianística brasileira, pela abordagem de questões diversas no campo da execução e do ensino do instrumento. Pela primeira vez, uma obra brasileira expôs de forma clara e didática os resultados das pesquisas no campo da fisiologia dos movimentos aplicados à execução pianística e do uso do peso do braço e do relaxamento na execução instrumental. Também pioneira foi a incursão no campo da psicologia aplicada à música. Resultado de sua experiência como professor de piano em Pelotas, Santos, São Paulo e Rio de Janeiro, aliada à

sua vivência na Europa, este trabalho ainda é comercializado e constitui-se numa fonte de grande valor para a pesquisa no âmbito do ensino de piano. Entretanto, esta publicação, apesar de todos os valiosos pareceres que mereceu receber, suscitou uma querela enorme no meio musical carioca, no decorrer do ano de 1933. O crítico musical Oscar Guanabara, temido por muitos, inclusive por sua popularidade e influência, devido a sua visão reacionária do ensino, resolveu atacar a obra e a própria figura de Sá Pereira em suas críticas semanais no *Jornal do Commercio*. Segundo Avelino Romero Pereira (2007), o fato de Guanabara não ter sido aceito como professor de piano do Instituto Nacional de Música, anos antes, provavelmente foi uma das causas que o levou a atacar de forma indiscriminada - uma atitude recalcada - tudo e todos que se vinculavam ao Instituto. Em resposta, Sá Pereira defendeu-se publicando um folheto intitulado *O Perfil de um Crítico* (1933b), no qual responde a todas as críticas de forma contundente.³⁹

Em julho de 1935, pelos seus méritos em prol da educação no país, um reflexo do trabalho que já desenvolvia no Instituto Nacional de Música, Sá Pereira é convocado pelo ministro da educação e saúde pública, Gustavo Capanema, para integrar a comissão que organizaria os planos da futura Universidade do Brasil. No ano seguinte, Capanema enviou Sá Pereira a vários países da Europa para realizar uma sondagem junto a alguns profissionais da educação e da arquitetura e urbanismo. De suas pesquisas teria origem o plano para a construção da Cidade Universitária do Rio de Janeiro. Nesta ocasião Sá Pereira passou por Paris, Hamburgo, Munique e Berlim, onde contatou os responsáveis pela construção do Estádio Olímpico e da Vila Olímpica da cidade, que sediaria as famosas Olimpíadas de 1936, cujo anfitrião foi Hitler. O brasileiro passou alguns meses no velho continente e esta empreitada acabou por coincidir com sua designação como representante do Instituto Nacional de Música no Congresso Internacional de Educação Musical realizado em Praga, atual República Tcheca, em abril de 1936. Neste congresso teve a oportunidade de encontrar-se com Jaques Dalcroze – Sá Pereira já havia conhecido o trabalho de Dalcroze quando de sua estada como estudante na Alemanha e na Suíça – o que lhe rendeu uma posterior visita a Genebra, onde demonstrou a vontade de implantar no Brasil um curso de ensino

³⁹ Este assunto será desenvolvido de forma mais detalhada no capítulo 6 deste trabalho.

inicial de música nos moldes da ginástica rítmica concebida pelo pedagogo suíço⁴⁰. Conforme publicado nos periódicos do Rio de Janeiro de 1936, o Congresso foi um sucesso e a participação brasileira, com os delegados Sá Pereira e Villa-Lobos, não poderia ter deixado uma imagem melhor da educação musical no Brasil. Em sessão plenária, Sá Pereira discursou sobre Villa-Lobos como compositor e educador.

Tendo havido um grande atraso do famoso “Zeppelin” em que viajava [dirigível Hindenburg], Villa-Lobos chegou em Praga quando o congresso já estava encerrado. Razão por que, abandonando a tese que havia preparado, a saber; “a propos de la préparation intellectuelle du musicien contemporain”, e deixando-a sobre a mesa da presidência do congresso, Sá Pereira preferiu falar sobre Villa-Lobos. (A AÇÃO, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, s.d.)

Sá Pereira e Villa-Lobos eram as duas autoridades em educação musical no país naquele momento. Conforme publicou o *Diário de Notícias* em 1936 a primeira comunicação do Professor Sá Pereira “em seu labor frutuoso” durante o congresso, abordou a educação orfeônica e a obra de pedagogia musical empreendida pelo maestro Villa-Lobos, no Rio de Janeiro.

Um segundo trabalho versou sobre a educação geral do aluno de música. Foi um estudo meditado e valioso. [...] discutido depois, mereceu o aplauso de todos a tese defendida pelo delegado brasileiro. No decorrer dos debates, revelou-se ainda preciosa a colaboração do professor Sá Pereira, que, segundo informação oficial, ‘ganhou a simpatia dos demais delegados, tanto pelo seu merecimento técnico quanto pela correção e modéstia que revelou’. (A AÇÃO, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, s.d.)

Como pode-se constatar na matéria do *Diário de Notícias*, a presença de Sá Pereira neste importante congresso sobre educação musical foi, de fato, marcante. Villa-Lobos não chegou a tempo de participar de todo o evento e essa foi a principal razão pela qual Sá Pereira resolveu, em seu primeiro comunicado, discursar sobre a obra do colega. Villa-Lobos proferiu uma conferência-concerto arranjada imediatamente após sua chegada em Praga. Com o passar dos anos, entretanto, a atuação de Sá Pereira nesse importante evento foi totalmente esquecida e, infelizmente, as referências bibliográficas atuais mencionam somente a participação de Villa-Lobos neste congresso.

⁴⁰ Segundo Claude Dauphin (2004), a intuição de Jaques-Dalcroze de reunir música, dança e ginástica em uma única abordagem educativa exerceu uma forte influência sobre os partidários da pedagogia ativa, principalmente Kodaly e Orff. A educação musical dalcroziana pode ser resumida como o cultivo atento da percepção auditiva expressa de forma espontânea e ligada às reações corporais bem coordenadas.

Ao retornar ao Brasil, após uma breve estada em Genebra, Sá Pereira inaugurou, em março de 1937, no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, dirigido por Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), o primeiro curso de ensino elementar de música do país, que denominou *Iniciação Musical*. Pouco tempo depois, em outubro do mesmo ano, fundou um curso idêntico na Escola Nacional de Música⁴¹ que funcionou como curso de extensão até sua incorporação definitiva ao currículo, em 1946. Essas classes de iniciação funcionaram durante muito tempo como laboratório para os alunos do curso de pedagogia musical da Escola Nacional de Música. Sá Pereira contava com duas assistentes: Liddy Mignone (1891-1961) no Conservatório Brasileiro de Música e Nayde Jaguaribe de Alencar na Escola Nacional de Música. A partir de 1938, ao assumir funções administrativas na Escola, suas assistentes passaram a dirigir os respectivos cursos que se tornaram independentes. Segundo Kleide Ferreira do Amaral Pereira (1981) as características mais significativas do Método Sá Pereira, que continua sendo usado até hoje, são:

aulas ativas, alegres e variadas, atendendo às características psico-físicas da faixa etária a que se destinam; participação ativa e reflexiva das crianças no processo de aprendizagem; não utiliza definições teóricas nem regras a decorar; não é um curso instrumental mas deita bases sólidas para a futura execução, através de exercícios corporais de tensão e relaxamento; adota o processo de leitura sincrético-analítico-sintético; não adota o estudo isolado da clave de sol, substituindo-o pela aprendizagem simultânea das duas claves (sol e fá na quarta linha) partindo do dó central, em pauta contínua; utiliza o piano como instrumento didático, pelos recursos harmônicos, nele localizando sistematicamente, notas isoladas e intervalos; estimula a atividade criadora da criança, através de jogos rítmicos e melódicos; procura educar o gosto estético da criança, fazendo-a ouvir e cantar boa música, extraída do repertório erudito, folclórico e popular; o ensino através de atividades de conjunto (coro, dança, conjunto de percussão, dramatização) procura estimular o senso de cooperação, responsabilidade e atenção da criança; só ensina símbolos musicais após se tornarem conhecidas as realidades que eles representam. (PEREIRA, 1981, p.12-13)

Em junho de 1938, um mês após ser nomeado catedrático de Pedagogia Musical, Sá Pereira tornou-se o oitavo diretor da Escola Nacional de Música, comissão que exerceu até janeiro de 1946. Sobre a nomeação de Sá Pereira, escreveu o *Brazilian American Magazine* em 1940: “a única escola de música oficial do Brasil é muito afortunada por ter um diretor tão inteligente, moderno e idealista como o Sr. Sá Pereira.” (STEWART, 1940, p.9). Na sua gestão concretizou-se a

⁴¹ Em 5 de julho de 1937, a Universidade do Rio de Janeiro transformou-se em Universidade do Brasil e o Instituto Nacional de Música passou a chamar-se Escola Nacional de Música.

implantação da disciplina Folclore Nacional, que passou a ser ministrada pelo professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Outra importante resolução disse respeito à implantação da orquestra de alunos na disciplina prática de orquestra e do estímulo dado à prática da música de câmara. Sá Pereira (1940) acreditava que a música em conjunto obrigava o indivíduo a tornar-se mais modesto, mais humano, o obrigaria a ajustar-se aos outros, o que seria benéfico para a formação de seu caráter, opondo-se à perigosa tendência egocêntrica dos solistas. Em seu intuito de aumentar a credibilidade do ensino da Escola Nacional de Música, reorganizou o concurso Medalha de Ouro, um certame anual semelhante aos Prêmios do Conservatório de Paris. Instituído antes de 1933, admitia concorrentes graduados pela escola que tivessem nota final igual ou superior a nove. Muitas das vezes, entretanto, eram distribuídas tantas medalhas quanto candidatos. Embora tal medida animasse os competidores, desmerecia cada vez mais este certame, que deixava de ser um emblema de mérito excepcional. Como diretor, Sá Pereira instituiu a entrega de apenas uma medalha de ouro por categoria, por ano, para que o ganhador pudesse ser realmente considerado o mais talentoso do ano. Ainda sob a direção de Sá Pereira, mais precisamente nos anos de 1941 a 1946, foram realizados no salão nobre da Escola Nacional de Música os famosos *master classes* anuais – Cursos de Alta Virtuosidade e Interpretação Musical - ministrados pela pianista Magda Tagliaferro (1893-1986). Tal iniciativa foi o resultado de uma negociação entre a pianista, o ministro da educação Gustavo Capanema e a Escola de Música. A princípio, esses cursos seriam ministrados num prazo de seis meses, que acabou se estendendo por seis anos. O primeiro aconteceu em novembro de 1941, em uma atmosfera muito conturbada, uma vez que havia opositores à concretização desse projeto.⁴²

A atividade de Sá Pereira era incessante. Mesmo acumulando os cargos de diretor e catedrático da cadeira de pedagogia, sempre procurava manter-se em contato com o que havia de mais atualizado em sua área de pesquisa. Em 1942, a convite da *Music Educators National Conference* e da Divisão de Música da

⁴² Uma carta anônima foi entregue a Sá Pereira onde lia-se que a pianista seria impedida de ministrar o curso. Deduziu-se que foram alguns integrantes do corpo docente da instituição os remetentes de tal carta. Essa medida extrema, resultante da revolta dos professores, teve seus motivos, os quais baseavam-se em uma “nova reforma” da instituição que, elaborada por Magda Tagliaferro, sob a ciência de Capanema, faria uma completa renovação do corpo docente e daria plenos poderes à pianista; uma verdadeira intervenção. Entretanto as propostas de Tagliaferro eram, segundo Mário de Andrade, tão absurdas que não foram levadas adiante, sendo substituídas pelos referidos cursos. Para mais informações sobre este assunto, ver: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, Rio de Janeiro, Funarte, 2001, p.274-282.

Universidade Pan-Americana, em cooperação com a Fundação Rockefeller, Sá Pereira foi aos Estados Unidos, onde permaneceu, durante três meses, estudando a organização do ensino de música nas escolas do país. Visitando de escolas infantis a Universidades, percorrendo do meio-oeste à costa leste, fez um balanço muito detalhado do ensino americano, que o impressionou muito positivamente, em seu livro *Mobilização da Juventude Americana*. Como pioneiro do ensino da música para crianças no Brasil, Sá Pereira tornou-se membro da *International Society for Music Education*.

Sá Pereira foi membro fundador da Academia Brasileira de Música, idealizada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em 1945, ocupando a cadeira de número seis, cujo patrono era Damião Barbosa de Araújo (1778-1836).⁴³ Infelizmente, foi constatado que durante a reformulação do número de cadeiras de cinquenta para quarenta, alguns nomes, dentre eles o de Sá Pereira, foram excluídos do quadro de membros fundadores. “Uma lamentável exclusão”, nas palavras do atual presidente, o compositor e Professor Dr. Ricardo Tacuchian, que se prontificou a reparar tal erro com a reintegração de Sá Pereira na cadeira número seis, ao lado do compositor gaúcho Antônio Garcia de Miranda Neto (1903-1988)⁴⁴. Sá Pereira também é patrono da cadeira número 13 da Academia Nacional de Música, fundada em 1967 no Rio de Janeiro.

Sá Pereira foi um profissional diligente, que entregou-se com abnegação à causa da educação musical de seu país. Segundo sua ex-aluna e assistente na disciplina de pedagogia musical, professora Maria Alice Fonseca, Sá Pereira deu à Escola Nacional de Música todos os seus esforços, todo o seu saber, e principalmente toda a sua dedicação.

Sá Pereira foi um homem que se projetou para o futuro. Foi alguém que soube usar a liberdade para conceber a utopia, como deve ser próprio do intelectual. Porque, se o futuro idealizado não resgata necessariamente os problemas do presente, a utopia, porém, é sempre fonte de motivação e de impulso à ação transformadora. (FONSECA, 1988)

Vários foram os trabalhos que publicou, dentre os quais os mais representativos na área do ensino instrumental são: *Um Teste de Apreciação*

⁴³ Músico baiano cujos dons musicais eram muito apreciados por D. João VI, que o transferiu para o Rio de Janeiro. Disponível em: <http://tv.ufrj.br/anppom/sessao4/pablo_sotuyo.pdf> Acesso em 29 de agosto de 2008.

⁴⁴ O nome de Sá Pereira voltou a constar da lista de fundadores da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira de número 6, ao lado de Miranda Neto, conforme pode ser averiguado na edição de setembro de 2008 da publicação semestral da Academia, a revista *Brasiliiana*.

Musical (Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1932), *Ensino Moderno de Piano* (São Paulo: Editora Ricordi, 1933), *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música* (Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1937) e *O Pedal na Técnica do Piano* (Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs, s.d. – atualmente, Editora Ricordi).

Em 1955 Sá Pereira afastou-se da cadeira de pedagogia por motivos de saúde, e suas atividades a partir daí diminuíram. Porém, ainda teve tempo de ampliar e reeditar, pela terceira vez, seu tratado *Ensino Moderno de Piano*, no ano de 1964.

Em 21 de fevereiro de 1966 faleceu no Rio de Janeiro, sem deixar herdeiros, ao lado daquela que foi sua companheira durante os últimos anos de sua vida, sua esposa, professora Nayde Jaguaribe de Alencar Sá Pereira, continuadora de seu trabalho em prol da educação musical da criança.

2 SÁ PEREIRA: O DISSEMINADOR DE IDÉIAS

A produção intelectual de Sá Pereira encontra-se publicada em uma vasta multiplicidade de meios: livros, artigos em revistas e jornais, críticas, resenhas, discursos, comunicações de pesquisa. Como educador, Sá Pereira se preocupou em disseminar novas idéias, registrando os resultados de suas indagações, geradas pelo seu inquietante espírito de pesquisador. Sempre procurou se atualizar, estar em sintonia com o que acontecia no mundo à sua volta, e principalmente divulgar o que era feito na Europa e nos Estados Unidos, tanto no que concerne ao ensino quanto à performance musical. Para Sá Pereira era importante tornar acessível a todos o conhecimento mais atual de seu tempo. Sua função como pedagogo o impregnava desse ideal mas, no entanto, não restringia sua atuação no meio musical ao ensino de uma disciplina isolada; seria muito cômodo para Sá Pereira manter-se atuante apenas como professor de piano. Porém, esse idealismo, comprometido com o crescimento intelectual do músico brasileiro, sobre o qual dizia que “o professor deve, antes de mais nada, agredir a preguiça mental dos alunos, dos leitores” (ABREU; GEUDES, 1992, p.141), o impeliu a instigar por meio de muitos trabalhos, a curiosidade e a sede de saber de seus alunos. Segundo Maria Abreu (1992), para Sá Pereira, “a finalidade do estudo nas artes é o enriquecimento espiritual e este sempre pode ser atingido dependendo da mentalidade que rege o ensino” (Idem, p.141).

Da participação de Sá Pereira no projeto de reforma do ensino musical do Instituto Nacional de Música, em 1931, surgiram resoluções importantes relacionadas com a especialização do músico. Dentre elas, a imediata implementação do Curso de *Pedagogia do Piano* foi um passo importante.

2.1 PRECURSOR DA PEDAGOGIA DO PIANO NO BRASIL

A criação do Curso de Pedagogia Musical com ênfase na pedagogia do piano é fruto da perspicácia de Sá Pereira, que soube entender o momento oportuno para tentar suprir uma carência que se fazia sentir no ensino musical. Ciente da precariedade do ensino no Brasil, principalmente nos níveis mais iniciantes, Sá Pereira vê na falta de capacitação ao magistério dos jovens instrumentistas recém-formados, uma das suas principais causas. Os cursos do Instituto formavam

instrumentistas e não professores de música, porém, as incertezas da carreira e a realidade do mercado de trabalho os impelia à área do ensino musical, para a qual a grande maioria não havia sido preparada.

É importante notar que poucas resoluções da reforma foram levadas avante, sendo que muitas se consumaram anos depois de publicadas. Entretanto, o curso de *Pedagogia Musical, especialmente do Piano*, como se chamou, foi implementado muito rapidamente, e em 6 de abril de 1932, Sá Pereira já era empossado como “professor contratado, com as atribuições, direitos e demais prerrogativas de catedrático” do referido curso. Vê-se na urgência com que foi posto em prática, a grande demanda que havia por um curso nesses moldes e, mais importante, como essa necessidade premente conseguiu sobrepujar as opiniões contrárias à sua implementação⁴⁵.

Sá Pereira justifica a criação do curso de pedagogia em um artigo intitulado *Curso de pedagogia musical: sua razão de ser*, publicado em dezembro de 1932 na Revista da Universidade do Rio de Janeiro, onde, após reconhecer que os estudantes de música não estavam sendo preparados para o magistério musical, acrescenta:

Explica-se assim o intenso sentimento de abandono e desamparo que dos jovens professores e professoras se apodera, quando ao estrear no magistério reconhecem quanto a falta de preparação pedagógica lhes cria obstáculos, fazendo-os esbarrar em mil problemas e tropeçar nas mais simples e anódinas perguntas dos seus pequenos alunos. Vêm-se, a cada momento, obrigados a recorrer ao próprio ex-mestre, a pedir conselhos sobre métodos, peças e exercícios que devam indicar, como ainda sobre a orientação geral que devem imprimir. É que uma coisa é executar, bem ou mal, um certo número de peças do repertório de virtuosidade, e coisa muito diferente é iniciar uma criança no estudo da música e guiar-lhe os passos com rapidez e eficiência. (SÁ PEREIRA, 1932, p.227)

Fazendo uma pequena digressão histórica, Sá Pereira fala do “surto do amadorismo”, e toca em pontos-chave para o entendimento das ideias que levam à criação do curso. Ao contrapor a figura do músico às do virtuose e do amador, quer elucidar seu leitor sobre a unilateralidade do estudo de piano de seu tempo, que visava o virtuosismo, em detrimento de uma formação mais completa do músico. A estratégia de Sá Pereira é levar o leitor a entender que só deveriam se dedicar à carreira de concertista aqueles indivíduos “de excepcional envergadura”, para os

⁴⁵ Um dos maiores opositores à implementação dessa e de outras disciplinas criadas pela reforma foi o crítico de artes do *Jornal do Commercio* Oscar Guanabary, que atacava o curso e seu ministrante, constantemente, em sua coluna no jornal.

quais a reforma previa uma classe de virtuosidade “gravada de sérios estudos teóricos, sem os quais aquele título corria risco de deslustrar-se” (SÁ PEREIRA, 1932, p.228), enquanto que no curso normal de piano seriam formados “*músicos*, habilitados a tocar com desembaraço, a acompanhar, a ler à primeira vista, a transportar e também... a lecionar” (Idem, p.228). Assim, foi criada a cadeira de Pedagogia que conferia ao Instituto um *status* de *Escola Normal de Música*. Com a adoção dessas medidas, acreditava-se que não mais se correria o risco de formar “amadores”, tanto no âmbito da performance quanto no do ensino.

Sá Pereira conta que essa inovação provocou “uma certa estranheza, para não dizer hostilidade” (Idem, p.228), uma vez que classes de pedagogia da música, já comuns nos Estados Unidos, ainda eram muito recentes nos Conservatórios da Europa e uma completa inovação no Brasil. Os mais conservadores argumentavam que se os excelentes pedagogos do passado haviam prescindido desse curso, não haveria necessidade de um curso de pedagogia. Assim se pronunciavam: “Os professores que até hoje temos tido foram ótimos pedagogos, sem nunca terem estudado pedagogia. Logo, não há necessidade de tal novidade” (Idem, p.229).

Atentando para a vulnerabilidade de tal argumentação, Sá Pereira a rebate no artigo acima citado afirmando que, na questão da prática de ensino, poderia se dizer que somente um número muito reduzido de mestres havia desempenhado sempre satisfatoriamente suas funções.

Não há que negar ter havido, em todos os tempos, excelentes professores que, sem estudos especiais de pedagogia, se notabilizaram como educadores de mérito. Não há nisto nada de espantar. O que surpreende é realmente serem, ou terem sido, sempre em número tão limitado, verdadeiras exceções que, por isto mesmo, com relevo se destacam dos seus contemporâneos. Propriamente, deveria esperar-se que todo mestre fosse um bom educador, pois, no fundo, a arte da educação depende em grande parte dos dois fatores aparentemente muito simples que são: *bom senso e capacidade de observação*. (SÁ PEREIRA, 1932, p.229) [grifos do autor]

Lamentando-se pelo fato do bom senso e da capacidade de observação não serem tão frequentes em sala de aula quanto se desejaria, Sá Pereira, através de uma análise breve, procura demonstrar o papel que cada um desses dois fatores desempenha no processo de ensino. Apoiando-se principalmente nas ideias do psicólogo suíço Édouard Claparède (1873-1940) e na Psicologia Experimental, Sá Pereira constrói seu raciocínio e fundamenta seu artigo. Ainda que Sá Pereira não dê a conhecer de forma clara o pensamento pedagógico que o guia, as referências a

John Dewey⁴⁶ (1859-1952) estabelecem as bases de uma Pedagogia Ativa segundo o movimento da *Escola Nova*.

Quanto ao bom senso, o autor infere através das palavras de Claparède que em seu sentido mais restrito, este seria um “raciocínio grosseiro, uma primeira noção das coisas ordinárias” (SÁ PEREIRA, 1932, p.230) que, na vida diária, seria de grande utilidade, entretanto, incapaz de resolver sozinho, os problemas colocados pela educação e a didática, uma vez que, de fato, “todos os bons sentidos não coincidem”. Referindo-se à falibilidade do bom senso, Sá Pereira o relaciona a uma “forte dose de suficiência comodista e ególatra” (Idem, p.230).

Quanto à capacidade de observar, Sá Pereira diz ser grande o número de indivíduos que não possuem esta qualidade e ainda assim se dedicam ao magistério. Reportando-se à observação e compreensão da criança, Sá Pereira apóia-se na história da pedagogia e relata desde “heresias pedagógicas medievais”, até as iniciativas recentes daqueles que lutaram contra as violências impostas à infância.

É toda uma galeria de notáveis pensadores que podemos passar em revista, desde Montaigne e Rabelais no século XVI até, nos nossos dias, Dewey, Claparède, Montessori, Décroly, toda uma legião de reformistas a ganhar terreno, lentamente, mas sem trégua, nessa luta secular contra a tradição, contra a incompreensão, contra a incapacidade de observar. (Idem, p.231)

Sá Pereira vai conduzindo o artigo em direção aos avanços da pedagogia no terreno do ensino da criança e da psicologia infantil principalmente relacionados à observação da criança, do seu comportamento, da sua estrutura psicológica e do seu psiquismo, que a pedagogia tradicional ignorava.

A seguir, faz a correlação entre essa digressão sobre a evolução da pedagogia e o objetivo do artigo quando menciona que, em tempos anteriores,

ninguém se dava ao incômodo de fazer estudos especiais que o habilitassem ao magistério. Supunha-se, como ainda hoje muitos supõem, que o simples fato de se conhecer uma certa matéria implique também no dom de saber ensinar tal conhecimento. [...] As inaptidões pedagógicas se agravam de maneira alarmante, quando o educando é uma criança, destituída ainda do necessário raciocínio e de força de vontade, capazes de

⁴⁶ Influenciado pelo *pragmatismo* [teoria que privilegia a prática e a experiência, em lugar da contemplação puramente teórica] de William James (1842-1910), o pedagogo John Dewey identifica sua teoria como *instrumentalismo* ou *funcionalismo*. Suas ideias contribuíram para a divulgação dos princípios da *Escola Nova* ou *Escola Progressiva*. Segundo Maria Lúcia Aranha (2006, p.262) “a Escola Nova defendia a educação ativista, a partir da renovação da pesquisa pedagógica, na busca dos fundamentos filosóficos e científicos de uma prática educativa mais eficaz.”

revelar as insuficiências do mestre e suprir-lhe as falhas mediante esforço próprio. Evidentemente, faz-se então necessária uma iniciação em estudos de pedagogia que permitam aos menos dotados beneficiar-se da experiência adquirida e acumulada por outros. (SÁ PEREIRA, 1932, p.232)

Citando Rousseau quando diz: “começai por estudar melhor vossos alunos, pois seguramente não os conheceis” (Idem, p.233), Sá Pereira defende a observação do educando, porém não a observação superficial, subjetiva e falível e sim aquela observação rigorosa, objetiva, controlada pela experimentação científica e pela estatística, encontrada na Psicologia Experimental⁴⁷.

A partir desse momento, Sá Pereira inaugura uma interdisciplinaridade até então não explorada, entre música, educação e psicologia que viria a ser o diferencial do seu curso de pedagogia do piano e de toda a sua produção.

Sá Pereira ainda discorre sobre a falta de interesse de muitos indivíduos que lecionam, em aprofundarem-se na leitura dos principais trabalhos pedagógicos e de psicologia aplicada ao ensino. Reconhecendo que a literatura nessa área aumenta de forma vertiginosa, adverte que um educador não pode ignorar todo esse formidável trabalho de pesquisa.

Sá Pereira estrutura seu artigo em torno da relação de antinomia entre conceitos como, por exemplo, o músico e o virtuose, o profissional e o amador, para finalmente, contrapor a “pedagogia espontânea” à pedagogia científica. Encaminhando-se para o final do artigo, Sá Pereira explica como essa “pedagogia espontânea” pode ser falível e problemática em comparação à cientificidade da pedagogia baseada no método experimental, citando como exemplo o caso da reforma do ensino da leitura e seus dois tipos de abordagem: o antigo método da soletração e o método global. Rebatendo uma vez mais os argumentos iniciais daqueles que se opuseram à implantação do curso de pedagogia musical, Sá Pereira mostra que através de estudos aprofundados, foram deduzidas diretrizes para o ensino racional da leitura, o que não teria sido possível se educadores de talento “não tivessem duvidado da ‘pedagogia inata’ e não tivessem submetido a um exame crítico os processos de ensino sancionados pela tradição dos ‘pedagogos espontâneos’” (Idem, p.235). Nesse ponto, o autor mostra como pode ser ineficiente a observação individual e como se torna necessário ter outros conhecimentos além

⁴⁷ Como cita Regina Márcia Simões Santos (2001, p.7), “o movimento pragmatista em educação (*Pragmaticismo, Instrumentalismo, Funcionalismo* ou *Experimentalismo*) busca um tratamento científico para a ação educativa, ‘psicologizando a educação’”.

daqueles específicos da matéria a ensinar, mesmo em se tratando de professores de música. Sá Pereira reafirma, portanto, que os professores de música devem aprender

também ainda noções de Pedagogia, a fim de que possam aproveitar a experiência acumulada por gerações de pesquisadores, o que evidentemente só num curso especializado e não no curso instrumental poderá ser feito com sucesso. Penso pois ter demonstrado de modo irrefutável ser o estudo da Pedagogia indispensável a qualquer educador, e pois também ao professor de música. Impunha-se, evidentemente, a criação desse curso no Instituto Nacional de Música, e só não se compreende que já não existisse de mais longa data, como também dificilmente se concebe como haja quem disto possa duvidar. (SÁ PEREIRA, 1932, p.235)

O curso de *Pedagogia musical, especialmente do piano*, foi organizado em dois anos e era obrigatório para todos os alunos dos dois últimos anos do curso superior (respectivamente, oitavo e nono anos). Na verdade, o curso era dirigido à pedagogia do piano, sendo que o tratado *Ensino Moderno de Piano*, que seria publicado no ano seguinte à inauguração do curso também era usado por Sá Pereira como material didático de apoio para as aulas, como informa uma de suas ex-alunas, a Professora Ecléa Ribeiro. As aulas coletivas, ministradas uma vez por semana tinham caráter eminentemente prático e eram concebidas como um “aprendizado de ensino”. Como define Sá Pereira na documentação relativa à estruturação do curso, os alunos teriam a oportunidade de praticar o ensino, lecionando a alunos principiantes e de “meia força” (de nível intermediário) sob a observação do professor. Ao professor de pedagogia era facultativo manter uma pequena classe de piano, composta de alunos dos “quatro anos do curso anexo” (curso básico), que representaria o “laboratório experimental” do curso de pedagogia. Os alunos do 1º ano do curso (ou seja, do oitavo do curso de professorado) praticariam o ensino a principiantes, enquanto que os alunos do 2º ano (nono ano do curso de professorado) praticariam o ensino aos alunos que já tivessem um certo adiantamento técnico.

O estudo musical para os iniciantes não partiria do meio mecânico (estudo de um instrumento), mas da idéia a exprimir (estudo da música), baseando-se na *Ginástica Rítmica* de Jaques-Dalcroze. No ensino particular, Sá Pereira reconhece que o pedagogo teria que enfrentar muitos obstáculos para convencer tanto os pais como os alunos da necessidade dessa preparação musical anterior ao ensino instrumental. Entretanto essa preparação não seria posta em prática sem levar em

consideração as tendências naturais da criança. Eximi-la de ensinamentos abstratos, contrários a seu interesse, era uma chave para o sucesso do aprendizado nessa fase de estudos inicial, como ditava a “educação renovada e suas ideias modernas”. O professor teria como meta estimular a curiosidade, a imaginação, a necessidade de ação, o prazer de brincar, adaptando o ensino à natureza da criança. Somente através do interesse, a aprendizagem seria proveitosa, pois o aluno pensaria por si e redescobriria pelo próprio esforço, aquilo que iria aprender. Sá Pereira critica o método tradicional de ensino de piano de sua época que iniciava a criança com definições teóricas abstratas, muitas vezes provenientes das famosas “artinhas”⁴⁸, seguidas da aplicação de algum método de piano, o qual “docemente suavizava o trabalho do professor”. Em substituição a essa abordagem tradicional e “lógica”, Sá Pereira defende o emprego do “ensino psicológico”, mais divertido, lúdico e condizente com o universo infantil. Sá Pereira volta a frisar que a criança só aprende o que lhe interessa e nessa fase o papel do professor seria o de despertar e orientar o seu interesse. Sá Pereira fala da importância do aprendizado motivado pelo interesse natural, biológico – de dentro para fora – como principal característica da aprendizagem ativa ou funcional. De acordo com o depoimento da Professora Nayde Jaguaribe de Alencar Sá Pereira (1957), impresso no programa do evento comemorativo dos vinte anos da criação do Curso de Iniciação Musical na Escola Nacional de Música, em seu Curso de Pedagogia Musical, Sá Pereira

fazia ver aos seus alunos que a criança precisa ‘viver’ a música espontaneamente, antes de qualquer estudo da teoria. Eram já as suas ideias sobre *Iniciação Musical* que ele expunha em classe e que eu, aluna da sua primeira turma do curso de pedagogia [em 1932], aceitei com entusiasmo. (SÁ PEREIRA, 1957, p.2)

Nesse estágio inicial do aprendizado musical, portanto, Sá Pereira adverte que o professor deveria “colocar o aluno dentro da música”, estimulando seus impulsos naturais, tratando de aproveitá-los e enfatizando três pontos: o desenvolvimento do ouvido, desenvolvimento do senso rítmico e o ensino da leitura da música. Exercícios lúdicos aplicados para o desenvolvimento do ouvido e para o desenvolvimento do senso rítmico, onde a criança expressaria corporalmente suas reações ao fenômeno musical, precederiam o ensino de piano. O ensino instrumental seria iniciado posteriormente à musicalização básica da criança,

⁴⁸ As artinhas eram pequenos livros didáticos para aprendizado das noções teóricas básicas da música.

quando então já teriam sido feitos os primeiros contatos com a notação musical. Compreende-se essa recusa de Sá Pereira em adotar o ensino de um instrumento nos primeiros contatos da criança com a música ao constatar-se que, até aquele momento, a aula de piano não era entendida como uma possível aula de musicalização através do instrumento. O ensino tradicional de piano baseava-se quase que exclusivamente na imposição de noções teóricas básicas, por meio da memorização de regras e conceitos, suficientes para permitir o início de uma leitura musical rudimentar, e na execução de exercícios de mecanismo e estudos, que por sua vez distanciavam ainda mais o aluno da verdadeira prática musical, inserido-o num contexto puramente mecânico da execução.

No período oportuno para o início do estudo de piano, o mais importante seria sempre manter uma correlação entre audição, localização no teclado e escrita, fazendo corresponder a realidade da criança ao som vivo e não apenas a uma grafia abstrata. O professor passaria a observar a leitura, a localização das mãos no teclado e o controle auditivo.

O nível de leitura das peças iniciais não deveria oferecer dificuldades. Em relação à localização no teclado, Sá Pereira atribui a esse aspecto, normalmente pouco abordado na execução, uma importância capital. Segundo cita, para que o aluno desloque as mãos com absoluta segurança para quaisquer regiões do teclado, é importante que o professor não permita que este olhe para as mãos durante a leitura, evitando que sua vista se desvie do teclado para a partitura, e vice-versa. Para tanto admitia o uso de um anteparo que cobrisse o teclado. Ao evitar que o aluno olhe para baixo, o professor o obrigaria a uma concentração muito mais intensa, que resultaria em uma leitura mais segura e um maior aperfeiçoamento do ouvido, “uma vez que a vista só se ocupa da leitura, ficando o ouvido encarregado de decidir se está certo, ou não está, aquilo que acaba de ser tocado”. (SÁ PEREIRA, s.d., p.8)

Sem ser específico, Sá Pereira menciona que, quanto ao trabalho mecânico, seria aplicado em um número muito reduzido de exercícios, sempre evitando a excessiva contração muscular, sendo que, quaisquer vícios de técnica que porventura fossem detectados seriam reeducados através dos “conhecidos exercícios de relaxação (queda livre do braço)”.

Em relação à correção de erros, o professor induziria o aluno a percebê-los ao invés de apontá-los logo de início, para que fosse despertado no aluno o espírito de crítica.

Sá Pereira faz questão de frisar que, lecionar a um aluno de mais idade e com certo adiantamento, implicaria em um redirecionamento da aula sob o ponto de vista pedagógico. Para os mais novos, o ensino deveria ter um aspecto mais intuitivo e psicológico, enquanto que, para uma idade mais avançada, deveria ser lógico quanto às explicações e racional quanto à organização. Para o autor, somente a partir dessa fase mais adiantada poderia ser feita uma revisão sistematizada dos conhecimentos teóricos do aluno, juntamente com o estudo intensivo de solfejo, ditado musical e leitura à primeira vista. Seria o momento no qual o aluno começaria a entender algumas “regras fundamentais da expressão” e o porquê das soluções interpretativas sugeridas pelo seu professor. Ao tocar nesse ponto, Sá Pereira refere-se ao emprego artístico do fraseado e da dinâmica, relacionando-os às “leis da fisiologia e de estética que explicam perfeitamente o porquê da expressão musical” (SÁ PEREIRA, s.d., p.10). Ao abordar a questão da produção sonora relacionando-a aos toques pianísticos, aos movimentos básicos da técnica implicados na sua realização e sua aplicação diferenciada em obras de períodos distintos, Sá Pereira faz uma breve, porém importante, incursão no campo do estudo musical que se convencionou chamar de *Performance Practice* ou Práticas Interpretativas.

No tratado *Ensino Moderno de Piano*, Sá Pereira credita a originalidade de seu trabalho aos exercícios que propõe para o desenvolvimento da audição diferenciada, da auto escuta e do estudo do toque polifônico aplicados em obras de Bach. Na documentação anteriormente citada, onde apresenta o esboço do curso de pedagogia, tais ideias aparecem, ainda que de forma embrionária.

O autor finaliza suas considerações citando como a preocupação primordial do professor o despertar constante do espírito de crítica e do controle auditivo do aluno, pois “o verdadeiro progresso é função exclusiva dessa capacidade de autocrítica” (SÁ PEREIRA, s.d., p.8).

Como observado no referido esboço, o curso de pedagogia ainda previa lições teóricas sobre pontos importantes da Pedagogia e alguns capítulos de Psicologia, de interesse para o estudo do piano.

Como de costume, é o crítico Oscar Guanabarro, aquele que se dizia no dever de criticar tudo o que acontecia no Instituto Nacional de Música, quem faz comentários sobre o *Curso de Pedagogia Musical, especialmente do Piano* ministrado por Antonio de Sá Pereira, no seu *folhetim semanal do Jornal do Commercio - Pelo Mundo das Artes*. Guanabarro fazia uma campanha contra o livro de Sá Pereira *Ensino Moderno de Piano* havia oito meses, desde abril do ano de 1933⁴⁹, e tendo estendido seus ataques aos amigos do autor (como Mário de Andrade) e ao próprio diretor do Instituto (Guilherme Fontainha)⁵⁰, voltava-se agora para o Curso de Pedagogia, criação da reforma universitária de 1931 (reforma Luciano Gallet – Francisco Campos) que Guanabarro abominou. Sem apresentar argumentos convincentes, Guanabarro refere-se a Sá Pereira como “incompetente” para o cargo de professor de pedagogia e tenta indispor Sá Pereira com os próprios colegas. Instigando uma falsa ameaça aos professores de piano, diz na crítica de 6 de dezembro de 1933, que os “professores modernos [recém-formados do curso de pedagogia] colocariam em debandada os velhos professores que só têm a seu favor a medalha de ouro, com um diploma que não é de professor, mas um simples atestado da conquista da medalha”. Citando o artigo de Sá Pereira, que justifica a criação do curso, comentado mais acima, Guanabarro ainda menciona que “o Instituto nunca havia produzido professores no rigor do termo”, e que, por isso, também não acreditava que, em dois anos, Sá Pereira faria um trabalho que não havia sido feito em quarenta.

Oscar Guanabarro notabilizou-se pela crítica de arte especializada, da qual é considerado, hoje em dia, o pioneiro. Entretanto, poderia se especular que esta posição de destaque, revestida de prepotência, que ocupou na imprensa, parece ter sido conquistada mais pelo sensacionalismo causado por suas polêmicas do que pelo conteúdo de suas ideias. Quanto às críticas ao *Ensino Moderno de Piano* (1933), vê-se na fragilidade dos argumentos, a pouca instrução e completa falta de atualização demonstradas pelo crítico, ainda apegado a paradigmas extemporâneos e a preceitos os quais nem mesmo ele, em seu método *O Professor de Piano* (1881), consegue explicar e defender.

⁴⁹ Esse assunto é desenvolvido mais adiante, no capítulo 6 desta pesquisa.

⁵⁰ No auge de sua ira contra o Instituto, Guanabarro chama Mário de Andrade de trapalhão, diz que Sá Pereira quer passar-se por “doutor” e insinua que Fontainha é pouco inteligente (6 de dezembro de 1933).

Sem indicar quais as suas fontes, o que gera dúvidas quanto à veracidade dos fatos, Oscar Guanabara afirma em sua crítica de 6 de dezembro de 1933, que estava sendo projetada a supressão da Cadeira de Pedagogia do Instituto Nacional de Música, pela sua “completa inutilidade” e pela “reconhecida incompetência” do professor contratado para ministrá-la. Guanabara ainda afirma que por influência do ministro da educação, uma Cátedra de Piano seria destinada a Sá Pereira, o que o crítico considerava disparate ainda maior.

Na realidade, não há indícios de que Oscar Guanabara estivesse falando a verdade e Sá Pereira manteve-se à frente do Curso de Pedagogia, até a idade de sessenta e sete anos, quando então afastou-se por motivos de saúde, em 1955. O *Curso de Pedagogia Musical, especialmente do Piano*, que no final da década de 1940 e início de 1950 passava a ser oferecido também como Pós-graduação em Piano com especialização em *Iniciação Musical*, produziu uma legião de professores de música, em especial professores de piano, comprometidos com a pesquisa e a excelência na área do ensino pianístico, haja vista a grande quantidade de trabalhos acerca do assunto, catalogados na biblioteca da Escola de Música da UFRJ e de trabalhos atuais que, de certa maneira, podem ser reconhecidos como frutos do pioneirismo de Sá Pereira como incentivador e pesquisador na área de pedagogia música e do ensino pianístico.

3 ANTECEDENTES DO ENSINO MODERNO DE PIANO

Antonio de Sá Pereira publicou em 1933 o tratado de técnica pianística, *Ensino Moderno de Piano: Aprendizagem racionalizada - Curso superior completo para uso de alunos adiantados e professores estreantes* - pela editora Ricordi de São Paulo. Ainda que a literatura pianística seja uma das mais prolíficas no campo musical, principalmente no que concerne a técnica instrumental e o ensino do piano, o trabalho de Sá Pereira não se assemelha a nenhum outro escrito no Brasil, até aquele período. Este trabalho representa um importante marco na pedagogia pianística brasileira. Até esta data, não havia outro compêndio abrangente que abordasse questões tão diversas – desde a leitura musical até o desenvolvimento da audição diferenciada do pianista. Muitos dos trabalhos anteriores restringiam-se a propor exercícios e fórmulas para o trabalho mecânico dos dedos. O livro de Sá Pereira é ímpar, e não repete fórmulas técnicas muitas vezes abordadas por muitos trabalhos publicados até aquele momento. Como citado no prefácio da primeira edição (1933), uma das falhas pedagógicas apresentadas pelos diversos métodos e tratados é o excesso de exercícios e a falta de objetividade de seus propósitos, o que leva o aluno inexperiente a questionar-se quanto à sua funcionalidade e aplicação. O tratado de Sá Pereira se propõe a remediar tal situação, através de um mínimo de exercícios, “verdadeiramente sintéticos” (SÁ PEREIRA, 1933a, Prefácio) e da apresentação de objetivos claros. Outro ponto importante diz respeito à preocupação de Sá Pereira em incluir exemplos com fotografias. Prática então pouco usual em trabalhos brasileiros, teve como propósito principal eliminar quaisquer dúvidas acerca do posicionamento das mãos em alguns exercícios específicos.

O início do prefácio da terceira edição (1964), é intrigante. Citando um renomado pianista-professor, que Sá Pereira não dá a conhecer, critica a teorização e a falta da vivência prática ao afirmar que “não é na leitura de livros que se aprende a tocar piano”. Se um dos objetivos da obra é ensinar a estudar piano através da leitura de um tratado, que tipo de proposição seria essa? Sá Pereira expõe tal afirmativa, que considera “extravagante”, para logo depois contestá-la, como forma de validar seu tratado. Como revela, as lições ali contidas são tiradas de suas experiências e sua vivência como professor de piano, portanto, o resultado de aulas

vivas, que, uma vez traduzidas em formato de livro, são fontes importantes para o aprendizado.

Pelo menos metade da vasta literatura acerca da técnica pianística foi escrita no período entre os anos de 1920 e 1940, segundo dados coletados por Luca Chiantore (2004) em sua monumental pesquisa *Historia de la técnica pianística*. Dessa extensa biblioteca de tratados, métodos, coletâneas de exercícios, e relatos de experiências pessoais, muitos trabalhos privilegiaram a esfera teórica, em detrimento de uma aplicação prática dos assuntos abordados. A procura por uma teoria científica baseada nos aspectos mecânicos da execução provocou, de certa forma, o afastamento do conceito mais abrangente de técnica pianística, entendida como uma ferramenta através da qual se faz música. Esta atitude suscitou reações como a da frase citada por Sá Pereira no prefácio, uma vez que a maioria dos trabalhos passa a afastar o elemento artístico, e a não considerá-lo a maior fonte de motivação dessa busca pela compreensão da técnica. Ao reportar-se a suas experiências pessoais, e a aulas presenciais, fonte das lições contidas no tratado, Sá Pereira rechaça essa abordagem puramente mecânica da técnica e resgata o elemento musical motivador, ao mesmo tempo em que contrapõe a figura do teórico à do pedagogo-intérprete. Ainda que seu tratado procure apresentar um enfoque científico, recorrendo a um especialista em fisiologia, como Wilhelm Trendelenburg por exemplo, e aceitando princípios defendidos por Steinhausen e Breithaupt, não se apresenta como um trabalho teórico árido, desvinculado do universo da execução e do ensino. Seu trabalho é resultado da prática diária do autor no ensino do instrumento. Como menciona no prefácio da edição de 1933, o *Ensino Moderno de Piano* é, antes de tudo, “fruto da experiência adquirida numa prática de quinze anos de ensino de piano, que exigiu oito longos anos de maturação” (SÁ PEREIRA, 1933a, prefácio). Da mesma forma que outros pedagogos tentaram transmitir seu legado pianístico através de publicações onde apresentaram os resultados de anos de experiência no campo da pedagogia e da execução pianística, como Neuhauss (*L'Art du Piano*-1958), Casella (*El Piano*-1937), Leimer & Giesecking (*Piano Technique* – 1931), dentre outros, Sá Pereira procurou instigar o espírito de questionamento, de incentivo à pesquisa e reflexão acerca dos aspectos da execução instrumental e do ensino do piano. Seu conteúdo revela uma necessidade premente no que concerne uma formação mais completa do aluno de piano.

Destinado aos “alunos adiantados e jovens professores”⁵¹, o tratado expõe as idéias mais atuais da época, questiona a aplicação de estratégias arcaicas de ensino de piano e não se limita a recomendar exercícios e soluções para problemas técnicos, mas, antes de tudo, procura ajudar o leitor a refletir sobre estes problemas e a buscar suas soluções. O complemento ao subtítulo especifica de forma inequívoca o público alvo do trabalho, o que corrobora a ênfase na orientação pedagógica e não somente na descrição de procedimentos compatíveis com a “tecnologia pianística” então em voga. O *como fazer* é tão importante quanto o *que fazer*. Dentre os assuntos abordados, o capítulo referente ao *jogo polifônico* como escola de audição diferenciada é original segundo depoimento de Sá Pereira (SÁ PEREIRA, carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933), e tem como propósito dar ao aluno uma nova perspectiva para o estudo do instrumento. Outro aspecto importante levantado pelo autor, diz respeito ao crescimento musical e intelectual do aluno e sua emancipação da tutela do professor. Assim, um dos objetivos do tratado, que o faz diferir de muitos trabalhos afins, é fazer o aluno habituar-se a estudar e pensar por conta própria. Sá Pereira não instiga o aluno a prescindir do professor, porém, o encoraja a libertar-se da eterna dependência de um mestre. Da mesma forma, o estimula a buscar na bibliografia especializada subsídios para o seu contínuo crescimento musical. Em outras palavras, pode-se aferir que Sá Pereira foi um dos primeiros professores de piano no Brasil preocupados com uma formação mais abrangente dos alunos. Afirmando que também se pode aprender a tocar piano através dos livros (e aí contrapõe mais uma vez a proposição “extravagante” do prefácio) incentiva a pesquisa na área do ensino e das práticas interpretativas e, apresentando uma visão bem realista, procura orientar os estudantes a não se considerarem eternamente alunos, estimulando-os a traçar o seu caminho em direção à sua independência como músicos e futuros mestres.

⁵¹ As edições de 1933 e 1948 apresentam um extenso subtítulo: *Ensino Moderno de Piano; Aprendizagem racionalizada. Curso superior completo para uso de alunos adiantados e professores estreados*. A terceira edição, de 1964, ampliada e revisada pelo autor, mantém o subtítulo *Aprendizagem racionalizada*, que, entretanto, não aparece na capa, apenas na folha de rosto, e abrevia seu complemento para os seguintes dizeres: *para uso de alunos adiantados e jovens professores*.

3.1 A GÊNESE DO TRATADO DE SÁ PEREIRA

Como afirma o autor, as idéias contidas no tratado *Ensino Moderno de Piano* não são todas originais, o que denota a enorme preocupação de Sá Pereira em publicar em português um trabalho que abordasse o que já estava sendo discutido e praticado na Europa. À exceção do capítulo sobre a audição diferenciada, são discutidas idéias correntes desenvolvidas por teóricos e estudiosos da técnica pianística desde o último quartel do século XIX até o final da década de 1920.

A formação musical, pianística, de Sá Pereira coincide com este período quando estas idéias se consolidam e os trabalhos mais importantes sobre fisiologia dos movimentos pianísticos e sobre a moderna técnica pianística são publicados. Principalmente no meio musical alemão, onde Sá Pereira estudou (sua estadia na Europa durou de 1900 a 1917), estas idéias faziam parte do cotidiano do ensino de piano. Dois de seus mestres também publicaram trabalhos relacionados à moderna técnica pianística. Foram eles Ernest Hutcheson (*Elements of Piano Technique* – 1907) e Emile Robert Blanchet (*Technique Moderne du Piano* – 1935).

A denominação “técnica moderna” diz respeito ao emprego da técnica de peso do braço em oposição à “antiga escola” da exagerada articulação de dedos. Segundo Kaemper (1968) esta profusão de trabalhos de caráter científico faz parte de um período histórico da técnica que se denomina *Era da Tecnologia Pianística*. Na verdade, tais obras não inventaram nada de novo, apenas foram as primeiras a descrever, através da fisiologia dos movimentos e das leis da física, o que os grandes pianistas da era romântica, como Franz Liszt e Anton Rubinstein, já haviam descoberto de forma intuitiva. Conforme aponta Chiantore (2004), outro fator muito importante abalou as estruturas do academicismo tradicional assim que os primeiros trabalhos dos tecnólogos modernos são publicados: *como* estudar passou a ser mais importante do que *o que* estudar. O trabalho técnico na escola antiga baseava-se na infinita repetição de fórmulas, exercícios e estudos, entretanto, como menciona Alfred Cortot na sua obra *Principes Rationnelles de la Technique Pianistique* (1928), “a forma de trabalhar e não a sua substância é que lhes confere valor” (CORTOT, 1928, p.4). Tal mudança de atitude foi fundamental para a consolidação dessa nova visão do ensino de piano e abriu caminho para novos estudos, na área de psicologia aplicada à música.

Estudioso incansável e investigador detalhista, a maior preocupação de Sá Pereira foi propagar as práticas de estudo e ensino de piano em vigência nos grandes centros musicais da Europa na época, idéias estas que, no Brasil, ainda não haviam tido a merecida atenção e difusão. Pela primeira vez uma obra brasileira abrangia de forma didática a fisiologia dos movimentos, resultado dos estudos de Sá Pereira das obras de Wilhelm Trendelenburg (1877-1946) *Die natürliche Technik der Kunst des Streichinstrumentspiels* (A Técnica natural da arte de tocar instrumentos de cordas) – J. Springer, 1925, Friedrich-Adolph Steinhausen (1859 -1910) *Die Physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* (Os erros fisiológicos e a transformação da técnica pianística) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1905 e Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945) *Die natürliche Klaviertechnik* (A técnica natural do piano) Leipzig: Kahnt, 1905. Aliado a este estudo, Sá Pereira acrescentou em seu tratado o resultado de sua incursão no campo da psicologia aplicada à música quando critica as tradicionais formas de estudo analisando o valor e as condições psicológicas da repetição e abordando processos de “tecno-psicologia”⁵² aplicados ao estudo de piano – ação pioneira no estudo musical no Brasil. Neste tratado o autor distancia-se das práticas empíricas então vigentes, adotando uma postura muito mais científica, centrada na reflexão e procurando obter resultados mais eficazes através de um trabalho racional.

3.1.1 Principal referencial teórico do *Ensino Moderno de Piano*

Trabalhos que descrevem a maneira apropriada de se tocar instrumentos de teclado existem desde meados do século XVI⁵³. Com a invenção do *fortepiano*⁵⁴ no século XVIII, e o desenvolvimento de uma nova técnica instrumental daí decorrente, especialmente no tocante à técnica de produção e controle da sonoridade, o número de tratados e métodos que pretendiam explicar a maneira como abordar o novo instrumento, cresceu de forma exponencial. De finais do século XVIII a meados do século XIX essa literatura ganhou impulso. A substituição do cravo pelo *fortepiano*⁵⁵

⁵² Sá Pereira se refere à Psicotécnica, cuja organização científica e a racionalização do trabalho seriam aplicadas ao estudo de piano.

⁵³ O mais antigo desses tratados foi escrito por Tomás de Santa Maria em 1565 na Espanha.

⁵⁴ O termo *fortepiano* será empregado para designar o antigo instrumento e diferenciá-lo do piano moderno. (BADURA-SKODA, Eva. *The History of the Pianoforte: a documentary in sound*, Bloomington: Indiana University Press, 1999. 90 min. VHS. FITA DE VÍDEO).

⁵⁵ Id. Ibid.

como instrumento de teclado preponderante e, principalmente, sua posterior evolução, até o instrumento que hoje conhecemos, capaz de produzir uma dinâmica gradual através do toque, com um poderio sonoro e uma resistência de tecla muito maiores, foram responsáveis por uma profunda transformação na maneira de se tocar. A complexidade desta nova técnica, em virtude de seu distanciamento daquela até então conhecida e aplicada nos instrumentos de teclado anteriores, fez surgir uma demanda por estes tipos de trabalhos explicativos, que de certa forma também foram exigência do novo público alvo a que se destinavam, os pianistas amadores, cujo número crescia na mesma proporção em que o piano tornava-se um instrumento popular e símbolo da classe burguesa emergente. Segundo dados fornecidos por Ludger Lohmann (apud FAGERLANDE, 1996, p.26) entre os anos de 1782 e 1828 foram publicados trinta e sete métodos de *fortepiano*. Vinte e três deles aparecem por volta de 1800. Comparando esses dados com os que fornece o autor acerca dos métodos de cravo publicados num período de cem anos, entre finais do século XVII e finais do século XVIII, conta-se apenas dezesseis trabalhos.

Na época de ouro do cravo, entre meados dos séculos XVII e XVIII, possuir sólidos conhecimentos teóricos era tão importante para o cravista quanto possuir destreza instrumental. Isto se confirma ao se examinar os principais tratados instrumentais da época, como os de François Couperin (*L'Art de Toucher le Clavecin* - 1717), C.P.E. Bach (*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* - 1753/1762), Marpurg (*Die Kunst das Klavier zu spielen* - 1750) ou Türk (*Klavierschule* - 1789), onde é dada uma grande ênfase a esses aspectos, atualmente creditados a outras disciplinas como a harmonia e a teoria elementar, em detrimento de uma abordagem mais ligada à técnica instrumental.

Ao se observar estes trabalhos sob o ponto de vista do período a que pertencem, chega-se à conclusão de que aspectos como, por exemplo, o do ataque do dedo em relação à resistência da tecla ainda não suscitava o questionamento que viria a suscitar mais tarde, quando da evolução do instrumento. A grande maioria das observações formuladas em vários tratados a propósito da execução, a princípio, restringia-se à posição da mão e à escolha do dedilhado. Entretanto o novo instrumento e sua literatura específica vão consagrar uma nova concepção do emprego do dedilhado a partir do momento em que a classificação entre dedos bons e dedos ruins desaparece; a escala perfeita é aquela com igualdade de tempo e sonoridade; quando a articulação de frase em pequenos elementos dá lugar à

igualdade: a supremacia da passagem de polegar frente ao antigo cruzamento de dedos.

As teorias sobre técnica são produtos do século XIX. A transição de um instrumento para o outro, ligada a questões estéticas, fruto de uma necessidade musical, de uma nova forma de expressão, principalmente de flexibilidade de dinâmica, é reflexo do desenvolvimento da linguagem musical durante o período clássico. Entretanto, tal mudança não se restringiu ao instrumento, visto que a própria figura do músico viu-se metamorfoseada neste processo. Segundo afirma Chiantore (2004), enquanto o cravista, como citado acima, se apresentava como um músico completo, onde suas qualidades como teórico e instrumentista não estavam desvinculadas uma da outra, o pianista vai se tornando um especialista, que segue detalhadas indicações de interpretação e se distingue pela sua técnica instrumental. Chiantore acrescenta que, ainda que aparentemente similar à dos instrumentos predecessores, a técnica do *fortepiano* levantou questões que até a segunda metade do século XIX permaneceram sem resposta porque os textos teóricos de então não explicavam a técnica em função dos diversos tipos de ataque e movimentação do aparato pianístico. Na verdade, a falta de compreensão dos problemas que o executante começava a enfrentar com o novo instrumento fez surgir, em um primeiro momento, trabalhos que, entretanto, tentavam explicar uma nova técnica com antigos procedimentos.

Como relembra Gerig (1990), nos primeiros *fortepianos*, era recomendável que o executante se servisse apenas dos dedos para tocar, e que conservasse mãos e braços imóveis – os *fortepianos* vienenses, da época de Mozart, conforme descreve Sandra Rosenblum (1988, p.32) apresentavam um teclado que abaixava cerca de 3 milímetros e oferecia uma resistência de aproximadamente 30 gramas enquanto atualmente as teclas do piano têm 9 milímetros de profundidade e aproximadamente de 55 a 70 gramas de resistência. Esses instrumentos eram frágeis e possuíam mecanismos muito leves, que não exerciam quase nenhuma resistência quando comparados aos pianos modernos. A simples força dos dedos era mais que suficiente para se obter o máximo de sonoridade que o mecanismo era capaz de produzir. Nestas condições, era perfeitamente aceitável conservar braços e mãos em “elegante imobilidade” (SÁ PEREIRA, 1964, p.81). Essa imobilidade era então o ideal técnico da época. Tal recomendação tornou-se um dogma e foi sendo transmitida de geração a geração. É a chamada era da posição fixa da mão.

Conforme cita Luca Chiantore (2004) a concepção de estudo da técnica adotou essa posição fixa da mão como base da aprendizagem.

Acreditava-se firmemente que a repetição incansável de diversas fórmulas da escrita pianística, começando com aquelas sem mudança de posição da mão, seria o caminho para se adquirir a técnica. Como consequência, apareceram incontáveis métodos, cadernos de exercícios e estudos, um novo gênero que visava promover o desenvolvimento técnico do pianista. Segundo cita Kaemper (1968) “considerava-se que a técnica, antes de ser aplicada às obras, devia ser adquirida anteriormente, graças a uma infinidade de exercícios e estudos” (KAEMPER, 1968, p.16). Esses exercícios e estudos se organizaram em “sistemas coerentes”, ou fórmulas de mecanismo baseadas na escrita pianística “de que se serviam os compositores para encarnar seu pensamento musical ao piano” (Idem, p.6). Exercícios com notas presas, trilos, cinco dedos sem mudança de posição, passagem de polegar (escalas e arpejos), terças e sextas duplas, oitavas e acordes tornaram-se parte do treino regular do pianista.

Buscava-se na repetição dessas fórmulas a independência e o fortalecimento digital. Com a transformação da mecânica do instrumento, principalmente o aumento da resistência do teclado, as preocupações se voltam para o ganho de robustez.

A vontade de alcançar uma igualdade de ação em cada dedo alimentou a convicção de que era necessário um hiper-desenvolvimento dos músculos flexores. (CHIANTORE, 2004, p.581)⁵⁶

Entretanto, os resultados mais frequentes dessa abordagem, centrada na articulação dos dedos, eram a rigidez dos movimentos, excessiva contração muscular e uma sonoridade áspera, de má qualidade. Acrescenta-se a isso, o fato de que cada vez mais o trabalho técnico distanciava-se do aspecto musical e tendia a uma abordagem puramente mecânica da execução.

Ainda que os pianistas da época romântica, que já tinham à sua disposição o piano moderno com duplo escapamento, não relegassem somente aos dedos todo um trabalho que deveria ser executado pela musculatura mais poderosa dos braços e do tronco, não havia, entretanto, uma sistematização, e a aplicação do peso do braço era puramente intuitiva e inconsciente. Como relembra Kaemper (1968), mesmo grandes pianistas se serviam de uma técnica muito diferente daquela que

⁵⁶ No original: La voluntad de alcanzar una igualdad de acción en cada dedo alimentó el convencimiento de que era necesario un hiperdesarrollo de los músculos flexores.

eles próprios ensinavam, o que demonstra o grande abismo que existia entre os mundos do ensino e da performance. A pedagogia sempre se mostrou mais lenta em se atualizar, quando comparada às inovações que os grandes pianistas descobriam; os tratados chegavam atrasados em relação ao que se fazia nos concertos. Além disso, a escrita pianística transformava-se de tal maneira, que a realização de determinado desenho pianístico mais problemático, por exemplo, poderia admitir soluções técnicas distintas, algo que deixava uma liberdade cada dia maior ao intérprete e criava enormes problemas aos pedagogos em sua busca pela sistematização e aplicação generalizada da técnica.

Com a afirmação do instrumento moderno, já a partir da segunda metade do século XIX, os gestos pianísticos começaram a ser objeto de um interesse específico. Como aponta Chiantore (2004), a técnica como “experimentação”, resultado de “intuições desordenadas”, vai dando lugar, pouco a pouco, à busca de uma nova sistematização.

Importante para se entender esse período, é perceber que além das figuras do virtuose e do pedagogo, que cada vez mais se especializava na atividade docente e se distanciava da atividade concertante, surgia a figura do teórico do piano. A causa de seu surgimento está vinculada à necessidade de explicação da técnica romântica de forma mais detalhada e “cientificamente confiável”. Pode-se dizer que epítomes como Liszt, Anton Rubinstein, e Tausig se serviam, de uma maneira geral, da mesma técnica de base de que se servem os pianistas até hoje (KAEMPER, 1968, p.8). Em finais do século XIX, portanto, essa vontade de encontrar leis universais, cientificamente embasadas, deu impulso à busca de normas que pudessem ser explicadas, publicadas e ensinadas, o que deu origem ao conceito de “tecnologia pianística” (CHIANTORE, 2004, p.639). Termo muito empregado por Kaemper, é a teoria da técnica, “o domínio do sábio que explica teoricamente o que os grandes pianistas fazem por instinto” (KAEMPER, 1968, p.8). Entendida como uma ciência, e coincidindo com um período quando se queria compreender a técnica pianística de forma mais racional, a “tecnologia pianística” procurou explicar, analisar e descrever os movimentos pianísticos por meio de palavras, gráficos, fotos e desenhos.

A teoria seguiu a prática, pois, como explica Kaemper, enquanto a técnica se desenvolveu de Clementi até atingir seu apogeu com Liszt, “a tecnologia pianística ainda estava em sua infância na época de Liszt, atingindo seu ponto culminante

somente por volta dos anos de 1930” (KAEMPER, 1968, p.8). Entretanto, a busca pela racionalização e a crescente “cientificidade” da técnica pianística teve como revés a tendência a um afastamento da técnica do plano da arte (CHIANTORE, 2004, p.640).

Como relembra Kaemper, os tecnólogos alemães foram os teóricos que mais investiram em pesquisas sobre as questões da técnica pianística. Educando-se na Alemanha, durante os primeiros dezessete anos do século XX, Sá Pereira vivenciou esse período quando toda essa inquietação em torno de novas ideias gerou trabalhos que mudaram os rumos do estudo de piano no século XX. Em seu *Ensino Moderno de Piano* Sá Pereira credits os princípios nos quais baseia sua concepção de técnica e ensino pianístico a três dos mais relevantes nomes ligados à moderna técnica pianística: Ludwig Deppe, Friedrich Adolf Steinhausen e Rudolf Maria Breithaupt.

3.1.1.1 Ludwig Deppe e Elisabeth Caland

Não deixa de ser intrigante que, diante da enorme quantidade de publicações, métodos, sistemas de escolas pianísticas abundantes no século XIX, tenha sido um professor de piano praticamente desconhecido, que atuava como regente de orquestra da corte em Berlim, quem possa ser apontado como o primeiro a começar a desvelar os segredos da técnica pianística. Os ensinamentos de Deppe, demarcam o início da moderna técnica pianística.

Ludwig Deppe (1828-1890) deve a alguns de seus alunos o seu reconhecimento internacional. Considerado o primeiro a abordar o conceito de técnica do peso do braço, Deppe não deixou nenhum método ou tratado. Seu único trabalho impresso foi um artigo, publicado em junho de 1885 na revista *Klavier-Lehrer* intitulado *Armleiden des Klavierspielers* (Os Sofrimentos dos braços dos pianistas), onde apontava a falta de uma pedagogia do piano adequada que orientasse melhor os alunos evitando tensões musculares desnecessárias no aparato pianístico. Suas ideias se baseavam em princípios sensatos e na observação perspicaz dos movimentos naturais dos virtuosos de seu tempo, principalmente da mobilidade do braço.

Apesar de não ter escrito nenhum método, foram seus ex-alunos, principalmente Amy Fay e Elisabeth Caland, que divulgaram suas ideias através de

seus trabalhos. A pianista americana Amy Fay dedicou cinco capítulos de seu *Music-Study in Germany* (1965) a Deppe e seus ensinamentos, descrevendo de forma vívida suas experiências na classe desse pedagogo. Seu relato é importante na medida em que ela já havia frequentado as classes de renomados pianistas-pedagogos como Tausig, Kullak e Liszt. Amy Fay encontrou na figura de Deppe um mentor que foi capaz de guiá-la com grande segurança na solução de seus problemas pianísticos, até então não resolvidos. Sobre seu primeiro encontro com Deppe, relata Amy Fay:

Ele me perguntou qual era minha principal dificuldade e eu respondi ‘a técnica, claro’. Ele sorriu e disse ‘esta é a dificuldade menor; qualquer um pode dominar a execução se sabe como enfrentá-la, sempre que não se necessite de um específico desenvolvimento da mão’. Eu lhe assegurei que havia estudado assiduamente, mas que não havia conseguido vencer as dificuldades e que em cada obra sempre havia alguma passagem problemática que eu não podia superar. Ele se mostrou seguro de poder remediar o problema, e poderia ter me dito imediatamente o que eu era capaz de fazer se tivesse lhe mostrado minha mão sem a luva (FAY, 1965, p.285-286)⁵⁷.

Deppe inaugura uma nova maneira de conduzir uma aula de piano, dissecando os problemas técnicos e apontando as soluções juntamente com o aluno, através de um trabalho de análise e reflexão. Não bastava apontar defeitos, mas saber como solucioná-los. Amy Fay informa que nas aulas com Kullak, ao contrário, quando apareciam dificuldades o pedagogo restringia sua orientação à seguinte máxima: ‘estude arduamente, senhorita, o tempo se encarregará do resto, algum dia’. Estas eram as indicações mais corriqueiras da época, quando se ressentia de uma pedagogia mais organizada que pudesse resolver os problemas do aluno, principalmente o mediano. Segundo aponta Chiantore (2004), Deppe se dirigia a um tipo de aluno específico: um aluno com problemas que queria se dedicar à música, consciente de suas limitações, porém que tinha como objetivo principal, superá-las. William Towsend em sua obra *Modern Piano Teaching* (1911) considera Deppe o divisor de águas entre a “antiga e a moderna pedagogia” do piano.

A metodologia de Deppe baseava-se nos seguintes fundamentos: concentração, controle auditivo, relaxamento, uso do peso, flexibilidade de pulso,

⁵⁷ No original: He asked me what my chief difficulty was, whereupon I answered “the technique, of course”. He smiled, and said “that was the smallest difficulty, and that anybody could master execution if they knew how to attack it, unless there was some want of proper development of the hand”. I said I had studied very hard, but that I hadn’t mastered it, and that there was always some hard place in every piece which I couldn’t get the better of. He said he was sure he could remedy the deficiency, and that if I would show him my hand without the glove, he could tell directly what I was capable for.

predileção por movimentos curvilíneos e a interação entre dedo e braço. Era dada ênfase na importância do bom funcionamento do braço e dos músculos do ombro, não mencionados pela antiga pedagogia com tanta convicção e clareza. Esses músculos maiores participavam da execução dos exercícios de queda livre para conscientização do peso e também eram responsáveis pela sustentação desse peso, quando se fazia necessário. Seu funcionamento deveria estar em harmonia (ou “sinergia muscular”) com os músculos menores dos dedos, mãos e antebraço, outrora sobrecarregados pela antiga técnica de dedos articulados. Como esclarece Elisabeth Caland (1899), antebraço, pulso, articulação da base do dedo e última falange deveriam estar alinhados; a falta de “comunicação” entre esses elementos constituintes do aparato pianístico, “entre dedo e braço”, era uma das principais causas de tensão no pulso e principalmente no polegar. Esse princípio básico, de facilitação do uso de peso e maior liberdade de movimento pelo constante alinhamento desses elementos, é defendido por Sá Pereira e, atualmente muito bem explicado por Gyorgy Sandor (1988).

Deppe recomendava que o aluno posicionasse o banco do piano em uma posição mais baixa que a habitual, a fim de evitar tensões musculares, e favorecer uma ligeira inclinação do antebraço (cotovelo mais baixo e pulso mais alto). Tal posição permitia ao aluno se conscientizar do uso dos músculos das costas na sustentação dos braços. O resultado seria uma sonoridade mais penetrante do que aquela produzida pela articulação exclusiva dos dedos. O pulso conservava-se ligeiramente alto e os dedos moderadamente curvados. A mão deveria estar inclinada em direção ao polegar para que, com a arcada ligeiramente levantada na altura do 4º e 5º dedos, suportasse melhor o peso (CALAND, 1899, p.16). Como afirma Chiantore (2004) esta é a mesma idéia que poucos anos mais tarde, seria apresentada por Breithaupt em sua obra *Die Natürliche Klaviertechnik* (1905).

Apesar do conceito de queda livre ter sido atribuído a Deppe, essa expressão já havia sido utilizada por Chopin. Entretanto com Chopin seu uso, aparentemente, era mais restrito à queda livre da mão⁵⁸, enquanto Deppe preconizava a exploração de todo o braço, conforme a empregavam, na execução, os virtuosos de sua época. Contudo, é importante que se diga que essa expressão *queda livre* resume um princípio no qual a força da gravidade não age sozinha, mas em cooperação com a

⁵⁸ Para maiores detalhes ver EIGELDINGER, 1988, p. 51

atividade muscular. Em outras palavras, não é totalmente passiva e, na prática, quase sempre deixa de ser livre no momento da queda, tornando-se uma “*queda livre controlada*” pela intervenção da musculatura na descida do braço. Em seu trabalho *Reforme Pianistique* (1899) Elisabeth Caland define essa *queda livre controlada* como o movimento no qual a musculatura do tórax, principalmente a do ombro, controla em maior ou menor medida a descida vertical do braço na qual atua a força da gravidade. No trabalho de Caland existem diversas fotografias que exemplificam claramente como proceder nesses momentos de queda controlada.

Elisabeth Caland enfatiza um conceito que está intimamente ligado à pedagogia de Deppe que se refere à sinergia muscular, ou à coordenação dos músculos que intervêm num mesmo movimento ótimo sem o dispêndio de energia excessiva. A eficaz coordenação muscular evitaria a fadiga. Nesse sentido, Deppe insistia na observação e supressão de movimentos inúteis. Veementemente contra o sistema proposto pela escola de técnica mais difundida então, a de Lerbert-Stark do Conservatório de Sttutgart, que pregava uma excessiva articulação digital e consequente contração muscular, Deppe enfatizava uma articulação mediana dos dedos que nunca deveriam articular acima dos ossos da base da primeira articulação.

Outro aspecto que diferenciava Deppe de outros pedagogos era a constante preocupação com o fenômeno sonoro. Para ele uma imaginação sonora extremamente precisa era indispensável para a assimilação da técnica. Amy Fay mais uma vez oferece um precioso retrato descrevendo a necessidade de um constante controle auditivo na execução pianística.

Uma de suas grandes paixões é a *sonoridade*; nunca me deixa tocar uma nota sem que eu a escute com a máxima atenção e sem que tenha produzido o som que ele chama de ‘bewusst’ (consciente). - ‘Basta de vagabundear mecanicamente com as mãos sobre as teclas [...] pensando em muitas coisas ao mesmo tempo’, mas ao invés disso, focar toda a atenção para escutar se um dedo predomina sobre o outro, notando o efeito produzido. Eu estava estupefata em notar quantos pequenos maus hábitos eu tive que corrigir, os quais eu nem sequer percebia. Parecia que meus ouvidos haviam sido abertos pela primeira vez! (FAY, 1965, p.293)⁵⁹

⁵⁹ No original: One of his grand hobbies is *tone*, and he never lets me play a note without listening to it in the closest manner, and making it sound what he calls “*bewusst* (conscious)”. – No more mechanical “straying of the hands over the keys [...] thinking of all sorts of things the while”, but instead, a close pinning down of the whole attention to hear whether one finger predominates over the other, and to note the effect produced. I was perfectly amazed to see how many little ugly habits I had to correct of which I had not been the least aware. It seems as though my ears had been opened for the first time!

Elisabeth Caland menciona que mesmo durante a execução dos mais simples exercícios técnicos, Deppe exigia do aluno que concentrasse toda a sua atenção na correlação entre o movimento e o som obtido.

Chiantore (2004) observa que nenhum dos grandes pianistas se referia ao apoio sobre o teclado ou à atividade do braço. Na verdade, ninguém sabia explicar as diferenças entre sua própria técnica e a de seus mestres, tanto que, como relembra Kaemper (1968) e confirma Amy Fay (1965), os grandes pianistas tocavam de uma maneira bem diferente daquela que ensinavam. O grande feito de Deppe foi ter entendido que a técnica dos grandes artistas que haviam revolucionado o piano como Liszt, Rubinstein, Tausig e D'Albert era regida por leis e que o peso e a coordenação de todo o braço eram o fundamento dessa “novidade”.

3.1.1.2 Friedrich Adolf Steinhausen

As teorias modernas surgidas a partir de Deppe vão preconizar o estudo da técnica partindo do extremo oposto do aparato pianístico. No lugar de iniciar pelos dedos, o trabalho técnico é então iniciado a partir dos braços, começando pelos exercícios para conscientização de peso e da queda-livre do braço, seguidos do estudo dos vários movimentos de que se compõe a técnica pianística. O trabalho de dedos ficava relegado ao final do trabalho técnico. Kaemper (1968) resume os três princípios motores da nova abordagem da técnica: a utilização de todo o braço, partindo dos ombros; a concepção de técnica como sistema de movimentos; a explicação dos movimentos pela força do impulso e do peso. Portanto, para os novos pedagogos, não mais se tocava com os dedos e sim com os braços, desde os ombros. As fórmulas de mecanismo (escalas, trilos, notas duplas, acordes, etc.) consideradas como a única base dos sistemas de treinamento técnico até então, davam lugar a um novo sistema, baseado nos movimentos do aparato pianístico no qual também se inseriam tais formulas, porém realizadas de maneira mais criteriosa e não irrefletida.

Essa mudança para um novo sistema de orientação técnica suscitou o aparecimento de obras que pudessem explicar a execução pianística sob pontos de vista mais científicos, menos vagos e empíricos. Buscava-se então entender os princípios da física, da anatomia e da fisiologia que caracterizavam esses movimentos e o seu emprego na execução pianística. Não por acaso, alguns teóricos da tecnologia pianística pertenciam à área médica.

Friedrich Adolf Steinhausen (1859-1910) médico fisiologista alemão, publicou em 1905 um trabalho que muito influenciou as obras sobre técnica pianística posteriores. Como relata Sá Pereira (1964, p.80) “seu trabalho teve enorme repercussão nos meios musicais”. Este trabalho é um dos primeiros a abordar a fisiologia dos movimentos e sua aplicação na execução instrumental. Em seu livro *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* (Os erros fisiológicos e a transformação da técnica pianística) Steinhausen não pretendia propor nenhuma teoria técnica. Seu intuito era estudar as características fisiológicas dos diversos movimentos empregados na execução pianística, o que já havia feito, anos antes, com a técnica dos instrumentos de corda. Sá Pereira relembra que Steinhausen foi o primeiro “a dar o grito de alarme contra o manifesto desacordo existente entre o ensino rotineiro da época e a bem diversa maneira de tocar dos mais eminentes pianistas” (SÁ PEREIRA, 1964, p.81). O ensino tradicional, rotineiro, se obstinava em transmitir uma técnica e processos de estudo não compatíveis com o pesado mecanismo do piano moderno. Como afirma Sá Pereira, só um trabalho como o de Steinhausen, baseado na observação da maneira natural de tocar dos grandes pianistas aliada ao estudo das leis da física mecânica e da fisiologia, “podia aplinar esse conflito entre professores antiquados e artistas inovadores” (SÁ PEREIRA, 1964, p.81).

Classificando os movimentos em duas categorias - ativos e passivos, Steinhausen relacionava a contração muscular à movimentação ativa, e a elasticidade e o peso aos movimentos passivos. Sá Pereira aponta que “no entusiasmo pela sua descoberta dos movimentos do braço, notadamente da rotação, [...] Steinhausen vai logo ao extremo e condena toda a técnica de dedos” (Idem, p.81). Essa atitude de Steinhausen, ainda que exagerada, é uma reação à pedagogia “não científica” da época. Ele via a situação pelo ponto de vista do fisiólogo mais que do músico pois, é preciso lembrar que, no início do século XX, os “sofrimentos dos braços dos pianistas” eram muito frequentes, resultados de uma técnica pianística não adequada⁶⁰, pois o ensino mais usual ainda baseava-se nas premissas da antiga pedagogia: articulação de dedos exagerada e repetição infinita de fórmulas mecânicas acarretando uma excessiva contração muscular. Crítico severo dessa antiga pedagogia, as afirmações de Steinhausen vieram corroborar a opinião de que o relaxamento era indispensável para realizar qualquer movimento. Segundo suas palavras: “para que um movimento seja seguro, elegante e cômodo, deve se utilizar somente a força

⁶⁰ Vide o caso da aluna de Oscar Guanabarro, Srta. Inah Vaz, citado na página 264, capítulo 6 deste trabalho.

muscular estritamente necessária” (CHIANTORE, 2004, p.658); “a maioria das pessoas ignora a sensação de passividade, de relaxamento, que são obrigadas a aprender e com as quais têm que se acostumar” (KAEMPER, 1968, p.65). Essa redução da contração muscular seria possível através do aproveitamento da inércia e da força da gravidade.

A posição de mão ideal para Steinhausen era arredondada, a mesma posição preconizada por Deppe-Caland, formando uma arcada que se apoiava com firmeza sobre o teclado. A arcada estaria sustentando antebraço e braço, passivos. Neste caso a resistência estaria sendo exercida pelos músculos lumbricais na base do dedo. Os dedos sustentariam o peso do braço que seria variável de acordo com as exigências de dinâmica da obra. Era a primeira vez que se fazia referência à questão da distribuição do peso, de uma “carga mínima” (peso mínimo para abaixar a tecla) a uma “carga completa” (peso de todo o braço apoiado sobre o teclado).

Steinhausen era contra a adoção de exercícios para o fortalecimento da musculatura ou ganho de maior agilidade. Segundo acreditava, tudo dependeria do uso inteligente e coordenado dos recursos à disposição do pianista, uma idéia que encontra seus ecos em 1981 na obra do pianista Gyorgy Sandor. Steinhausen cita que “não é a força nem tampouco a resistência dos músculos e dos tendões, e sim o uso combinado de todo o corpo, o que nos permite alcançar o movimento mais eficaz” (CHIANTORE, 2004, p.659). Steinhausen acreditava que a maioria dos problemas pianísticos eram problemas de coordenação e que o trabalho diário deveria favorecer fundamentalmente a concentração mental mais do que o treinamento físico. Censurando o pianista iniciante em sua pressa para adquirir o domínio da técnica, Steinhausen adverte que “todo esforço gasto para se trabalhar muscularmente o aparato pianístico não traz resultados se antes não é trabalhado o espírito”. O significado dessa advertência é explicado mais adiante quando Steinhausen completa: “mesmo se ele adquire músculos mais fortes, ou articulações mais flexíveis, como os de um pianista experimentado, lhe faltarão a coordenação dos influxos nervosos no cérebro, a posseção psíquica da técnica, a soma de experiências psico-físicas e os automatismos mentalmente assimilados” (KAEMPER, 1968, p.51)⁶¹. Segundo comenta Reginald Gerig (1990), no final do século XIX havia um grande interesse em se conhecer a fundo os processos mentais e nervosos e

⁶¹ No original: *Même s'il acquiert des muscles plus forts ou des articulations plus mobiles qu'un pianiste expérimenté, ce qui lui manquera, c'est la coordination des influx nerveux dans le cerveau, la possession psychique de la technique, la somme des expériences psycho-psychiques enregistrées et les automatismes mentalement assimilés.*

sua relação com os movimentos físicos. Os fisiologistas europeus abriram caminho para essas pesquisas e Emil Dubois Reymond (1818-1896) e Steinhausen foram os primeiros a enfatizar a importância do sistema nervoso central no controle dos complexos movimentos da execução pianística.

Kaemper (1968) define a obra de Steinhausen como um conjunto de ideias concebidas para destruir sistematicamente a antiga metodologia baseada em infundáveis exercícios. A nova metodologia abolia os exercícios realizados sem um propósito definido e de maneira irrefletida, puramente maquinal, ao mesmo tempo que buscava demonstrar as vantagens de um estudo mais consciente e mais objetivo.

Apesar de ter investigado cientificamente os movimentos pianísticos, Steinhausen teve a lucidez de alertar pianistas e pedagogos quanto à inutilidade da aquisição de conhecimentos enciclopédicos de anatomia e fisiologia, preocupação que crescia entre os estudiosos da técnica do piano. Conforme cita Steinhausen, “não sabemos que fibras musculares participam em um movimento dado e ainda que soubéssemos não saberíamos realizá-lo melhor. Portanto, desejamos ao corpo sua liberdade e espontaneidade e pouparemos tanto ao professor quanto ao aluno o peso de uma bagagem inútil” (CHIANTORE, 2004, p.660)⁶².

3.1.1.3 Rudolf Maria Breithaupt e a Técnica Natural do Piano

O trabalho de Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik*, foi durante muito tempo considerado a obra mais importante para o entendimento da técnica moderna do instrumento, ou, como se refere Chiantore (2004), a “bíblia do ensino do piano”. Rico em detalhes, gráficos, fotos, análises de movimentos pianísticos e, principalmente, sua aplicação no repertório, o trabalho soma oitocentas e quatro páginas divididas em três volumes. A complexidade de uma obra de tais proporções suscitou um grande número de revisões e desde sua primeira publicação em 1905, a obra foi constantemente aperfeiçoada pelo autor até sua quarta edição, em 1921.

Breithaupt considera seu trabalho decorrente das ideias de Deppe e associado às pesquisas de Steinhausen. Como cita (apud GERIG, 1990, p.334), atribui a Deppe a ideia do uso do braço na sua totalidade, “caindo desde o ombro”.

⁶² No original: No sabemos qué fibras musculares participan en un movimiento dado y, aunque lo supiéramos, no por ello sabríamos realizarlo mejor. Por lo tanto, dejemos a los cuerpos su libertad y espontaneidade, y ahorremos, tanto al profesor como al estudiante, el peso de un bagaje inútil.

Conforme esclarece Chiantore (2004, p.666), Breithaupt organiza de forma clara, sistemática e científica as ideias de Deppe. Em um artigo transcrito por Gerig (GERIG, 1990, p.334-335), Breithaupt faz questão de explicar muito claramente qual a relação entre suas ideias e as do médico alemão Steinhausen.

Os pontos seguintes eram novos e desconhecidos de quaisquer ‘métodos’, a saber, a idéia da energia vinda do ‘lançamento’, massa, e velocidade; a participação do ombro e de todo o braço na maioria dos nossos movimentos pianísticos; a rotação do antebraço, os quais eu sugeri em 1903, no periódico *Die Musik*, e no qual, dois anos mais tarde, foi cientificamente confirmado pelo Dr. Steinhausen. (Do que foi dito acima, uma distinção cuidadosa deve ser feita entre a descoberta e detecção de um movimento e a sua explicação. É mérito do presente autor, ter sido o primeiro a assinalar a rotação do antebraço; mas Steinhausen foi o primeiro a explicar e demonstrar esse movimento). (GERIG, 1990, p.334)⁶³

Como marco na literatura da técnica pianística, o alcance desta obra foi enorme e provocou muitas reações, positivas e negativas. Dentre as reações positivas, um testemunho prestigioso é dado por Busoni, no qual o pianista descreve a importância e a utilidade do trabalho de Breithaupt para a compreensão da técnica.

Tudo aquilo que Breithaupt disse a propósito das oitavas, dos trinos, do dedilhado, da produção sonora, do pedal, da interpretação, do estilo interpretativo, demonstra um pensamento exato e cuidadoso, e a capacidade de expor com clareza. Para citar somente alguns exemplos: a idéia segundo a qual, antes de tocar, a “imagem” de uma passagem deve encontrar-se definida no cérebro e estar idealmente “visualizada” no teclado; que a mão tenha que conter em potencial o desenho da passagem (do mesmo modo que o foguete contém o arabesco pirotécnico que está a ponto de produzir); que tocar piano é, em seu conjunto, caída e não levantamento de peso; todas essas são verdades que coincidem perfeitamente com minhas experiências e das quais me faço garante. (BUSONI apud CHIANTORE, 2004, p.663)⁶⁴

⁶³ No original: The following points were new and quite unknown to any “method”, namely, the idea of power from “throw”, mass, and velocity; the participation of the shoulder and the whole arm in most of our playing-movements; the rotary action of the fore-arm which I suggested in 1903, in *Die Musik*, and which, two years later, was scientifically established by Dr. Steinhausen. (In the preceding statements a careful distinction must be made between the discovery or detection of a motion and the explanation or demonstration of it. It is the merit of the present writer to have pointed out first the fore-arm roll; but Steinhausen was the first to explain and demonstrate it).

⁶⁴ No original: Todo aquello que Breithaupt dice a propósito de las octavas, de los trinos, de la digitación, de la producción del sonido, del pedal, de la interpretación y del sentido del estilo muestra un pensamiento exacto y cuidadoso, y la capacidad de exponer con claridad. Para citar sólo algunos ejemplos: la idea según la cual, antes de tocar, la “imagen” de un pasaje debe encontrarse definida en el cerebro y estar idealmente “visualizada” en el teclado; el hecho de que la mano tenga que contener en potencia el diseño del pasaje (del mismo modo en que el cohete encierra el arabesco pirotécnico que está a punto de producir); que tocar el piano es, en su conjunto, caída y no levantamiento de pesas: todas estas son verdades que coinciden perfectamente con mis experiencias y de las cuales me hago garante.

Breithaupt tornou-se famoso através da divulgação de suas teorias, pois não era concertista, e como professor do Conservatório Stern de Berlim, não teve alunos que tivessem se tornado pianistas reconhecidos internacionalmente.

Como dito acima, a obra de Breithaupt está dividida em três volumes, entretanto, o segundo é o mais acessível dos três e o único traduzido do alemão para o inglês e o francês. Toda sua complexa teoria é discutida no primeiro volume enquanto que no segundo são discutidos os fundamentos da execução com peso e é aplicado, de forma prática, o que é discutido no primeiro volume. O terceiro compõem-se de cinco fascículos cujos exercícios técnicos e estudos de diversos compositores servem de material para a aplicação dos movimentos descritos.

O primeiro volume é dedicado à pianista venezuelana Teresa Carreño (1853-1917), que muitos consideram ter sido aluna de Breithaupt, mas que parece ter sido, como outros pianistas de renome, dentre eles Schnabel e o jovem Arrau, um dos modelos para observação através dos quais o autor pode confirmar suas teorias. Arrau recorda que a maneira de Carreño tocar modificou-se tremendamente depois do contato com Breithaupt. Como cita Arrau, Teresa Carreño

executava de uma maneira perfeitamente natural. Estudou com Breithaupt quando tinha uns quarenta e cinco anos, creio eu. Anteriormente, havia estado tocando da maneira francesa... com *jeu perlé* e uma mão rígida. Não tinha nenhuma potência. Logo mudou por completo. Recordo-me de Carreño como um exemplo perfeito da técnica natural de peso. (HOROWITZ, 1984, p. 110)⁶⁵

Arrau detectou mudanças no toque e na técnica geral da pianista, entretanto, a própria, sem falsa modéstia, não parece compartilhar da mesma opinião e coloca-se como a fonte inspiradora de toda a teoria do professor alemão. Explicando de forma muito simplista o que entende por toque com peso e referindo-se ao peso controlado, assim se expressa Teresa Carreño:

O segredo da força reside no relaxamento; ou posso dizer, energia é relaxamento. Essa palavra, entretanto, está apta a mal-entendidos. Você diz aos alunos para relaxarem, e se eles não entendem como e aonde, eles não obtém nenhum resultado. Relaxamento não quer dizer cair pesadamente sobre o piano; significa soltar-se somente aonde é preciso e em nenhum outro lugar... essa qualidade do meu toque deve ter impressionado Breithaupt, pois, como vocês devem saber, foi depois de haver me escutado que ele escreveu seu famoso livro sobre “toque com

⁶⁵ No original: She [Carreño] played in an ideally natural way. She studied with Breithaupt when she was, I think, about forty-five. Before that she had been playing in the French way – with *jeu perlé*, and a stiff hand. She didn't have any power. Then she changed completely. I remember Carreño as a perfect example of natural weight technique.

peso”, que foi dedicado a mim... Muitos artistas e músicos me disseram que a qualidade do meu som é especial; se isso é verdade, estou convencida que essa qualidade é resultado do relaxamento controlado. (GERIG, 1990, p.330)⁶⁶

Ao contrário de outros teóricos que escreveram sobre técnica, muito apoiados em teorias e distantes da prática, Breithaupt estava em direto contato com os artistas mais importantes de seu tempo o que concorreu para a grande aceitação de seu trabalho. Arrau também se recorda de haver sido chamado para tocar para Breithaupt para que este pudesse observá-lo e confirmar suas ideias. Schnabel, refere-se a si mesmo como uma “cobaia”, mas, conforme cita o próprio Breithaupt, Anton Rubinstein e Liszt haviam sido, entretanto, suas principais fontes de inspiração (CHIANTORE, 2004, p.665).

Luca Chiantore, um dos poucos teóricos que se dispôs a fazer um estudo minucioso sobre o primeiro volume da *Técnica Natural do Piano*, menciona que neste volume de sua obra, Breithaupt enumera as principais categorias de movimentos produzidas pela interação entre atividade muscular e a força da gravidade, formando um novo vocabulário, mais tarde incorporado ao estudo da técnica pianística.

Como a teoria de Breithaupt era baseada no uso do peso, e por definição da física, peso é a massa vezes a aceleração da gravidade, que é invariável, o uso de maior ou menor peso pelo pianista estaria vinculado ao uso de maior ou menor massa, ou seja, dependeria de que parte do corpo estaria sendo usada para produzir energia. Os possíveis movimentos e suas variações, tanto pela interação com a força da gravidade, quanto pela ação da atividade muscular (movimentos passivos e ativos) foram minuciosamente estudados por Breithaupt.

O segundo volume é consequência do primeiro, pois Breithaupt admite que seria muito difícil formular princípios técnicos, aparentemente simples, sem a ajuda da demonstração prática. Dessa forma, condensou e simplificou as “novas teorias” para torná-las universais e claras a todos, abordando o que considerou o mais

⁶⁶ No original: The secret of power lies in relaxation; or I might say, power *is* relaxation. This Word, however, is apt to be misunderstood. You tell the pupils to relax, and if they do not understand how and when they get nowhere. Relaxation dos not mean to flop all over the piano; it means, rather, to loosen just where it is needed and nowhere else....This quality of my playing must have impressed Breithaupt, for, as you perhaps know, it was after he heard me play that he wrote his famous book on “Weight Touch”, which is dedicated to me....Many artists and musicians have told me I have a special quality of tone; if this is true I am convinced this quality is the result of controlled relaxation.

importante e essencial para o desenvolvimento elementar da maneira natural de tocar.

No prefácio deste volume, Breithaupt coloca-se contra os antigos métodos de ensino, afirmando que os jovens músicos não deveriam mais ser “torturados por desnecessários exercícios de técnica de cinco dedos” ou ter suas pequenas mãos “aleijadas, enrijecidas e arruinadas por aberturas impossíveis e extensões exageradas” (BREITHAUPT, 1909, p.5).

Em seu intuito de simplificação, Breithaupt demonstra através de um simples exemplo como o pianista deve entender a variação do peso. À sensação de “braço pesado” correspondem “o peso e a passividade”, enquanto que ao “braço leve” correspondem a “sustentação do peso e a atividade”. Como comenta Chiantore, foi por meio de fórmulas simplistas como esta que as ideias de Breithaupt puderam ser compreendidas pelo mundo pedagógico. Dessa forma, o autor descreve quatro tipos básicos de ataque, ou elementos primários da técnica de peso: a oscilação longitudinal do braço (o braço oscila para cima ou para baixo no apoio dos dedos no teclado mantendo pulso, cotovelo e ombros flexíveis); a vibração (resultante de grande velocidade na execução dos movimentos ascendentes e descendentes citados acima com participação da extensão do antebraço e nos quais é estabelecido o equilíbrio entre o peso da mão e a resistência da tecla); rotação (e movimentos circulares); e a oscilação livre dos dedos⁶⁷ e sua aplicação.

Sá Pereira (1964, p.82) não vê, sob o ponto de vista prático, uma grande vantagem em conhecer toda a complicada nomenclatura de Breithaupt, embora reconheça que sob o ponto de vista teórico, um trabalho dessas proporções há muito se fazia necessário. Ainda que Sá Pereira aborde no *Ensino Moderno de Piano* alguns dos movimentos mais importantes enumerados por Breithaupt, principalmente a vibração e a rotação, é no conhecimento dos princípios de estudo propostos na *Técnica Natural do Piano* que se pode verificar a maior afinidade de pensamento entre os dois autores.

No capítulo *Como Estudar*, Breithaupt inicia o texto criticando os antigos métodos de estudo e sua crença na repetição infinita, mecânica e sempre idêntica de exercícios digitais. Sem mencionar o racionalismo no estudo, pressupõe, entretanto, que é imprescindível a economia de energia e que o melhor efeito sonoro

⁶⁷ Para uma descrição detalhada de cada um desses diferentes tipos de ataque, consultar BREITHAUPT (1909), p.19-90 e CHIANTORE (2004), p. 669-684.

é produzido com o mínimo gasto de energia. A partir dessa observação, lança o seguinte axioma: “quanto menos fricção, mais perfeita é a técnica” (BREITHAUPT, 1909, p.91). Referindo-se à fricção de músculos e articulações, defende a ideia do estudo direcionado ao ganho de flexibilidade, principalmente das articulações do punho, mão e dedos.

Breithaupt reconhece que estudar é um esforço mental que provém do “consciente” e caminha em direção ao “inconsciente”, relacionando a esse processo o trabalho de memória e a formação do automatismo – o que também faz Sá Pereira ao explicar como se processa a automatização dos movimentos pianísticos.

Mencionando que o objetivo do estudo deve ser a remoção de *impedimentos*, a mesma nomenclatura utilizada por Sá Pereira, e afirmando que a remoção de tais impedimentos é o caminho para a perfeição, Breithaupt os relaciona em uma longa lista. A descrição desses impedimentos possuiu alguma semelhança com os cinco impedimentos descritos por Sá Pereira, porém, o pedagogo alemão não é tão objetivo quanto o brasileiro e vai mais longe citando fatores de natureza muito diversa como o caráter do pianista e anormalidades patogênicas. Em sua lista, Breithaupt cita impedimentos de ordem mental e nervosa (percepção visual deficiente através da qual o cérebro custa a entender a mensagem do que é percebido); impedimentos de ordem funcional ou fisiológica (juntas não flexíveis); de ordem anatômica (mãos pequenas, estreitas, compleição física desfavorável); de ordem mecânico-instrumental (relacionados à construção e mecanismo do piano); impedimentos gerais da natureza humana (falta de temperamento, energia, perseverança e concentração, fraqueza de caráter, fraqueza corporal (anemia, desnutrição, nervosismo e outras doenças inatas ou adquiridas); ansiedade, preocupações, tristeza, luta pela sobrevivência, dificuldades financeiras.

Breithaupt recomenda em seus exercícios que o aluno trabalhe de forma atenta e consciente, com absoluta concentração. Para o treinamento auditivo, a que atribui muita importância, Breithaupt considera como o melhor exercício cantar as notas da peça em questão enquanto a executa. A audição interior é outro ponto enfatizado. Definida como o “poder de conceber o som mentalmente”, deve ser desenvolvida e refinada assim como o controle de sonoridade, que nas palavras de Sá Pereira pode ser traduzida como a *audição crítica*. Do mesmo modo que Sá Pereira, Breithaupt recomenda exercícios para percepção do peso e conscientização das sensações de tensão e relaxamento além de exercícios de pressão, que

entretanto tem um objetivo diferenciado. Enquanto Sá Pereira busca trabalhar a resistência e o fortalecimento dos dedos nesses exercícios, Breithaupt os utiliza para que o aluno trabalhe, principalmente, o controle de gradação sonora através da resistência percebida pelo contato com o instrumento.

Nos estágios elementares de ensino, Breithaupt, da mesma forma que Sá Pereira, também acredita que o estudo deve ser iniciado com o treinamento da percepção musical geral do aluno, principalmente o treino auditivo, por meio de ditados. Dentre as publicações que recomenda, constam as obras de Hugo Riemann Max Battke e Jaques-Dalcroze (*Ginástica Rítmica*). Percebe-se que o objetivo de Breithaupt não está vinculado somente ao desenvolvimento técnico do pianista em seu sentido restrito, físico-motor, pelo contrário, muitas de suas instruções demonstram uma grande preocupação com uma formação musical do aluno.

Nossa tarefa é, resumidamente, [...] cultivar mente e corpo de forma natural, auxiliando o desenvolvimento da personalidade (alma, espírito, intelecto, educação geral, hábitos de vida, tudo o que constitui o ser humano) em direção ao objetivo destinado pela natureza. (BREITHAUPT, 1909, p.5)⁶⁸

Conforme comentário de Luca Chiantore (2004, p.447), grandes pedagogos do século XIX como Clara Schumann, Theodor Leschetizky e Ludwig Deppe defendiam que o gesto físico deveria estar sempre relacionado a uma ideia sonora, entretanto poucos pedagogos e pouquíssimos textos teóricos adotaram esse princípio. Breithaupt foi um teórico invulgar que procurou não se afastar da realidade dos concertistas e não transformar sua obra em um “conjunto de pesos e medidas”.

Que essa “Escola de Técnica” possa auxiliar na redução da parte mecânica relacionada com a arte de tocar piano, e assim tornar possível para nós devotarmos nossos esforços ao cultivo da alma e adentrarmos no espírito das composições. (BREITHAUPT, 1909, p.5)⁶⁹

3.1.2 Professor de Piano no Conservatório de Música de Pelotas

Chegando da Europa em 1917, Sá Pereira foi imediatamente convidado pelo diretor artístico do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, seu antigo colega em

⁶⁸ No original: Our task, in short, is [...] to cultivate mind and body by natural means and in a natural way, and thus assist in developing the personality (soul, spirit, intellect, general education, habits of life, all that goes to make up a human being), in the manner and towards the goal destined by nature.

⁶⁹ No original: May this “School of Technic” assist in shortening the mechanical part connected with the art of piano-playing, and thus enable us to devote our efforts to the culture of the soul and to enter into the spirit of the compositions.

Berlim, o pianista Guilherme Fontainha, a exercer um cargo administrativo e a docência na cidade gaúcha de Pelotas. A cidade que passava por um período econômico próspero, acabara de ser presenteada com um recém-fundado Conservatório de Música. Assim sendo, em 1918, Sá Pereira tomou posse como primeiro diretor técnico-artístico e primeiro professor de piano do Conservatório de Música de Pelotas. Suas funções também incluíram a organização pedagógica do ensino no conservatório cujo modelo foi o do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro⁷⁰. A ida de um músico do vulto de Sá Pereira para uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, no início do século XX, foi uma iniciativa que revolucionaria a vida musical da região⁷¹. Além de suas atividades no conservatório, Sá Pereira imbui-se da missão de formar platéias e um público interessado em arte e especialmente música, instruindo musicalmente a sociedade local, tendo sido o responsável por um grande número de artigos e críticas musicais publicadas em periódicos da cidade. De acordo com Isabel Nogueira (2005) Sá Pereira foi responsável por uma mudança nos padrões musicais da cidade. Sob sua orientação, foram realizados os primeiros recitais com obras até então desconhecidas do público pelotense. No primeiro programa de recital onde se apresentaram alunas de piano e de canto do conservatório, realizado em 13 de dezembro de 1918 (apenas três meses depois de sua fundação), vê-se uma lista de obras na qual são incluídos compositores nacionais e estrangeiros de diversos períodos, com destaque para os modernos e contemporâneos como Claude Debussy, Reynaldo Hahn (identificados no programa como “modernos franceses”), Araújo Vianna, Sá Pereira (“modernos brasileiros”), Ruy Coelho (“moderno português”), Cyrill Scott (“moderno inglês”) ao lado de compositores dos períodos romântico (Chopin, Liszt e Brahms), clássico (Beethoven) e barroco (Bach). O fato de haver notas explicativas sobre as peças, datas de nascimento e morte dos compositores e sua vinculação estética demonstra o caráter didático de tais recitais. Essa diversidade estilística não só tornava tais programas mais ecléticos e provavelmente mais atraentes para o público leigo, como também demonstrava a preocupação de Sá Pereira em apresentar novas obras ao lado daquelas mais tradicionais, provavelmente como forma de amenizar qualquer forma de preconceito. Esta forma de recital variado, mesclando o canto e o piano

⁷⁰ Atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁷¹ Segundo Isabel Nogueira (2005), em texto sobre a História do Conservatório de Pelotas, o cargo de diretor deveria ser sempre ocupado por um pianista formado em uma instituição de reconhecimento internacional, conforme os Estatutos de Fundação do Conservatório de Música de Pelotas.

solo fugindo do tradicional esquema da “audição de fim de ano dos alunos de piano”, onde havia que se respeitar uma ordem de dificuldade das obras apresentadas, denota a atitude ímpar de Sá Pereira no sentido de não relegar ao conservatório uma função de instituição voltada exclusivamente ao ensino, mas também, o de um pólo de difusão cultural. É interessante mencionar ainda que a classe de piano de Sá Pereira no conservatório de Pelotas era formada exclusivamente por moças, o que retrata um perfil da época quando era parte da educação feminina, ao lado de outras “prendas domésticas”, aprender a tocar piano. Ao indicar um tipo de repertório sério para suas alunas, que refletindo o engajamento com a estética contemporânea, como o que apresenta o recital acima citado, Sá Pereira, parece sugerir sua profissionalização, tentando apagar o estigma de estudo descomprometido, parte apenas da formação educacional habitual.

O *Ensino Moderno de Piano*, como citado anteriormente, é resultado da prática diária do autor no ensino do instrumento. Fugindo dos métodos tradicionais e suas fórmulas reducionistas, seu conteúdo revela uma necessidade premente no que concerne uma formação mais completa do aluno de piano. Como revela a pianista Maria Abreu (1992) filha de Andino Abreu, barítono e colega de Sá Pereira como primeiro professor de canto do Conservatório, muitas eram as dificuldades encontradas em uma cidade longe dos grandes centros. Sá Pereira certamente enfrentou uma realidade musical em Pelotas bastante desanimadora, tanto em relação ao nível instrumental quanto ao interesse artístico da sociedade. Como segue Maria Abreu em seus comentários, a batalha de Sá Pereira foi incessante, pois ele acreditava que as coisas poderiam mudar, muito embora esta crença fosse intermitente, uma vez que bons momentos eram entremeados pela tendência ao amadorismo. O trabalho de Sá Pereira como professor de piano no Conservatório de Pelotas parece ter funcionado como um laboratório no qual as idéias para o tratado germinaram e ganharam forma.

3.1.3 Artigos da revista *Ariel*

A revista de cultura musical *Ariel*, criação de Sá Pereira durante os anos em que lecionou em São Paulo, circulou durante dois anos (1923-1924) sob sua direção. Com uma tiragem mensal, apresentou durante quatro números (de janeiro a maio de 1924) uma seção didática direcionada à técnica racional do piano onde Sá

Pereira discutiu processos modernos de estudo. Esses artigos antecipam parte do conteúdo usado no terceiro capítulo do *Ensino Moderno de Piano*, tendo sido aproveitados quando o autor se refere ao estudo das escalas. Contudo, o teor desses artigos, muito embora reutilizados no livro de 1933, é mais detalhado, no que concerne às vinte e duas maneiras propostas para estudar escalas. Como esses artigos foram publicados a partir de janeiro de 1924, logo após a saída de Sá Pereira de Pelotas, é muito provável que esses “processos modernos de estudo” já tivessem sido desenvolvidos e fossem por ele aplicados em suas aulas no Conservatório de Música de Pelotas.

Sá Pereira passou sua vida combatendo o amadorismo e o despreparo dos profissionais do ensino de música no Brasil. Não apenas criticava a situação vigente, como, mais importante, procurava apontar soluções. Ao iniciar esta série de artigos não poupou críticas aos processos de ensino então praticados e ao lado de suas sugestões sempre procurou elucidar o leitor quanto às idéias mais atuais sobre o assunto. Pedagogo nato, apesar de toda sua erudição, escrevia de maneira bem objetiva e didática. Na abertura do primeiro artigo, sua principal preocupação é demonstrar o cunho científico do estudo da técnica, relacionando-o com as leis da fisiologia e da física mecânica. A seguir, cita os renomados pedagogos Leschetisky, Isidor Philipp e Breithaupt ao lado de artistas como Busoni, Cortot e Ernest Hutcheson, personalidades que souberam compreender e transmitir a moderna técnica pianística. Seu intuito é o de fazer ver aos alunos que o estudo racional, aquele no qual se procura primeiramente identificar as dificuldades, para depois resolvê-las através do meio mais rápido e eficiente, é o que deveria ser aplicado na prática diária do piano, em contraste com as horas infundáveis de exercícios repetitivos que não exigiam esforço mental e nenhum raciocínio. Continuando o artigo, o autor demonstra sua indignação ao constatar que, apesar de todos os esforços empreendidos por estes e outros nomes capitais do ensino e da execução pianística, os estudantes ainda não se libertavam dos antigos processos empíricos de estudo.

[...] É como se toda essa literatura sobre técnica moderna (ou antes: *técnica racional*) não tivesse sido escrita! Com enorme desperdício de tempo e de energia, tentam eles resolver básicos problemas de técnica por intuição ou por palpite. (SÁ PEREIRA, 1924, p.156-157)

Atendo-se ao estudo das escalas nesses quatro artigos (janeiro, fevereiro, março e maio) Sá Pereira passa a discorrer sobre o emprego de um estudo *racional* em contraposição à prática da repetição puramente .

O uso dos adjetivos “moderno” e “racional” para designar a técnica pianística e seu ensino, é recorrente nos trabalhos de Sá Pereira. Esta adjetivação é típica da época a que pertenceu o autor. Na introdução dos artigos (que seguem sem interrupção de um exemplar a outro da revista) há um pequeno desenvolvimento acerca dessas características da técnica. Entretanto, como o objetivo é estritamente o de apresentar as várias formas de estudo das escalas, o autor não se detém neste tipo de explicação, o que é feito mais tarde, no *Ensino Moderno de Piano*, publicado dez anos depois. Por se tratar de um aspecto que remonta à concepção pedagógica do tratado, este assunto será desenvolvido a seguir, no decorrer deste capítulo.

Demonstrando total confiança nos exercícios propostos, Sá Pereira demonstra impaciência e chega a desdenhar daqueles que não souberem seguir seus conselhos. Para os alunos que considera preguiçosos e pouco diligentes, ele propõe os exercícios de Hanon, que, segundo revela, não levam os estudantes a lugar algum, de qualquer maneira. Esta postura em nada acadêmica, que retrata uma atitude de desdém por parte do autor, em uma linguagem coloquial, não raramente é encontrada em seus textos. É uma maneira peculiar de se referir ao leitor que muitas vezes lembra uma reprimenda dada em sala de aula, e que, certamente, chama a atenção⁷².

Os exercícios propostos nos artigos se iniciam com a delimitação dos dois principais problemas na execução das escalas: a passagem do polegar sob a mão e da mão sobre o polegar.

O primeiro exercício proposto, em dó maior, para mão direita, vai isolar a movimentação de polegar, usando notas presas nas notas ré e mi (dedos 2 e 3) e flexionando o primeiro dedo entre as notas dó e fá. Desta forma, em um andamento lento, em uma contagem exata – no 1º. tempo se toca o polegar; no 2º ele passa por debaixo da mão; no 3º. ele toca na nova posição e no 4º. tempo retorna à posição inicial - vai se exercitar o polegar, em uma posição forçada, por debaixo da mão. As setas que acompanham os exemplos guiam o executante nessa contagem.

⁷² Seu amigo e colega da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, Professor Guilherme Fontainha, em seu livro *O Ensino de Piano* (1956), também adota uma linguagem similar, simples, e bastante coloquial, que retrata o dia a dia da sala de aula. Um estilo de escrever que não se assemelha aos dos trabalhos acadêmicos de hoje em dia e que parece ter tido uma relativa aceitação naquele tempo.

Ex.1. Revista *Ariel* no. 4, janeiro de 1924, exercício 1a) e 1c) p.154-155.

A mesma estratégia vai ser usada na próxima passagem, com as notas presas sol, lá, si, tendo o polegar transitando entre fá e dó. A recomendação é para que os exercícios sejam feitos de mãos separadas.

A movimentação vai ser efetuada em linha reta (deslocamento lateral do polegar) sem qualquer menção à participação do pulso. O autor encoraja apenas um leve movimento de braço, afastando o cotovelo do corpo, quando o polegar passa por debaixo do quarto dedo, mas mesmo assim, não deixa claro se este é acompanhado do movimento vertical do pulso, ou se é um gesto pequeno ou amplo, nos moldes dos exercícios de escalas de Blanche Selva⁷³, nos quais são exigidos movimentos exagerados de braço e antebraço nas passagens do polegar.

Ex.2. Revista *Ariel* no. 4, janeiro de 1924, exercício 1b) e 1d), p.155.

O uso de exercícios com teclas presas em posição fixa, prática bastante difundida no estudo de piano, foi criação de Pleyel (Pleyel & Dussek – *Méthode pour le piano-forte*, 1797 apud CHIANTORE, 2004, p.138) e tinha como objetivo trabalhar o controle de dinâmica - um controle difícil para aqueles que estavam acostumados com a técnica do cravo. Com a maior robustez do piano e sua mecânica, as preocupações se voltam para o fortalecimento, ganho de resistência e a independência de dedos.

A próxima série, *exercícios adicionais*, trabalha o reflexo condicionado, quando a movimentação lateral do polegar, tendo os dedos 2 e 3 ou 2, 3 e 4, presos,

⁷³ No decorrer do tratado, o autor cita Blanche Selva e sua obra, *L'Enseignement Musical de la Technique du Piano*, Paris : Rouart, Lerolle et Cie., 1916-1925. O terceiro volume desta obra relaciona-se ao estudo das escalas.

é feita de forma rápida, com uma partida instantânea, em preparação para o repouso na posição seguinte.

Ex.3. Revista *Ariel* no. 4, janeiro de 1924, exercício 2a)b) c) e d), p.155-156.

Outros exercícios de controle, disciplinadores do polegar, são propostos, ainda com o recurso das apojeturas, para o rápido deslocamento do polegar, que executa os exercícios com “máxima precisão”.

Ex.4. Revista *Ariel* no. 4, janeiro de 1924, exercício 3a)b) c) e d), p.156.

Mais adiante, ao término do primeiro artigo, Sá Pereira pede que o aluno execute os exercícios, de mãos juntas, em movimento contrário em vai-e-vem, como forma de testar, agora com a simultaneidade das mãos, o que foi estudado em separado.

Ex.5. Revista *Ariel* no. 4, janeiro de 1924, exercício 4a) e b), p.156.

Os exercícios são todos feitos lentamente e, de acordo com o avanço do aluno, o andamento pode ser acelerado pouco a pouco até que se atinja o andamento *Presto*. É importante ressaltar que sempre são executados dentro de uma contagem rigorosa de tempos, visando, antes de tudo, o trabalho da movimentação lateral, instantânea, do polegar, que se move de acordo com essa contagem (exatamente no segundo e no quarto tempo), antecipando sua chegada na tecla seguinte.

Como exercício final desse primeiro artigo, Sá Pereira divide a escala em dois fragmentos e pede que o aluno, sempre mantendo a disciplina do movimento do polegar, toque com o peso do braço, ou seja, sentindo que vai até o fundo da tecla. O andamento inicial é lento, sendo acelerado aos poucos, como no exercício anterior. Reconhecendo que a passagem do polegar sob a mão é uma posição incômoda, principalmente sob o quarto dedo, Sá Pereira prevê um leve movimento de braço, que afasta o cotovelo do corpo e facilita a passagem. Essa recomendação denota que ao mesmo tempo em que Sá Pereira pede ao aluno que exercite a movimentação exclusiva do dedo (polegar), procedimento típico da antiga escola da exercitação digital, ao mencionar o peso do braço e sua participação ativa no movimento, reitera sua posição de adesão à escola moderna de técnica. Assim sendo o importante aqui é notar que, uma maneira de tocar não exclui a outra.

Ex.6. Revista *Ariel* no. 4, janeiro de 1924, exercício 5a) e b), p.157.

Ao analisarmos os artigos de Sá Pereira para a revista *Ariel*, encontramos muitas afinidades com as idéias expressas por Ernest Hutcheson em seu trabalho *The Elements of piano technique*, de 1907. Os exercícios iniciais propostos por Sá Pereira, por exemplo (exercícios 1 e 2), são idênticos àqueles propostos por Hutcheson em seu livro. Até mesmo o rigor na contagem dos tempos e as indicações com o uso de setas (Hutcheson usa cruzes) para indicar o momento exato quando o polegar deve agir, encontram-se presentes. Tendo sido aluno deste grande pianista e pedagogo australiano, seria de se esperar que houvesse uma linha de pensamento semelhante entre os dois. Apesar da diferenciação dos exercícios que se seguem, o posicionamento dos dedos, as preparações das passagens de polegar, a movimentação básica preconizada por Sá Pereira ainda é a mesma de seu ex-mestre. Hutcheson é apenas um pouco mais explícito na descrição da posição do pulso, que flexiona lateralmente para longe do corpo, formando um ângulo com a mão. Só há discordância em relação ao uso do movimento paralelo no estudo das escalas. Para Sá Pereira, depois de praticadas de mãos separadas, devem ser executadas em movimento contrário, primeiramente, e só depois de muito bem aprendidas, executadas em movimento direto. Hutcheson inverte essa ordem, começando com o movimento direto, aplicando em seguida o movimento contrário nas escalas.

O segundo artigo, publicado na edição seguinte, em fevereiro de 1924, inicia-se com um preâmbulo curioso. Sá Pereira convida os leitores que discordaram de suas idéias expostas no artigo anterior a se pronunciarem por escrito, na revista, como forma de suscitar um debate sobre o assunto do estudo das escalas (um estudo novo de um assunto velho, segundo diz). De que forma ele toma ciência dessas “críticas e ataques” não é especificado e nos artigos posteriores, e não são publicadas respostas.

Sá Pereira agora isola a outra dificuldade encontrada nas escalas, que trata da passagem da mão sobre o polegar. Lembrando que no início da escala de Dó Maior, por exemplo, na seqüência dó-ré-mi-fá (1-2-3-1), ao tocar a nota fá com o polegar, o segundo e o terceiro dedo ainda estão sobre o ré e o mi anteriores, preconiza uma passagem rápida, em linha reta, rente por cima do teclado, acompanhada de movimento lateral do braço. Ele pede que não se mantenha o “braço preso” e que o movimento não descreva uma linha curva, efetuada com o pulso, o que, segundo o autor, resultaria numa passagem defeituosa. Mostra-se

contra movimento inúteis, como os de abrir e fechar os dedos, o que, juntamente com outros pequenos movimentos indesejáveis, acarreta perda de tempo, energia e leva à desigualdade. Sá Pereira só admite o movimento retilíneo, com o antebraço “elástico” acompanhando o movimento e com os dedos fechados (conservando a forma da mão). Como exercícios, pede que o aluno mantenha preso o polegar e trabalhe a passagem da mão por cima deste.

Ex.7. Revista *Ariel* no. 5, fevereiro de 1924, exercício 6 a), b), c) e d) p.193.

A seguir apresenta *exercícios de controle* com o emprego das apojaturas como forma de trabalhar rapidamente as passagens da mão sobre o polegar, especialmente sobre o quarto dedo. Sá Pereira insiste na manutenção das mínimas em fermata, com um toque firme, que vai ao fundo da tecla. Entretanto não se refere à posição específica dos dedos. Como preconiza uma posição fechada da mão, acredita-se que esta se mantenha curvada, e os dedos com a última falange numa posição mais vertical. A direção do movimento ainda é a retilínea e a preparação da mão para a posição seguinte, é iniciada pelo segundo dedo. Este dedo leva a mão para a segunda parte da escala, evitando que a mão se abra muito e perca a próxima posição. Assim que o polegar toca a nota fá na escala de dó maior, por exemplo, a mão se desloca e o segundo dedo imediatamente coloca-se sobre a nota sol, preparando a continuação da subida.

Ex.8. Revista *Ariel* no. 5, fevereiro de 1924, exercício 7a), b), c) e d) p.194.

Ainda que o intuito seja trabalhar a mobilidade do polegar, a posição pretendida nos exercícios parece um tanto forçada, pois só admite um posicionamento perpendicular do antebraço em relação ao teclado, e parece impedir qualquer deslocamento oblíquo da mão, o que pode se traduzir num pulso mais enrijecido, não flexível. Apesar de Sá Pereira enfatizar que, com a firmeza do toque, o braço participa na obtenção da sonoridade, ele não chega a mencionar como o dedo articula (articulação baixa ou alta). Aparentemente, mesmo com a referência ao toque com o peso do braço mencionado no artigo anterior, o exercício sugere que o dedo seja o encarregado da produção sonora e o braço apenas sirva de suporte para o deslocamento da mão, pois os membros superiores do aparato pianístico, na forma exemplificada, mantêm-se numa posição fixa e não participativa.

Ao exigir o controle de todo e qualquer movimento, admite ser esta a condição para uma técnica perfeita. Como no artigo anterior, pede que o aluno siga com o trabalho em movimento contrário nas duas mãos, simultaneamente, com emprego de peso, o que significa tocando no fundo da tecla. Neste ponto Sá Pereira faz uma observação, no mínimo, espantosa, requerendo que os movimentos sejam rigorosamente observados e que se assemelhem a “movimentos de autômato”. O autor procura com essa imagem ressaltar a importância da exatidão na realização dos movimentos propostos no exercício.

Ex.9. Revista *Ariel* no. 5, fevereiro de 1924, exercício 8a) e b), p.195.

O exercício seguinte, número 9, é o mesmo, apenas com a aceleração do movimento. Porém, agora seu objetivo não se restringe ao controle de mudança de posição e movimento e sim ao ganho de resistência e aumento de agilidade.

Ex.10. Revista *Ariel* no. 5, fevereiro de 1924, exercício 9a) e b), p.196.

Finalmente, no exercício 10, Sá Pereira resume as duas dificuldades apresentadas isoladamente em uma escala modelo, que deverá ser executada com a preparação das passagens da mão e do polegar, conforme indicam as setas. Neste momento o autor pede que o aluno execute a escala muito lentamente, com movimentos “refletidos” (com preparação, para formação do ato reflexo), indo ao fundo da tecla, e pela primeira vez, faz referência à sonoridade, ainda que de forma pouco objetiva, sem se referir à dinâmica, pedindo que o som seja “redondo e igual”.

Ex.11. Revista *Ariel* no. 5, fevereiro de 1924, exercício 10, p.196.

Somente deste ponto em diante, Sá Pereira faz alusão a outro aspecto que pode ser praticado nos exercícios de escalas. Refere-se ao *legato*, obtido através de um toque aderente e com transferência de peso e articulação mínima de dedos. Faz uso de uma analogia com o andar, para deixar bem claro ao aluno como deve proceder. Se anteriormente não havia uma preocupação em abordar aspectos que não

mecânicos, agora o autor revela um novo proveito musical para os estudos propostos.

É interessante notar que esta analogia também é feita por Chopin. O compositor e pianista polonês ao descrever sua concepção de técnica - onde a tecla funciona como ponto de apoio para o peso da mão e do braço, suficientes para fazê-la descer e produzir o som - faz uma analogia dos dedos sobre o teclado com os pés sobre uma superfície. Assim como no caminhar, quando os pés levam o corpo, a transferência de peso vai levando a mão, dedo a dedo.

[...] a comparação entre a execução pianística e o andar é uma das imagens mais afortunadas da pedagogia de todos os tempos [...] e a idéia chopiniana do apoio - o embrião para a posterior teoria do peso - uma forma para que o *legato* se transforme na sonoridade “oficial” do novo instrumento. (CHIANTORE, 2004, p.313 e p.324)⁷⁴

Finalizando o artigo, Sá Pereira volta a se preocupar com a passagem de polegar. O último exercício proposto trabalha este fundamento em uma *escala-resumo*, como exemplificado a seguir.

Ex.12. Revista *Ariel* no. 5, fevereiro de 1924, exercício 11, p.198.

O terceiro artigo inicia-se com *exercícios de treino*, nos quais Sá Pereira pede que sejam realizados estudos comparativos. Nestes, o aluno deverá dividir a escala em pequenos fragmentos de três notas que conservarão o mesmo dedilhado usado na escala, começando com notas mais rápidas e parando na última, conforme mostra o exemplo abaixo. Efetuados de mãos separadas, cada grupo isoladamente, estes exercícios buscam aprimorar a agilidade das passagens de polegar e, por

⁷⁴ No original: La comparación entre la ejecución pianística y el andar es una de las imágenes más afortunadas de la pedagogía de todos los tiempos [...] y la idea chopiniana del apoyo – embrión de la posterior teoría del peso – una forma para que el *legato* se transforme en el sonido “oficial” del nuevo instrumento.

meio da comparação entre os vários grupos, fazer com que o aluno “detecte os pontos fracos”, ou os grupos que ainda necessitam de mais treino.

Ex.13. Revista *Ariel* no. 6, março de 1924, exercício 12 a) e b), p.233.

Para Sá Pereira, com o uso do dedilhado 1-2-3 ainda se torna mais fácil detectar esses pontos fracos. Através de comparação, pede que, por exemplo, o grupo das notas lá-si-dó seja executado com os dedilhados 3-4-5, usado na finalização da escala, 3-4-1, usado na continuação da escala ascendente, e o dedilhado uniforme 1-2-3. Este terceiro dedilhado será usado como parâmetro para medir a igualdade e a facilidade com que a passagem estará sendo realizada quando comparada à execução onde são empregados os outros dois dedilhados anteriores. O uso de mãos separadas e o mesmo estudo comparativo com fragmentos da escala descendente, são recomendados.

Na seqüência, outro exercício semelhante é apresentado. Porém, o autor não especifica se as mãos trabalharão separadamente, pois está escrito de forma a ser executado de mãos juntas. Neste exercício o aluno também estará praticando as passagens de polegar e da mão sobre este de forma a antecipar a posição que se segue. Na subida da mão direita e na descida da esquerda, o autor preconiza a preparação do polegar sob a mão (“na saída o polegar deve encontrar-se sempre debaixo da mão”). Mais uma vez, nada é dito em relação ao movimento lateral do pulso ou ao ângulo que este forma com a arcada. Na descida da direita e na subida da esquerda, quando a mão passa sobre o dedo, suas recomendações sugerem um maior relaxamento, por conta da preparação da posição seguinte resultando assim

na ausência de contração da mão, que se coloca em posição natural sobre o teclado. Conforme as palavras de Sá Pereira:

na saída o polegar deve encontra-se sempre debaixo da mão. Parando um instante em cada fermata, o aluno observe rigorosamente o polegar. Na volta, a tendência do polegar deve ser de escapar e colocar-se logo sobre a tecla que lhe pertence na continuação da escala (SÁ PEREIRA, 1924c, p.234).

Ex.14. Revista *Ariel* no. 6, março de 1924, exercício 13, p.234.

No exercício seguinte são trabalhados os dedilhados 4-1 e 4-5, além da mudança de acentuação métrica para outros dedos.

Ex.15. Revista *Ariel* no. 6, março de 1924, exercício 14, p.235.

Sá Pereira relembra que até este ponto, os fragmentos escalares foram estudados de mãos separadas ou em movimento contrário. Ele também critica o fato de muitos alunos preferirem estudar em movimento paralelo logo de início, antes que um trabalho de independência se solidifique. Para o autor, somente a partir desse ponto, se seguidas as suas recomendações, o aluno terá montado um automatismo

suficientemente confiável que o torne capaz de abordar as escalas em movimento paralelo. De acordo com a topografia do teclado e o desenho das escalas diatônicas, Sá Pereira adverte que o estudo das escalas deve obedecer a uma seqüência rigorosa, que se inicia com o estudo de mãos separadas, seguido do estudo de mãos juntas em movimento contrário e posteriormente movimento paralelo. A partir do exemplo 15, todos os exercícios serão executados em movimento paralelo. Neste exercício, em que recomenda repetir várias vezes cada compasso, o autor faz uso da adição gradual de notas de figuração rápida, em cada recomeço da escala. A última nota antes da nova subida é sempre uma mínima, sobre a qual a mão se apóia. Sá Pereira faz questão de frisar que o polegar deve sempre estar de prontidão sob a mão em preparação para a mudança de posição, na subida da mão direita e na descida da esquerda.

Ex.16. Revista *Ariel* no. 6, março de 1924, exercício 15, p.236.

Em seguida, são apresentados mais quatro exercícios onde fragmentos das escalas, que devem ser executados com rapidez e igualdade, vão sendo somados uns aos outros, na medida em que sejam bem dominados pelo aluno. Os impulsos vão se tornando cada vez maiores (trechos mais extensos) a partir do momento em que mais fragmentos vão sendo adicionados. Ao chegar a esse ponto, o aluno já deve ter dominado o problema da passagem do polegar e Sá Pereira acredita que a partir daí o trabalho torna-se apenas uma questão de repetição e de resistência muscular, “que o aluno seguramente adquirirá com os exercícios de treino” (SÁ PEREIRA, 1924c, p.236). O princípio é sempre o mesmo, preparar bem cada fragmento e juntá-lo à parte já consolidada. Estes exercícios deverão ser executados de mãos separadas nos sentidos ascendente e descendente.

Ex.18. Revista *Ariel* no. 6, março de 1924, exercício 20, p.239.

Não passar para um grupo maior sem que o anterior esteja absolutamente seguro! Por exemplo: o aluno executará durante alguns minutos um grupo de três oitavas, repetindo-as muitas vezes e muito rapidamente. Quando sentir que as mãos já deslizam como que automaticamente, súbito ele juntará mais uma oitava, e verá como a escala de quatro oitavas sairá perfeita. Em seguida, deverá interromper e descansar alguns instantes, recomeçando então o treino com quatro oitavas, e assim por diante. Não esquecer de fazer o mesmo com a escala descendente (SÁ PEREIRA, 1924c, p.239-240).

Ex.19. Revista *Ariel* no. 6, março de 1924, exercício 21, p.240.

Somente após a conclusão do exercício 21, depois de todo esse trabalho progressivo e minucioso, “no qual foram varridos todos os obstáculos”, Sá Pereira permite que o aluno toque a escala inteira, percorrendo com as duas mãos todo o teclado. Como diz, assim deve terminar o estudo das escalas e não começá-lo, como fazem os alunos, em geral. Como indica, a escala deve ser executada “num só arranque, em *prestissimo*, com um grande *stringendo* no fim da subida” (SÁ PEREIRA, 1924c, p.240).

Ex.20. Revista *Ariel* no. 6, março de 1924, exercício 22, p.240.

Sá Pereira conclui o artigo lembrando que os métodos tradicionais apresentam as escalas, em todas as tonalidades sem mencionarem, entretanto, como deve ser feito o estudo para a sua execução. O autor volta a dizer que é essencial que se faça um trabalho de análise e treino progressivo das escalas como forma de dominá-las realmente. Finalizando, antecipa o artigo seguinte, referindo-se à aplicação desse estudo em 22 exercícios, às outras escalas maiores e às menores.

Na quarta parte do estudo racional das escalas, artigo publicado em maio de 1924 na edição número 8 da revista, Sá Pereira apresenta um plano geral para o estudo das escalas em todos os tons. Dizendo-se conhecedor dos hábitos dos alunos, Sá Pereira menciona ser insuficiente pedir que estes apenas sigam as mesmas recomendações nas outras tonalidades. Segundo o experiente mestre, sem um regime bem detalhado a ser seguido, os alunos facilmente se perdem e acabam por não realizar todo o trabalho - a aplicação dos 22 exercícios feitos inicialmente em dó maior - nas tonalidades subsequentes. Para tanto, sugere a divisão do estudo

pelos 12 sons da escala cromática, distribuídos pelos 12 meses do ano. Assim, no primeiro mês, as duas primeiras semanas seriam dedicadas a Dó maior, a terceira a dó menor harmônica e a quarta a dó menor melódica. No segundo mês, dedicado a Ré bemol, nas duas primeiras semanas seria estudada a escala de Ré bemol maior (ou Dó sustenido maior), na terceira dó sustenido menor harmônica, na quarta, dó sustenido menor melódica e assim por diante. Após um ano, o aluno teria completado todas as escalas diatônicas. Mesmo diante de tamanho empreendimento, Sá Pereira recomenda que este ciclo seja repetido mais uma ou duas vezes, de acordo com o desempenho do aluno. Se mesmo com esse regime de estudo o aluno ainda apresentasse dificuldades no domínio das escalas (e neste ponto retorna ao tom insolente), seria “preferível desistir duma vez” (SÁ PEREIRA, 1924d, p.307).

Esta afirmação de Sá Pereira não deixa de ser uma demonstração de intolerância para com um aluno mais problemático. Embora Sá Pereira procure subsídios na moderna pedagogia do piano que embasem os princípios expostos em seus artigos, mais notadamente a racionalidade do estudo, ele ainda conserva uma certa visão tradicionalista do ensino do instrumento, como por exemplo, quando não leva em consideração as características intrínsecas dos indivíduos, suas potencialidades e quando demonstra uma crença inabalável nos exercícios propostos, descartando a hipótese de que algum aluno que os tenha realizado da maneira indicada possa não usufruir totalmente de seus supostos benefícios. A própria menção àqueles que deveriam desistir caso os exercícios não surtissem efeito, prova isso. As limitações de qualquer método provém do fato de que não seria possível prescrever todas, nem as mesmas soluções para qualquer tipo de aluno, indiscriminadamente. Violeta de Gainza em seus *Estudos de Psicopedagogia Musical* (1988), reconhece três categorias de intérpretes com que o professor pode se deparar: o intérprete nato, o individuo que nunca chegará a ser um intérprete, e o intérprete em potencial. Neste sentido, o professor é a figura chave, que orienta cada um de seus discípulos de forma diferenciada, buscando encontrar os caminhos mais adequados para o desenvolvimento de cada aluno, individualmente. O escopo desses artigos limita-se a aspectos técnicos – o estudo das escalas - e não vislumbra aspectos psicológicos do binômio ensino-aprendizagem dentro do processo educativo musical, que mais tarde, entretanto, estarão presentes em sua obra, principalmente em *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música* (1937). Isto

denota uma grande mudança de atitude de Sá Pereira quando o foco primordial de interesse do ensino passa a ser o aluno, mais que o conteúdo.

Outro aspecto que ainda liga estes artigos a uma visão mais tradicionalista de ensino, diz respeito ao uso da tonalidade de Dó maior para se começar o estudo das escalas. Muitos métodos, inclusive auto-intitulados “modernos”, apresentam as escalas a partir de Dó maior. Não é possível atestar se Sá Pereira conhecia ou não a metodologia chopiniana de ensino, que aconselhava iniciar-se este estudo pelas tonalidades com mais teclas pretas – Si maior seria a primeira – por colocar melhor a mão sobre o teclado e facilitar a passagem de polegar. O fato é que a “modernidade” de tal procedimento, o qual, apesar de leitura mais difícil, tecnicamente seria de execução muito mais fácil, foi ignorada pelo autor⁷⁵. Até mesmo Cortot, que adquiriu mais tarde os originais do método de Chopin, incorre neste “erro” e quando edita seus *Principes rationnels de la technique pianistique*, em 1928, também propõe que o estudo das escalas inicie-se por Dó maior.

Voltando ao quarto artigo publicado na revista *Ariel*, o primeiro exercício que se apresenta é o mesmo do artigo inicial, agora transposto para dó menor. É interessante notar que, como foi visto, este exercício também é proposto por Hutcheson em sua obra, mas, ao contrário de Sá Pereira, Hutcheson pede que este não seja transposto para outros tons e que só seja executado em Dó maior.

Daí por diante, discriminando mês a mês sua fórmula de estudo, Sá Pereira exemplifica como serão feitos os 22 exercícios propostos anteriormente, nas diferentes transposições. Terminando este quarto artigo na tonalidade de fá menor melódica (os exercícios nas outras seis tônicas restantes seriam apresentados na edição seguinte da revista), Sá Pereira deixa incompleto seu regime mensal de estudos, pois na edição seguinte, número 9, de junho de 1924, em um comunicado intitulado *Sinfonietta*, é anunciada, com muito pesar, a saída de Sá Pereira da direção da revista *Ariel*.

⁷⁵ O grande pedagogo alemão Ludwig Deppe, a quem Sá Pereira se refere em alguns pontos do *Ensino Moderno de Piano* e a quem se atribui o nascimento da moderna pedagogia pianística, assim como Chopin, não iniciava o estudo das escalas pela tonalidade de Dó Maior, optando pela topografia mais cômoda da tonalidade de Mi Maior. Deppe tinha como um de seus princípios não passar o polegar por baixo da mão na execução das escalas (GERIG, 1990, p.261-262).

4 O TRATADO *ENSINO MODERNO DE PIANO*

4.1 POR UM TRATADO “MODERNO E RACIONAL”

A denominação “técnica moderna” utilizada por Sá Pereira passa a ser mais comumente empregada no século XX, para distinguir a “antiga” técnica fortepianística do pianismo romântico da segunda metade do século XIX. Sobretudo a partir do momento em que o duplo escape é inventado (1821) e o instrumento passa a se assemelhar muito ao atual, ganhando uma sonoridade mais poderosa e menos transparente, e uma resposta mais resistente do teclado, inicia-se a transição em direção à moderna técnica pianística. A nova mecânica do instrumento foi determinante para que se comesçasse a empregar os movimentos braquiais. Na verdade, a supremacia do mecanismo inglês sobre o vienense - de herança clavicórdica - foi o ponto crucial nesta evolução da técnica. Incapaz de responder às exigências sonoras do repertório romântico de pianistas como Liszt e Thalberg, o mecanismo vienense, cujo peso dos dedos era suficiente para acioná-lo, inicia sua decadência. Entretanto tanto esta transformação técnica quanto a própria evolução do instrumento não ocorreram de forma tão repentina. No decurso do século XIX à medida que o instrumento se transformava, e com ele o repertório, muitos ainda tentavam resolver somente com os dedos passagens que já requeriam o uso de uma musculatura mais poderosa, o que implicaria no uso do peso do braço. Durante a segunda metade do século XIX até a década de 1930, teóricos e pedagogos se empenharam em explicar que o peso e a participação ativa do braço eram as respostas para se evitar as tensões e toda sorte de dores de que sofriam os pianistas. Desses estudos nasceu o vocabulário da pedagogia moderna e a consciência de que “o conceito de técnica digital havia se transformado radicalmente desde os tempos em que o órgão, o cravo e o clavicórdio eram os instrumentos de referência” (CHIANTORE, 2004, p.243).

Como assinala Sá Pereira, técnica moderna é sinônimo de técnica racional. Tanto Sá Pereira, quanto muitos outros pedagogos da época insistiram no aspecto racional do estudo de piano – o subtítulo da obra *Ensino Moderno de Piano é Aprendizagem Racionalizada*. Dentre aqueles que seguiram os mesmos princípios podemos citar Alfred Cortot e seu famoso trabalho *Principes Rationnelles de la Technique Pianistique*, de 1928. A meta era criar uma metodologia de estudos onde

o aluno pudesse obter resultados mais eficazes, eliminando a questão do estudo baseado na pura “intuição ou palpite”. Sá Pereira imbuí-se do “conceito do tecnicismo” que determinou um novo modo de pensar e agir no início do século XX. Segundo Maria Lucia Aranha (2006), a Pedagogia no início do século XX “muito deve ao desenvolvimento da ciência e da técnica” (ARANHA, 2006, p.257). A busca pela eficiência, em um sistema organizado e eficaz, voltado para um maior e melhor rendimento no trabalho, fez uso de técnicas de racionalização, que ultrapassando os limites das linhas de produção industrial, encontrou eco nos mais diversos empreendimentos da vida cotidiana.

Esta racionalidade no estudo traduz-se num trabalho consciente e atento, cuja eficácia depende da definição clara dos objetivos a serem alcançados. Na definição desses objetivos, *como estudar* torna-se fundamental. Como já havia dito Liszt, apud (CHIANTORE, 2004, p.568) em outro contexto, mas aplicável a esta situação, “não é o estudo da técnica o que conta, e sim a técnica do estudo”. E este é o caminho proposto por Sá Pereira em seus artigos e posteriormente, na sua obra *Ensino Moderno de Piano*. Como exemplifica Sá Pereira, em ensaio sobre a psicologia da aprendizagem técnica, onde critica o processo de aperfeiçoamento através do estudo com repetição de ritmos variados (SÁ PEREIRA, 1934, 277-278), o processo racional de estudo no piano deve seguir os seguintes critérios: 1) reduzir a dificuldade, dividindo a passagem complexa em suas componentes simples; 2) criar um ideal estético; 3) realizar repetições selecionadas, visando atingir o ideal estético pré-concebido; 4) integrar os fragmentos já dominados em unidades cada vez maiores. Sá Pereira acredita que o método racional de estudo só facilita e abrevia a aprendizagem.

Na introdução do Tratado *Ensino Moderno de Piano* chama a atenção para o fato de não ser comum que alunos sejam capazes de, sozinhos, levarem avante seu aperfeiçoamento, mesmo aqueles mais adiantados. Para que isso aconteça, fala sobre a necessidade do aluno aprender a pensar e ouvir por conta própria, fazendo alusão às figuras de Liszt e Busoni:

achar por si a solução de qualquer problema técnico ou musical, mediante concentrado esforço de meditação e de crítica, isto que aqueles grandes artistas descobriram intuitivamente, constitui o mais precioso legado que um mestre pode transmitir ao aluno: **ensinar-lhe a pensar e a ouvir por conta própria**. (SÁ PEREIRA, 1964, p.9) [grifos do autor]

Expostos seus objetivos como mestre, Sá Pereira define quais os objetivos do aluno a serem seguidos no intuito de não haver a necessidade deste permanecer sob a tutela do professor após dez, quinze, ou mais anos de estudo. Para tanto, o aluno deve aprender a ler com rapidez e compreender perfeitamente os sinais da notação musical; executar com facilidade os movimentos requeridos por aqueles sinais e controlar com o ouvido se a execução corresponde realmente àquilo que está indicado na pauta, ou seja: aprender a ler, governar os movimentos e a escutar atentamente. Para o autor, a falta de uma orientação racional do ensino, muitas vezes rotineiro e empírico em seus processos é o empecilho para que o aluno atinja esses objetivos.

A essa altura, uma ressalva é feita quanto ao “grande número de notáveis professores que não necessitariam do trabalho” de Sá Pereira, o qual se destinaria a alunos que se julgassem mal guiados e aos jovens professores ainda inexperientes. Dessa forma, Sá Pereira procura se eximir de futuras críticas do meio musical.

De volta ao tema da racionalização, Sá Pereira critica o ensino tradicional e a alienação daqueles que insistem em perpetuá-lo ignorando a nova colocação do ensino da arte pianística sobre bases racionais, desconhecendo os tratados publicados em várias línguas, e desprezando as “atuais necessidades de rapidez e eficiência do atual imperativo da racionalização” (Sá Pereira, 1964, p.10). Definindo o vocábulo, Sá Pereira revela-se em sintonia com as técnicas de racionalização do trabalho, típicas do taylorismo⁷⁶ do início do século XX. Assim pronuncia-se:

Racionalizar: termo corrente na vida econômica e industrial, significa: submeter todos os procedimentos de produção à crítica rigorosa da razão, com o fim de evitar esforços improdutivos, gastos inúteis de tempo, de energia e de dinheiro. Sintetiza esta palavra uma necessidade premente da nossa época: **obter o maior rendimento com o menor possível dispêndio de material, esforço e de tempo.** (SÁ PEREIRA, 1964, p.10)
[grifos do autor]

O autor confessa que, de suas reflexões, entende que o ensino de piano habitual de seu tempo está em desacordo com as exigências da racionalização. Critica-o duramente, devido, principalmente ao processo de ensino por imitação e aponta a dependência do aluno – “quem ouve e pensa por ele é o professor” – como

⁷⁶ Frederick Taylor (1856-1915), no início do século XX, aplicou suas técnicas de organização do trabalho nas fábricas, dando origem ao sistema da linha de montagem, típica do fordismo. O taylorismo, como ficou conhecido este processo organizacional, foi aceito em diversos países, independentemente de ideologia. (ARANHA, 2006, p.258).

a principal causa da falha no ensino, uma vez que os alunos não aprendem música, e sim peças, “através do processo improdutivo da cópia servil, da imitação” (SÁ PEREIRA, 1964, p.10).

Após muito refletir, o autor chega a uma indagação que vai nortear todo o Tratado. Este se pergunta quais seriam as causas a que devem ser atribuídos os erros cometidos pelo aluno. Dessa investigação das causas de erros, conclui que “as mil dificuldades da execução pianística derivam, todas elas, de poucos impedimentos, de natureza física, psicológica e neuro-muscular” (SÁ PEREIRA, 1964, p.10). Após um longo trabalho de observação e análise, Sá Pereira resume em cinco pontos os impedimentos causadores de erros na execução. São estes: a deficiência de leitura, a deficiência de senso de localização, o impedimento físico, o impedimento psicomotor e a ausência de controle auditivo.

A deficiência de leitura refere-se ao conhecimento insipiente dos sinais da notação musical e do seu significado no contexto teórico-analítico.

A deficiência de senso de localização está em estreita ligação com a prática da leitura, principalmente à primeira vista, e a memória dos movimentos e distâncias.

O impedimento físico diz respeito à conformação anatômica da mão pianística e a melhor maneira de adaptá-la ao instrumento.

O impedimento psicomotor está diretamente ligado à forma de estudar. Sá Pereira assinala que a execução exige do pianista bons dedos (ausência de impedimento físico) e bons nervos (ausência de impedimentos de ordem neuro-muscular). Neste quesito, os principais impedimentos apontados por Sá Pereira são: uma defeituosa coordenação dos movimentos e a inervação excessiva.

Por fim, a ausência de controle auditivo, como já está subentendido, é a incapacidade de escutar atentamente, diferenciadamente, e criticar a própria execução.

O título do Tratado de Sá Pereira, como visto, refere-se ao ensino “moderno” de piano. A escolha de semelhante título também revela a preocupação de Sá Pereira em diferenciar seu trabalho quanto à atualidade de seu conteúdo. Como foi dito anteriormente, muitos métodos, tratados e artigos, a partir de finais do século XIX e início do XX, fazem uso desse adjetivo. Breithaupt no primeiro volume de sua monumental obra *A Técnica Natural do Piano* (1912; 1921) refere-se à metodologia e execução modernas; Busoni sempre se dirigia à técnica pianística de sua época como moderna; Alberto Jonas edita em Nova York (1922) a *Escola Magistral de*

Virtuosidade Pianística Moderna; Walter Giesecking e Karl Leimer publicam em 1931 na Alemanha *A Moderna execução pianística segundo Leimer* que no Brasil recebeu o título em português *Como devemos estudar piano* (1949); Marie Prentner escreve *The Modern Pianist*, em Londres (1903); Eugen Tetzl, *Os problemas da moderna técnica pianística*, em Leipzig (1909); Emile-Robert Blanchet publica sua *Technique moderne du piano* em 1935; a brasileira Helena de Figueiredo escreve um pequeno livro intitulado *A Técnica Moderna de Piano* publicado pela Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro, em 1914. No mesmo ano, uma tese para concurso à livre-docência no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, escrita pela pianista Celina Roxo intitula-se *Escola Moderna de Piano e da Estética Musical* (Bernard Frères, 1914). O que há em comum em todos esses e outros trabalhos não é somente a utilização do vocábulo “moderno” mas a idéia que está oculta por detrás dessa palavra. Como relembra Kaemper (1968), a técnica que vinha sendo analisada desde 1885, ano chave em que Ludwig Deppe publica seu artigo sobre as mazelas dos pianistas, é a mesma até a virada do século XX. O que muda, radicalmente, é o seu enfoque e com isso a sua aplicação e estudo. Como define Leon Botstein no dicionário Grove⁷⁷, o termo “moderno” já era empregado antes da morte de Richard Wagner (1813-1883) como sinônimo de “novo”, “recente” e “contemporâneo”. No início do século XX, nos anos que antecederam a eclosão da primeira guerra mundial em 1914, a concepção do que era entendido como moderno é dominada pelo progresso da ciência, tecnologia e indústria, pelo positivismo, mecanização e urbanização. A modernidade destruía assim o empirismo, seguindo o exemplo da ciência, apontando para uma pesquisa do “novo” apoiada em bases sólidas. Quando os estudiosos começam a empregar o adjetivo moderno nos seus trabalhos sobre técnica, estão apenas tornando clara uma posição em relação ao uso consciente da técnica de peso e de procedimentos de estudo baseados na análise “racional e científica” das dificuldades.

⁷⁷ BOTSTEIN, Leon. Modernism. In: Grove Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxynec.flo.org/subscriber/article/grove/music/40625?q=modernism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> Acesso em: 28 de janeiro de 2009.

4.2 A ESTRUTURA E ANÁLISE CRÍTICA DO TRATADO

De acordo com os cinco impedimentos encontrados por Sá Pereira como causas de erros entre os pianistas (deficiência de leitura, deficiência de senso de localização, impedimento físico, impedimento psicomotor, ausência de controle auditivo), o Tratado foi dividido em partes e cada uma delas em capítulos. Como as deficiências de leitura e localização no teclado estão intimamente ligadas, o autor uniu-as na primeira parte do trabalho. Ao longo do texto, muitos exemplos remetem o leitor a situações práticas do cotidiano do estudante de piano, eliminando uma teorização inútil e ininteligível. A linguagem é bastante direta, com o emprego de expressões por vezes coloquiais, visando a forma mais simples de comunicação. Os recursos da simplicidade e da objetividade tornam o tratado muito didático.

Sá Pereira distribui a matéria da seguinte maneira:

- 1ª. Parte: Leitura e senso de localização
- 2ª. Parte: Mão pianística
- 3ª. Parte: Disciplina da inervação
- 4ª. Parte: Audição diferenciada

O autor esclarece que a terceira parte trata da técnica propriamente dita, isto é: da coordenação de movimentos no intuito de evitar co-inerções (excessivas contrações musculares) desnecessárias. Sá Pereira faz uma ressalva importante quanto ao conteúdo dessa terceira parte, explicando que não pretende apresentar exercícios para todos os movimentos requeridos pela técnica pianística, pois, como cita, há um repertório imenso de exercícios e estudos que tratam do assunto em centenas de métodos e tratados. Mediante alguns exemplos típicos, o pedagogo quer apenas

ensinar ao aluno processos racionais de trabalho, mostrando-lhe como **as mais complexas passagens pianísticas podem ser reduzidas a alguns poucos movimentos básicos**. (SÁ PEREIRA, 1964, p.12) [grifos do autor]

Estes movimentos básicos são organizados por Sá Pereira da seguinte forma:

- 1º. Movimentos de flexão e de extensão (levantar e baixar os dedos) na articulação metacarpiana: Técnica de trilo;
- 2º. Movimentos de expansão da mão (espalmar a mão): Técnica de acordes;

- 3º. Movimentos de abdução e adução do polegar e da mão (passagem do polegar e da mão): Técnica de escalas e arpejos;
- 4º. Movimentos de flexão e de extensão da mão na articulação do punho: Técnica de oitavas;
- 5º. Movimentos de rotação do antebraço: Técnica do trêmulo.

Como pode-se observar, Sá Pereira faz corresponder a cada um desses movimentos uma fórmula de mecanismo específica da escrita pianística, que será trabalhada no decorrer do trabalho. Muito embora alguns desses movimentos possam corresponder a mais de um tipo de mecanismo - por exemplo, a técnica de acordes repetidos também se relaciona aos movimentos de flexão e extensão da mão na articulação do punho - Sá Pereira escolhe apenas um tipo de desenho para cada um desses movimentos.

Ao final da extensa introdução do trabalho, Sá Pereira chama a atenção do leitor para as seções denominadas **testes** e **grande barreira**. Estes dois instrumentos de verificação têm o propósito de examinar se o aluno atingiu os objetivos pré-estabelecidos por cada um dos capítulos da obra. Conforme cita, o autor estabelece um exercício “de barreira” que o aluno não deve transpor enquanto uma determinada dificuldade não for inteiramente dominada.

Essa Grande Barreira consiste no Teste, cuja execução, enquanto não for absolutamente fácil, rápida e limpa, provará a necessidade de se voltar atrás e treinar melhor os exercícios do respectivo capítulo. [...] **execução perfeita no andamento indicado!** Representa assim o **Teste** um permanente **desafio** ao amor próprio do aluno, fator psicológico de enorme alcance. (SÁ PEREIRA, 1964, p.12) [grifos do autor]

4.2.1 Primeira parte - leitura e localização no teclado

Sá Pereira divide o primeiro capítulo em duas seções - *a) Leitura* e *b) Localização no teclado* – abordando um aspecto do ensino de piano nem sempre presente em outros trabalhos do gênero: a falta de preparo teórico dos alunos. Ao referir-se à leitura, o autor cita que nove dentre dez alunos do curso médio de piano não sabem, de fato, ler música, sendo uma das causas principais desta deficiência, a falta de um sólido conhecimento de solfejo e teoria elementar. Descrevendo uma situação imaginária, critica a execução baseada na imitação, onde o aluno não é

capaz de explicar ou justificar o que tocou, uma vez que neste processo de aprendizagem, quem lê e decodifica a notação musical não é ele, e sim o seu professor. Adverte que não será num tratado de técnica como o seu, que o aluno irá aprender os princípios da leitura (Sá Pereira não se refere à leitura à primeira vista, e sim à leitura musical, no geral), mas que o fato de ter sido dada atenção para “tão grave causa de erro” (SÁ PEREIRA, 1964, p.13), constitui-se num ponto positivo, que distingue seu tratado *Ensino Moderno de Piano* dos demais. É importante notar que Sá Pereira preocupa-se com a formação do aluno não somente no que concerne seu aprendizado pianístico, mas também a formação do ouvido musical e o desenvolvimento do senso rítmico, aspectos que outros tratados de técnica raramente abordam. Demonstrando uma visão abrangente do ensino da música, vê no trabalho da percepção musical do aluno uma das chaves para o seu desenvolvimento como músico e como instrumentista. Esta perspectiva de integração de disciplinas de caráter teórico com a prática, a chamada interdisciplinaridade, tão em voga nos dias de hoje, já era uma preocupação de Sá Pereira no início dos anos de 1930.

Ao mencionar a importância da prática do solfejo como disciplinador da leitura, insiste no emprego do “solfejo tocado” (na verdade uma outra nomenclatura para a leitura à primeira vista) com extrema precisão rítmica, alternativa para o tradicional solfejo cantado, cuja dificuldade em articular com rapidez os nomes das notas faz o aluno “afrouxar o ritmo e deformar o compasso” (SÁ PEREIRA, 1964, p.13). Como meio de trabalhar erros rítmicos e métricos mais típicos, sugere os exercícios do *Método de Divisão de Bona*. Apesar dos 76 anos que separam a primeira edição do *Ensino Moderno de Piano* do tempo presente, é relevante apontar a atualidade da questão da leitura. Ao exemplificar alguns desses erros mais frequentes, vê-se que os problemas abordados por Sá Pereira, infelizmente, nada têm de anacrônicos e ainda refletem a realidade do ensino em muitas áreas do país. Assim relata o autor:

é quase inacreditável a porcentagem dos que não conseguem tocar em compasso exercício tão simples como este (letra a). Quase todos o executam como se fosse escrito conforme o exemplo seguinte (letra b), revelando completa ignorância do efeito da pausa fraca, desconhecimento da acentuação métrica normal, confusão entre diferentes tipos de compasso. (SÁ PEREIRA, 1964, p.13)

a)

b)

Ex. 21. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exemplos de execução rítmica errônea, p.13.

Outro desenho frequentemente mal compreendido, é apontado por Sá Pereira no exemplo seguinte.

a) Escrita original

b) Execução errônea

Ex. 22. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exemplos de execução rítmica errônea, p.14.

Uma das medidas que Sá Pereira aconselha a seus alunos, como forma de treinamento da leitura rítmica é a execução de obras em ritmo de dança. Recomenda que sejam lidos “foxtrotes”, sambas e músicas de ritmo sincopado, pois exigem uma precisão rítmica muito rigorosa (o autor se refere a uma **precisão de máquina** [grifo do autor]). Outra estratégia que considera válida, é a execução de peças desse gênero “tiradas de ouvido”, que com a reprodução não somente da melodia, mas também da harmonização completa, representa um ótimo exercício de audição concentrada.

Sá Pereira defendeu a ideia de que os estudos de solfejo e de teoria elementar, bases da musicalização, deveriam ser iniciados antes do estudo do instrumento, de forma concreta e lúdica, a exemplo do *Método da Ginástica Rítmica* de Jaques Dalcroze. Como cita: “julgo errado o estudo de piano iniciado logo ao piano!” (SÁ PEREIRA, 1964, p.14). O autor acreditava firmemente que somente

após, de no mínimo, um ano de musicalização, a criança estaria apta a iniciar o estudo de um instrumento, pois teria os conhecimentos necessários para entender o que estivesse tocando. Neste ponto, retorna ao aspecto do ensino por imitação pois que, segundo expõe, ao ceder à pressão de fazer o aluno ainda não musicalizado tocar o mais brevemente possível, o professor, em geral, é quem resolve as dificuldades, o que “imprime ao ensino um cunho de completa falsificação” (SÁ PEREIRA, 1964, p.14).

Ainda hoje, muitos acreditam que o ensino instrumental só pode ser iniciado após a musicalização da criança, entretanto, métodos recentes mostram que o piano também pode ser usado como ferramenta para este fim. O estudo de piano seria concomitante com o exercício do solfejo, do treino rítmico e do ouvido musical. É compreensível a posição de Sá Pereira em face da época à qual pertenceu, quando o trivial era dar maior atenção ao trabalho mecânico instrumental em detrimento de uma proposta de musicalização através do instrumento visando a formação musical mais abrangente. Todavia, esta pesquisa não se aprofundará nestas questões, por não serem o cerne do estudo proposto neste trabalho.

Ao abordar o item seguinte dessa primeira parte do tratado, “a localização no teclado”, Sá Pereira parece se contradizer, afirmando não serem poucos os alunos que, mesmo obedecendo a um regime regular de estudos de solfejo e teoria, ainda assim apresentam uma leitura fraca. Ao se perguntar qual seria uma outra causa de insucesso, depara-se com o “péssimo hábito de olhar para o teclado” (SÁ PEREIRA, 1964, p.16), do qual decorreriam uma “leitura defeituosa, um senso de localização atrofiado e um ouvido pouco diferenciado” (Idem, p.16).

O tempo que se gasta transportando o olhar, da página de música para o teclado, e deste novamente para a peça em estudo, todo tempo gasto neste duplo percurso é tempo **roubado à leitura**, fatalmente mutilada por inúmeras interrupções, surpresas e hesitações. [...] Valendo-se unicamente da vista, o aluno não desenvolve o “senso da distância”, não adquire um seguro conhecimento do teclado e, em consequência, não aprende a localizar-se com segurança. [...] Se, durante o estudo, o aluno se prevaleceu apenas da **vista** em vez de **consultar o ouvido**, este, por falta de função, não se desenvolve. É o que em biologia se costuma chamar de **atrofia funcional**: todo órgão privado de oportunidade de funcionar, não só não se desenvolve, como acaba por se atrofiar. Ora, a grande maioria dos alunos não dá ao ouvido a oportunidade de funcionar, pois só confia na vista! E deste modo, em vez de melhorar, vai o ouvido se deseducando cada vez mais! (SÁ PEREIRA, 1964, p.16) [grifos do autor]

Ainda que Sá Pereira esteja correto em suas reflexões, o problema da leitura e da localização no teclado não é tão simples e também envolve outros aspectos, não isolados, e sim complementares, como a aquisição de automatismos específicos, o emprego estratégico do dedilhado, o desenvolvimento das memórias auditiva e cinestésica, por exemplo. Sylvaine Billier (1990), em seu excelente trabalho sobre a leitura à primeira vista,⁷⁸ relata uma situação semelhante à descrita por Sá Pereira ao descrever que são vários os alunos que, mesmo sendo bons no solfejo (na leitura das notas, entoação e ritmo), ainda demonstram deficiência de leitura. O que a autora explica, com o auxílio da fisiologia, e que elucida o que diz Sá Pereira, é que estes dois tipos de leitura não utilizam os mesmos mecanismos. A leitura pianística é composta de muitos elementos diferentes que ocorrem simultaneamente, não podendo ser comparada à apreensão de uma única linha melódica.

Além disso, não é de forma alguma evidente que um ritmo cantado ou falado perfeitamente seja reproduzido da mesma maneira ao piano. A ligação entre o cérebro e a locução se efetua quase sincronicamente, porque foi praticada desde uma tenra idade; por outro lado, a coordenação do visual com o gesto instrumental é muito menos imediata [...] não é meramente uma questão de leitura, é preciso colocar os dedos sobre o teclado. [...] O problema da leitura vem da relação mais ou menos resolvida do espírito com o corpo, da transmissão do cérebro aos dedos. (BILLIER, 1990, p.8)⁷⁹

Embora o tratado de Sá Pereira não apresente um aprofundamento muito grande neste aspecto da leitura pianística, sua opinião sobre o assunto encontra, em grande parte, respaldo em um trabalho atual e específico como o da autora francesa, citada. Ao prescrever uma medida de apoio para esta dificuldade de localização, ambos recomendam a absoluta proibição de olhar para o teclado durante a leitura, principalmente se à primeira vista. Sá Pereira pede que o aluno sirva-se unicamente do ouvido, e nunca da vista para verificar se está ou não tocando certo. Neste ponto, faz uma ressalva quanto a olhar para as mãos durante a execução observando que, enquanto o aluno executa exercícios de mecanismo, onde é preciso controlar a ação dos dedos e corrigir movimentos defeituosos, o olhar deve estar atento às mãos,

⁷⁸ BILLIER, Sylvaine. *Le Déchiffrage ou l'art de la première interprétation*. Paris : Alphonse Leduc, 1990.

⁷⁹ No original: Ensuite, il n'est pas du tout évident qu'un rythme chanté ou dit parfaitement soit reproduit de la même manière au piano. La liaison entre le cerveau et l'élocution s'effectue quasiment synchroniquement, parce que pratiqué dès le plus jeune âge ; par contre, la coordination du visuel et du geste instrumental est beaucoup moins immédiate [...] ce n'est pas le tout de lire , il faut mettre les doigts sur le clavier. [...] le tout premier problème du déchiffrage provenant de la relation plus ou moins réussie entre l'esprit et le corps, de la transmission du cerveau aux doigts.

uma recomendação também encontrada na obra de seu ex-mestre Ernest Hutcheson: *The elements of piano technique* (1907). Querendo tornar bem claro o assunto, Sá Pereira estabelece como norma que durante a leitura de uma peça, o aluno deve olhar só para a música e não para o teclado e durante as repetições de uma passagem olhar para os dedos e nunca para a música. De acordo com o autor, se esta medida é adotada, corrige-se a leitura, desenvolve-se poderosamente a percepção auditiva e educa-se o senso de localização.

Finalizando suas considerações acerca do assunto, Sá Pereira recomenda que a leitura seja feita sem interrupções e sempre adiantada, um ou meio compasso sobre a execução. Também orienta o professor a policiar a leitura de seus alunos constantemente, para que este não sucumba à tentação de olhar para o teclado. Quanto ao desenvolvimento do ouvido, sugere os exercícios de percepção musical que trabalhem, melodicamente e harmonicamente, intervalos e acordes. O autor sempre insiste na acuidade auditiva e na capacidade de controle do som como fatores capitais dos quais depende o sucesso do estudo do instrumento. Em relação ao conhecimento seguro do teclado ou senso de localização, diz que este depende do desenvolvimento da noção de distância e que sendo de origem muscular, não se distingue da memória motora, trabalhada através da repetição de um “gesto calmo e sempre igual” (SÁ PEREIRA, 1964, p.17). O movimento, repetido de forma atenta, seria fixado na memória muscular o que, a partir daí, facilitaria a execução rápida e segura do mesmo, sem a necessidade do auxílio da vista. Sá Pereira preconiza um conhecimento ideal do teclado que torne possível para o pianista imaginar qualquer distância e sentir o impulso que deve imprimir à mão para, de olhos fechados, atingir a tecla desejada.

Dando prosseguimento a esta primeira parte, apresenta uma série de exercícios que trabalham o conhecimento do teclado, o senso de distância e a acuidade do ouvido.

Partindo da nota dó central, pede que esta altura seja memorizada e que de olhos fechados, outra nota, dentro da mesma oitava, seja tocada, a nota sol, por exemplo. O importante neste exercício é partir de uma imagem auditiva para o som real, pois, antes que a nota sol seja atingida, o autor pede para que esta seja “ouvida mentalmente” e que seja imaginada a distância que lhe corresponde no teclado. Ou seja, o aluno estará lidando com a noção de distância em conexão com a antecipação da imagem sonora. Ao invés de trabalhar mecanicamente, apenas,

como procedem muitos métodos na aquisição dos movimentos, Sá Pereira induz o aluno a um trabalho mental de qualidade. Como assinala, exercícios deste gênero não são sequer mencionados em outros “tratados habituais” (Idem, p.18). O exercício deverá ser feito de mãos separadas, primeiramente com intervalos consonantes, seguidos dos dissonantes. Depois de dominados, os intervalos, tanto ascendentes como descendentes, devem tornar-se mais extensos, dentro de duas ou mais oitavas.

O autor diz ser prudente usar do mesmo expediente nas obras a serem estudadas, através da imaginação do intervalo, do cálculo da distância que lhe corresponde no teclado e no ataque à tecla sem olhar. Em relação aos saltos, o aluno deve estudar cobrindo o teclado, para impedir que a vista o auxilie, procurando manter uma atenção muito concentrada. Como exemplo, cita o estudo do acompanhamento da Valsa op. 64 no. 2 de Chopin.

Cobrindo o teclado com um anteparo seguro pela mão direita, o aluno prepara os saltos da esquerda em etapas, ou seja, do baixo ao acorde e depois, do acorde ao baixo.

Ex. 23. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), estudo de preparação de saltos, p.19.

O principal, entretanto, é a preparação para o salto que vai ser mentalmente antecipado quanto à sua distância, disposição das teclas (no acorde) e, ainda mais vital, sua sonoridade. Leimer e Giesecking, em 1931, já preconizavam este estudo mental como forma de trabalhar a memória e preparar a execução. Entretanto, até a data da publicação da obra de Leimer e Giesecking em português, em 1949, esta forma de estudo ainda era praticamente desconhecida no Brasil. Descrevendo como o aluno deve proceder, cita Sá Pereira:

Imagine a distância e a disposição das teclas que vai atacar, e procure ouvir mentalmente como deve soar o acorde que vai tocar! Depois, com um **gesto calmo e consciente**, conduza a mão até o ponto imaginado, ataque o acorde e verifique, só pelo ouvido, se acertou ou não. Sempre com o

teclado coberto, bem entendido! Não tendo acertado, trate de corrigir o erro **refletidamente, como o atirador corrige o tiro**, observando atentamente se foi além ou aquém do alvo. Recomece a experiência e modifique a trajetória da mão, até sentir que acertou. Depois de acertar umas poucas vezes em seguida, o aluno experimentará grande surpresa, ao verificar que, daí em diante, não **erra mais!** Nesse momento, foi alcançado o **grau de segurança** indispensável à execução, segurança esta que outra coisa não é senão a **automatização do movimento!** (SÁ PEREIRA, 1964, p.19) [grifos do autor]

Nesta citação podemos identificar alguns pontos chave da concepção de técnica de Sá Pereira: a relevância da audição interior e sua ascendência sobre a mecanização do estudo; a importância da atenção concentrada (gesto calmo e consciente) nos procedimentos empregados; o uso da bagagem musical em conexão com a racionalização no processo da aprendizagem (corrigir o erro refletidamente); o vínculo entre a execução instrumental e os processos neuro-fisiológicos que a tornam possível (automatização do movimento).

Desenvolvendo ainda mais este tópico, Sá Pereira conclui que o automatismo representa a “standardização de um gesto” (Idem, p.19). Mesmo que desordenado e impreciso a princípio, este gesto vai sendo refinado e, com a repetição, os impulsos nervosos vão se coordenando melhor até que em dado momento o executante passa a acertar seguidamente. Porém, como adverte, estas repetições só surtem efeito se realizadas de forma atenta e muito consciente, para que depois, possam ser executadas pelo subconsciente. É nesse ponto que o gesto torna-se automático, de absoluta regularidade e confiança.⁸⁰ O estudo desses saltos deve começar em andamento lento e ser gradualmente acelerado, sempre de forma “calma e refletida” (Idem, p.19) até que seja dominado. Depois de preparados, os dois movimentos são então tocados em sequência, como mostrado no exemplo abaixo.

Ex. 24. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), execução de saltos, p.20.

⁸⁰ Sobre este assunto, José Alberto Kaplan, reconhecendo a enorme influência que o tratado de Sá Pereira exerceu sobre si (apud MARTINS, 2006, p.12), explica de forma sucinta e clara como o sistema neuro muscular atua na formação dos automatismos e sua relação com a técnica pianística (KAPLAN, 1985, p.20-28).

Ao comentar os benefícios para a leitura, senso de localização e audição, do estudo com o teclado coberto, Sá Pereira faz uma curiosa analogia com o estudo da datilografia e se pergunta porque a proibição de olhar para o teclado, que qualquer bom professor de datilografia sabe transmitir ao seu aluno, é geralmente ignorada pelos professores de piano e pelos tratados de técnica. Reportando-se à tecno-psicologia, relaciona os resultados bem sucedidos do estudo de datilografia com teclado coberto às experiências psicotécnicas que o embasam. A menção a esta relação é importante por evidenciar neste instante o crescente interesse de Sá Pereira pela Psicologia. Na verdade ele foi um dos primeiros professores de piano no Brasil a incursionar no âmbito da Psicologia e suas aplicações na música e a partir daí estabelecer um vínculo entre as duas disciplinas. Ao citar experiências psicotécnicas⁸¹, demonstra a atenção dispensada ao assunto que, a partir dos últimos anos da década de 30, vai ser um dos tópicos mais importantes em suas aulas de pedagogia do piano na Escola Nacional de Música. Como resultado, em 1937 publica sua obra mais conhecida, *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música*.

Uma última observação, endereçada especificamente ao professor, é apresentada no final desta primeira parte do livro. Sá Pereira repreende os professores que sistematicamente executam para seus alunos as obras que estes irão estudar, pois esta prática seria também responsável pela má leitura. “Praxe generalizada, e de aparência inocente” acostumaria o aluno a imitar o professor, “amesquinhando deste modo seu espírito de investigação” (SÁ PEREIRA, 1964, p.20). Sá Pereira adota a mesma postura didática de Dalcroze, que reconhece como o melhor método aquele em que o professor oferece ao aluno um problema a resolver, ao invés de resolvê-lo, ele próprio. A comparação de execuções entre professor e aluno, depois da obra estudada, como forma de salientar erros e imperfeições, seria admissível, porém não o contrário, pois isso seria “cultivar a incapacidade de leitura e diminuir o sentimento de responsabilidade do aluno” (Idem, p.20).

⁸¹ A psicotécnica é uma ciência que estuda a aplicação de conhecimentos e métodos psicológicos em domínio prático, como em educação, por exemplo. Tem como finalidade a organização científica e a racionalização do trabalho (FONSECA, Maria Alice. *O estudo do piano à luz da psicotécnica*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1955. Tese de concurso à livre docência de Pedagogia Musical).

4.2.2 Segunda parte - a mão pianística

4.2.2.1 Primeiro capítulo

Esta segunda parte do *Ensino Moderno de Piano* é constituída de cinco capítulos mais um “capítulo intercalado”.

Sá Pereira utilizou como principal fonte para este tópico, o trabalho do médico Wilhelm Trendelenburg, *A técnica natural da arte de tocar instrumentos de corda*, publicado em 1925.⁸² O fisiologista Wilhelm Trendelenburg (1877-1946) das Universidades de Tübingen e Berlim, estuda neste trabalho a fisiologia dos movimentos requeridos na técnica instrumental. Ainda que referindo-se especificamente aos instrumentos de corda, as informações de caráter generalizante, foram aproveitadas por Sá Pereira.

No primeiro capítulo Sá Pereira aborda características da mão pianística e define o que constitui o “impedimento físico” da mão mal adaptada à técnica do piano. Logo de início afirma ser a conformação da mão um fator que, até certo ponto, pode interferir no domínio da técnica. Entretanto, o autor constata que, ao contrário da crença mais difundida, o tamanho da mão importa menos que seu grau de elasticidade⁸³. A partir dessa asserção, Sá Pereira desenvolve o assunto de forma descritiva.

Assim, relata que a elasticidade da mão também relaciona-se à elasticidade das cápsulas que envolvem as articulações, a saber: as juntas da base do dedo (entre o dedo e o metacarpo), e do pulso (entre mão e antebraço). Essa elasticidade é diretamente proporcional à amplitude do movimento nela executado, e como demonstração, pede que o aluno, com uma das mãos espalmada sobre a mesa e com o auxílio da outra, levante cada dedo, vergando-o para trás até encontrar forte resistência que o impeça de ir além, ou seja, até encontrar a posição limite daquela articulação. A mesma coisa será feita com a mão inteira, vergando-a na articulação do pulso. Esta é a chamada flexão dorsal e dependendo do maior ou menor ângulo formado pelo dedo ou pela mão nesta flexão⁸⁴, tanto maior ou menor será a sua elasticidade.

Citando Trendelenburg, Sá Pereira afirma que

⁸² Título original em alemão: *Die natürliche Technik der Kunst des Streichinstrumentspiels*. Wilhelm Trendelenburg era filho do cirurgião mundialmente famoso Friedrich Trendelenburg, cuja técnica de posicionamento do paciente na mesa de cirurgia é ainda hoje empregada em todo o mundo.

⁸³ Esta também era a opinião de Chopin, em cuja técnica este é um dos fundamentos mais importantes. A flexibilidade das juntas da mão e do punho eram mais relevantes que o próprio tamanho da mesma. Ao referir-se à execução de seu estudo Op.10 no.1, Chopin afirma que bastaria a mão com grande flexibilidade mais que aquela de tamanho avantajado (EIGELDINGER, 1988, p.50 e p. 105).

⁸⁴ Tecnicamente mais correto seria usar o termo extensão ao invés de flexão, uma vez que flexão descreve o movimento dos dedos ou da mão para baixo e extensão o movimento para trás, como mostrado no exemplo.

o movimento artístico (no sentido de: natural e perfeito) é aquele que só **raras vezes atinge a posição limite** da articulação ("Grenzstellung") e que, por isso mesmo, se realiza com um **mínimo de contração muscular!** (SÁ PEREIRA, 1964, p.21)

Dessa forma, Sá Pereira conclui que o movimento perfeito deve se realizar sem esforço e deve ser fácil e natural. Comparando os alunos com maior e menor flexibilidade, aponta as vantagens daquele possuidor de articulações mais flexíveis, uma vez que executam os movimentos longe daquela zona de resistência e de esforço. A seguir, apresenta a mão pianística ideal, cuja principal característica seria, portanto, a flexibilidade em movimento ativo (sem auxílio externo) nas regiões da articulação do pulso (Fig.1) e do metacarpo (ou base dos dedos) (Fig.2).

Fig.1. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), extensão ativa do pulso, p.22

Fig.2. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), extensão ativa das articulações metacarpianas, p.22

Sá Pereira considera que as mãos ideais são aquelas cujo ângulo formado entre a posição horizontal e a posição limite de flexão do pulso aproxima-se dos 90 graus. Porém, reconhece que há inúmeras diferenças entre os indivíduos e que esta amplitude descrita, quando comparadas as mãos de vários pianistas, varia muito. Enquanto é fácil para uns atingir os 90º graus, outros podem não chegar além de 45º. Para o autor, a elasticidade é uma das condições facilitadoras para a plena realização dos movimentos pianísticos. Segundo cita,

é justamente o **fato de não ser utilizada toda a amplitude disponível** (restando ainda margem entre a **posição final do movimento** e a **posição limite da articulação!**) que imprime a qualquer movimento bem executado **a beleza própria do gesto fácil e natural**, executado com um **mínimo de contração!** (SÁ PEREIRA, 1964, p.23)

Finalizando, observa que quanto mais jovem for o indivíduo, mais elásticos serão os ligamentos e as cápsulas tendinosas que envolvem as articulações. Para aqueles alunos de mãos “inteiramente inadaptadas” ou conforme suas palavras “mãos duras”, Sá Pereira desaconselha o estudo de piano, principalmente se for um adulto. Segundo acredita, é dever do professor prevenir o aluno da inutilidade de tal esforço. Ainda citando Trendelenburg, diz ser impossível, mesmo através da ginástica moderada, converter, num adulto, uma articulação mais rígida em uma articulação flexível. Isto porque, com a idade, a tendência é a diminuição da flexibilidade. A elasticidade, que é a capacidade de músculos e tendões que cruzam a articulação, aumentarem e diminuírem seu comprimento em função do movimento solicitado, e a plasticidade, ou o grau de deformidade temporária que estruturas musculares e articulares sofrem durante a execução de determinado movimento, são alteradas quanto mais idoso for o indivíduo.

Sá Pereira lembra que além do exame de aptidão musical a que todo professor submete um aluno em potencial, seria aconselhável um exame de aptidão física onde, além da conformação de mão, seria testado o grau de flexibilidade das articulações.

Sistematizando este exame físico, Sá Pereira aconselha ao professor verificar: a resistência que os dedos oferecem ao movimento de extensão passiva (mais corretamente: abdução passiva), executado com auxílio da outra mão, como mostra a figura 5 do tratado, 1964, p.23 (Fig.3); a resistência que os dedos oferecem na flexão dorsal passiva (mais corretamente: extensão passiva) como indicado na

figura 7 do *Ensino Moderno de Piano*, p.24⁸⁵ (Fig.4); a resistência que a mão oferece na articulação do pulso em flexão dorsal passiva (mais corretamente: extensão passiva) como ilustra a figura 6 do tratado, p.24 (Fig.5).

Fig.3. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), abdução passiva dos dedos, p.23.

Fig.4. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), extensão passiva dos dedos, p.24.

Fig.5. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), extensão passiva do pulso, p.24.

⁸⁵ Houve um erro de impressão e as figuras 6 e 7 estão invertidas.

Ao término deste primeiro capítulo, Sá Pereira afirma que toda a técnica pianística depende desses três movimentos descritos acima e que o “segredo do mecanismo fluente e espontâneo” de certos pianistas fundamenta-se, em grande parte, na extrema facilidade com que executam estes três movimentos básicos: “expansão da mão” (abertura dos dedos); “flexão dos dedos” (levantar e abaixar os dedos); “flexão da mão” (levantar e abaixar a mão). Definindo o impedimento físico como a falta de flexibilidade nas articulações, espera ter chamado a atenção do aluno para um assunto pouco explicado em outros tratados de técnica.

Sá Pereira muitas vezes expõe suas idéias de maneira taxativa e mesmo simplista. Na conclusão deste primeiro capítulo, ainda que atribuindo uma importância maior à elasticidade, não chega a dizer nada sobre os vários tipos de conformação de mão, já que o capítulo refere-se à mão pianística. Ao se reportar aos movimentos realizados pelas articulações das mãos, atribui a estes três movimentos descritos a responsabilidade “por toda técnica do piano”, sem mencionar que outros movimentos também são essenciais não somente sob o ponto de vista anatômico, quanto sob o ponto de vista musical, uma vez que interferem no resultado sonoro obtido na execução. Em relação aos movimentos praticados pelas articulações das mãos, ainda se pode citar os movimentos laterais do pulso (abdução e adução), os movimentos das articulações interfalângicas dos dedos indicador ao mínimo e os movimentos do polegar (flexão, extensão, abdução, adução e rotação axial). Esses movimentos podem ser trabalhados fora do instrumento, por meio de alongamentos específicos para maior ganho de flexibilidade, devendo ser realizados por indicação de um especialista, de preferência.

4.2.2.2 Segundo capítulo

O segundo capítulo destina-se aos exercícios de ginástica para aumentar a flexibilidade das articulações⁸⁶. Assim como no anterior, possui fotos para esclarecer o leitor quanto às posições corretas para sua execução. Dispensando os alunos com mãos “perfeitamente pianísticas” (SÁ PEREIRA, 1964, p.24), ou seja, muito flexíveis,

⁸⁶ Chopin também recomendava a seus alunos uma ginástica preparatória similar, para aquisição de maior flexibilidade, que consistia em flexão e extensão da articulação do pulso e extensão lateral dos dedos. Todo exercício de ginástica deveria ser executado com o cuidado de evitar a fadiga (GERIG, 1990, p.165-166).

para os quais os exercícios não seriam necessários, Sá Pereira adverte que os exercícios propostos no capítulo devem ser feitos sempre com extremo cuidado, porque, como qualquer outro exercício físico, podem ter consequências desagradáveis quando exagerados. Sua preocupação quanto à ocorrência de algum possível traumatismo leva-o a recomendar uma visita ao médico ortopedista antes que os exercícios sejam realizados. Certamente uma recomendação em nada usual nos tratados de técnica pianística⁸⁷. Entretanto, para se compreender esta recomendação, é preciso recordar que muitos professores e alunos até aquela época ainda desconheciam completamente a anatomia do aparato pianístico e os princípios da fisiologia dos movimentos e, se houvesse problemas como dor ou cansaço, recomendavam o estudo ininterrupto, achando que este venceria a fadiga muscular. Como exemplo, Amy Fay (1965), em seu livro de memórias, descreve este tipo de situação. Ao queixar-se a seu professor (Ehlert, assistente de Tausig em Berlim) de tremendo cansaço nos braços pelo esforço de tocar o mais forte e rápido possível um estudo de Cramer (“minhas mãos estão tão cansadas que estão prestes a quebrar, não posso continuar”, Fay, 1965, p.21) obtém como resposta, simplesmente: - “Você precisa continuar” (Idem, p.21).

Neste trabalho, Sá Pereira não chega a descrever anatomicamente as partes que compõem o aparato pianístico, restringindo-se a comentar pontos específicos, como no caso deste capítulo, as articulações. Entretanto, ao definir a técnica pianística como disciplina de movimentos coordenados, e limitá-los a cinco principais movimentos básicos, Sá Pereira consegue através de um grande trabalho de síntese e objetividade, que prescinde de uma nomenclatura médica prolixa, tornar acessível e compreensível uma visão da técnica até então praticamente desconhecida no Brasil. Alguns trabalhos atuais sobre técnica, como o de Cláudio Richerme (1996), que se apóia em grande parte na descrição e análise anatômica e fisiológica do aparato pianístico, defendem que noções de anatomia e fisiologia podem oferecer subsídios importantes para a execução pianística. O exemplo de Amy Fay atesta o quanto a ignorância acerca dos princípios fisiológicos básicos da técnica pianística pode acarretar no fraco desempenho pianístico de um aluno. É significativo, entretanto, que de todos os teóricos da técnica, exatamente um médico, Friedrich-Adolph Steinhausen (apud KAEMPER, 1968, p.53), cuja obra Sá Pereira respeita e cita em seu tratado, veja na complexa descrição

⁸⁷ Cláudio Richerme em seu trabalho *A técnica pianística: uma abordagem científica*, (São Paulo: AIR Musical Editora, 1996) é um dos poucos a fazer a mesma recomendação aos seus leitores.

anatômica do aparato pianístico um excesso de eruditismo e um acúmulo de informações inúteis, de pouca aplicação prática. Na verdade, a preocupação de Steinhausen, não diz respeito à aquisição desse conhecimento, mas ao uso que se faz dele, pois como diz, o simples fato de saber que feixe de músculos atua em determinado movimento não torna esse movimento necessariamente melhor. Ainda que noções de anatomia e fisiologia possam “trazer de fato conclusões importantes em nível prático” (RICHERME, 1996, p.36) é preciso enfatizar que mais importante que realizar determinado movimento de forma consciente, é saber a que finalidade ele se destina: ter consciência do resultado sonoro final pretendido.

Retomando os exercícios propostos por Sá Pereira, o primeiro trabalha a extensão dos dedos. Nele, o aluno flexiona os dedos para trás até encontrar resistência, aumentando ainda um pouco a pressão para logo depois soltá-los. Enquanto descansa, deve proceder da mesma maneira com a outra mão. Ao menor sinal de dor ou cansaço, o exercício deve ser interrompido. A dosagem seria de algumas vezes por dia, espaçadamente. Segundo o autor, as condições de flexibilidade das juntas melhora bastante com este exercício, pois os dedos ficam mais ágeis pela distensão dos ligamentos que esta ginástica produz. “O jogo da articulação vai se tornando mais folgado, oferecendo, portanto, menos resistência ao movimento” (SÁ PEREIRA, 1964, p.25). Esta melhor condição física beneficiaria os movimentos de flexão, em geral (trilos), e os de expansão (técnica de acordes). Na observação que se segue, Sá Pereira pede que ao se aumentar a pressão para flexionar ainda mais os dedos, esta seja intermitente e não contínua, para que se evite lesionar músculos ou tendões.

Fig.6. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), extensão passiva dos dedos, p.25.

O segundo exercício é complementar ao primeiro. Trata-se da flexão dos dedos para baixo, na direção da palma da mão. Neste exercício, realizado com os mesmos cuidados e indicações do anterior, “distende-se” os tecidos que envolvem as articulações pelo lado externo, dorsal, da mão, de forma oposta ao exercício anterior, o que produz a “distensão” dos tecidos do lado palmar da mão.

Fig.7. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), flexão passiva dos dedos, p.25.

O terceiro exercício, de extensão da mão, assemelha-se ao primeiro, com a diferença de articular toda a mão para trás, na articulação do pulso.

Fig.8. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), extensão passiva da mão na articulação do pulso, p.26.

O quarto exercício, flexão da mão, assim como o terceiro, é o complementar ao exercício de extensão.

Fig.9. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), flexão passiva da mão na articulação do pulso, p.26.

Segundo Sá Pereira, através do emprego moderado desses exercícios, há uma melhora na flexibilidade das juntas pois eles imprimem, através de uma ligeira distensão, uma “deformação permanente” nos tecidos que envolvem as articulações.

A seguir, para explicar o que seria esta deformação permanente, recorre à física, fazendo uma comparação entre a deformação passageira e a permanente de corpos submetidos à pressão ou à tração. A faculdade de recuperação do corpo a seu estado anterior depois de cessada a pressão é o que chama de elasticidade. Admitindo que todos os corpos têm uma elasticidade variável entre si, afirma que mesmo depois desta recuperação (desaparecimento da deformação passageira) sempre subsiste um ligeiro vestígio dessa deformação, não visível a olho nu, que é a deformação permanente. Por meio desses exercícios procura aproveitar essa particularidade para “a distensão de ligamentos de pouca ductilidade” (SÁ PEREIRA, 1964, p.26).

Os exercícios propostos por lidarem com o alongamento de estruturas musculares realmente agem na amplitude de movimento das articulações. O alongamento estático, conforme utilizado por Sá Pereira, é o mais utilizado na prática clínica por ser considerado o mais seguro, conforme atestam as pesquisas médicas nesse campo (ROSÁRIO *et al.*, 2008, p.13). Percebe-se no decorrer da descrição dos exercícios que Sá Pereira peca, entretanto, pela falta de um vocabulário mais correto. Quando se refere à flexibilidade das articulações, quer dizer modificação na amplitude de movimento da articulação e quando usa o vocábulo *distensão*, que em termos médicos pode pressupor uma lesão traumática, esta se referindo, na verdade a uma distensão funcional, um ínfimo alongamento de

estruturas não ósseas. Os ligamentos e os tendões são tecidos fibrosos robustos, constituídos de fibras colágenas, que apresentam grande resistência mecânica, e portanto “pouca ductilidade”. Enquanto os primeiros ligam duas cabeças ósseas, os seguintes ligam uma estrutura muscular a uma estrutura óssea. Ambos possuem um baixo coeficiente de elasticidade, porém os ligamentos, ao contrário dos tendões, possuem um alto coeficiente de plasticidade⁸⁸. As articulações são revestidas pela membrana sinovial, formando uma cápsula articular, cujo conteúdo viscoso lubrifica e protege a articulação. Os exercícios de alongamento, e este seria o termo mais correto para denominar aqueles propostos por Sá Pereira, quando realizados regularmente melhoram a flexibilidade, favorecendo a amplitude de movimento de uma articulação, mas atuando principalmente sobre a elasticidade muscular. Segundo Edison Marchand (1992)⁸⁹, quando a amplitude excede o normal, o estímulo atua na elasticidade muscular e também na mobilidade articular. Importante notar aqui é o fato de que estes exercícios de alongamento não agem de forma isolada, em determinada articulação, mas em todo o conjunto de músculos, tendões, ligamentos e articulações, do antebraço aos dedos. Outra consideração importante, diz respeito à constituição das fibras colágenas, mais precisamente à qualidade do colágeno em si, que varia muito de acordo com a herança genética de cada um, o que interfere na flexibilidade geral dessas estruturas. Tendões e ligamentos possuem um baixo coeficiente de elasticidade porque a precisão de movimentos assim o exige. Se os tendões se afrouxassem, haveria necessidade de maior contração muscular para se executar um movimento menor que o habitual.

Intensificado desde o início do século XX, o interesse pelos movimentos do aparato pianístico, em especial a movimentação das mãos, suscitou muitos estudos anatômico-fisiológicos por parte de especialistas da medicina e pedagogos da música. Na busca de novas metodologias e da aquisição da técnica perfeita, surgiram trabalhos como os de Matthay, Steinhausen, Breithaupt, Ortmann, Kochevitsky, Schultz, e muitos outros mais. Entretanto foi apenas a partir da década de 1980 que a pesquisa nesta área se consolidou⁹⁰. O lapso de tempo de mais de 80 anos que separa estes primeiros trabalhos, das atuais áreas de pesquisa médica

⁸⁸ Plasticidade é o grau de deformidade temporária que estruturas musculares e articulares sofrem durante a execução de determinado movimento. Disponível em: <http://www.efdeportes.com> EF y Deportes - Revista Digital. Buenos Aires : Ano 8 - N° 53 - Outubro de 2002. Acesso em: 04 de fevereiro de 2009.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ KAY-NAN, An et alii, Montion Analysis of the Fingers and Wrist of the Pianist, *Medical Problems of Performing Artists Magazine*, Março 1996, p. 24-29.

- medicina da música e fisiologia musical - corrigiu muitos equívocos e aclarou muitas dúvidas. O uso de termos imprecisos, como detectado anteriormente, e o pouco conhecimento de muitas estruturas anatômicas e seu funcionamento, não se encontra apenas no trabalho de Trendelenburg (e indiretamente do de Sá Pereira, que usou o trabalho desse médico alemão como principal fonte para assuntos relacionados à anatomia e a fisiologia). É antes de tudo, produto das pesquisas incipientes da época, o que não era incomum até mesmo em trabalhos mundialmente conhecidos, como os acima citados.

Sá Pereira baseia sua confiança na eficácia desses exercícios, em suas observações e sua experiência própria. Pode-se dizer que atualmente pesquisas na área de fisioterapia provam que exercícios dessa espécie são benéficos. Seguindo o princípio da racionalização, Sá Pereira acredita que com essa ginástica seriam economizadas muitas horas de exercícios puramente mecânicos, ao piano. A partir dessa observação questiona o leitor quanto ao objetivo dos infundáveis exercícios de mecanismo. E, ao constatar que há uma crença, quase unânime, e irrefletida, dos professores de piano no dogma que é a execução de “exercícios de mecanismo infintos”, chega à conclusão que o objetivo de tal procedimento é a aquisição de técnica (SÁ PEREIRA, 1964, p. 27). Justamente neste ponto, o autor indaga se o aluno realmente sabe o que a técnica pianística significa.

Como definição no sentido da virtuosidade, caracteriza-a como “a melhor maneira de executar os movimentos necessários a um certo processo dependente de habilidade física” (SÁ PEREIRA, 1964, p.27). Ressalva é feita à expressão “melhor maneira”, que implicaria em tempo ótimo e esforço mínimo. Complementando sua definição, Sá Pereira conceitua a técnica de forma bastante atual, ao atestar que “a técnica perfeita resulta, pois, da perfeita **coordenação dos movimentos** requeridos na execução de qualquer trabalho complexo” (Idem, p.27) [grifo nosso]. Tornando patente que a coordenação dos movimentos é resultante de um fenômeno neuro-muscular, Sá Pereira faz uma analogia deste fenômeno com “o curto-circuito nas instalações elétricas” (Idem, p.27)⁹¹. Através dessa imagem, o autor reporta-se ao funcionamento do sistema nervoso central e de forma básica e resumida fala da automatização dos movimentos. Assim relata que um gesto repetido várias vezes, com grande atenção, acaba tornando-se automático. Sá

⁹¹ Terminologia que foi duramente criticada por Oscar Guanabara no seu artigo do *Jornal do Commercio* de setembro de 1933

Pereira tenta explicar que a execução do gesto, antes controlada pelos centros superiores, passa para o controle dos centros inferiores, medulares. Há nesta mudança um “encurtamento do circuito”, e a partir de então o gesto é “automático ou subconsciente” (Idem, p.27). “Um movimento novo, recém-aprendido, ainda muito ‘consciente’ nunca tem a elegância nem a infalível segurança que só o gesto ‘subconsciente’ pode garantir” (Idem, p.27). A repetição de um movimento o torna mecânico, automático. E neste sentido, é imprescindível a ajuda do professor pois tanto um movimento certo quanto um movimento errado podem ser automatizados, algo a que Sá Pereira não se refere. José Alberto Kaplan (1935-2009), cuja metodologia de ensino de piano, conforme reconhece, muito deve à leitura desta obra de Sá Pereira, completa o raciocínio do autor, explicando de forma clara o que acontece durante este período inicial de estudos. Se realizada com atenção, de forma consciente, esta repetição aciona o automatismo do movimento uma vez que este passa a ser controlado pelo cerebelo e centros nervosos inferiores do sistema nervoso central, e não mais pelo córtex cerebral. Neste ponto do automatismo, não mais se tem a consciência de cada movimento voluntário, antes necessária para se montar o automatismo, e sim da habilidade motora agora adquirida com as repetições e a finalidade a que se destina. Como exemplo, Kaplan cita a execução de uma escala em Dó maior:

No momento de executar [uma escala de Dó maior ascendente, em uma oitava] temos que nos concentrar na execução rápida da escala como um todo e despreocupar-nos da ação muscular de cada dedo, ação esta que já foi automatizada, através da prática, no decorrer na fase inicial de estudos (KAPLAN, 1985, p. 42).

A atenção conferida aos movimentos em sua fase inicial de coordenação vai pouco a pouco sendo dispensada na mesma proporção em que estes forem sendo automatizados. A relação e os limites entre o que deve restar consciente ou inconsciente na técnica pianística são abordados por Gerd Kaemper (1968, p.55), que, através das conclusões dos tecnólogos do piano, provê uma visão bem clara sobre o assunto. Primeiro é constatado que o conhecimento de algumas noções, além de inútil pode ser nocivo. Ele se refere ao desejo de tornar consciente partes do movimento que, por sua natureza, devem se manter inconscientes, como as sensações de controle e os reflexos. Lançando mão de um exemplo simples, Kaemper demonstra que ao virar a página de um livro, o leitor não precisa se

aperceber do “contato com o papel, da tensão dos tendões, do deslocamento dos músculos uns contra os outros, dos movimentos das articulações e das contrações musculares que participam desta ação” (Idem, p.56). Todas essas sensações, em geral, são inconscientes. Consciente é o objetivo, a razão de ser do movimento, que, neste exemplo, é virar a página para continuar a leitura. Citando Steinhausen, Kaemper diz que “é tempo perdido tornar artificialmente consciente o que é inconsciente por natureza” (Idem, p.56) um “erro” cometido por alguns dos teóricos modernos da técnica [dentre eles Elisabeth Caland e Blanche Selva] que, em nome de um aprofundamento científico, buscaram ir além dos limites do que é natural, que são os limites da aplicação prática dos movimentos. Ilustrando suas palavras, Kaemper cita Caland que se refere à “necessidade de seguir através do pensamento o caminho do influxo nervoso do cérebro até a ponta dos dedos”, “como se isso fosse possível”, como declara Steinhausen (KAEMPER, 1968, p.57). Em outra passagem Kaemper comenta que o ato de levantar o braço não parte de uma ordem verbal consciente, como por exemplo: “contraia o deltóide!” (Idem, p.57). Sá Pereira, que não se deixa levar por esse excesso de zelo científico, sempre associa o estudo consciente, que é o estudo do gesto, do movimento, ao resultado pretendido, porém sem recorrer a um aprofundamento em questões anatômico-fisiológicas, ou sem se afastar da função prática desse gesto, atendo-se ao objetivo musical pretendido. Ao defender que o estudo se inicia de forma consciente e uma vez a habilidade motora adquirida, o movimento passa a ser regido pelo subconsciente, Sá Pereira corrobora as palavras de Kaemper quando este menciona que “uma técnica totalmente inconsciente não existe, assim como é impossível tomar consciência de todos os movimentos e sensações” (KAEMPER, 1968, p.58).

Sá Pereira estabelece uma interdependência entre o fator físico (o qual define como a flexibilidade das juntas) e o fator neuro-muscular (ou a perfeita coordenação dos impulsos nervosos) dos quais, segundo considera, depende a técnica. A técnica seria então “perfeita” quando esses dois fatores funcionassem em seu nível ótimo. No entanto, o conceito de fator físico expresso por Sá Pereira é limitado, porque não se pode considerá-lo restrito à flexibilidade das juntas. O grau de elasticidade muscular, por exemplo, é também importante na definição da flexibilidade.

Retornando à linha de raciocínio de Sá Pereira, primeiro o autor indaga qual a finalidade da execução de exercícios de mecanismo, da resposta - aquisição de técnica – define o que a técnica significa e os fatores dos quais depende. Da

conclusão que, da ausência de obstáculos de ordem física e neuro-musculares advém a técnica perfeita, e dentro dos princípios da racionalização, que procuram estratificar as dificuldades, Sá Pereira reivindica que os possíveis obstáculos a serem removidos sejam tratados em exercícios separados, pois que um mesmo exercício não poderia remover obstáculos de natureza tão diversa. Sendo assim, preconiza que os impedimentos físicos sejam tratados pela ginástica, fora do piano, e por alguns poucos exercícios específicos de distensão, ao piano, e que os exercícios ao piano sejam reservados a estabelecer uma melhor disciplina na coordenação dos impulsos nervosos. Neste momento Sá Pereira não esclarece que exercícios são esses. O autor ainda observa que a falta de conhecimento dos fenômenos fisiológicos e psicológicos vinculados à aprendizagem, está em direta relação com o fato dos alunos não saberem estudar e se utilizarem de processos ineficazes de estudo.

4.2.2.3 Capítulo intercalado

Este novo capítulo da segunda parte do *Ensino Moderno de Piano*, aborda o problema da contração muscular excessiva (“vício da co-inervação”) e a fisiologia dos movimentos.

Sá Pereira reporta-se primeiramente à evolução por que passa a execução de qualquer movimento em alguma atividade que requeira destreza (como em algum esporte ou no ato de escrever). De gestos desajeitados, o que geralmente caracteriza o principiante, estes evoluem até que, pela experiência e pela repetição, se aprimoram e se tornam fáceis e naturais. Como o pedagogo muito bem observa, é comum que neste primeiro estágio do aprendizado de um novo movimento, de um novo gesto, o aluno acabe se excedendo e contraindo feixes de músculos que não deveriam entrar em ação. Essas contrações excessivas, quando bem orientado o trabalho de aperfeiçoamento da coordenação da movimentação, vão sendo eliminadas. Trendelenburg (apud SÁ PEREIRA, 1964, p.28) denomina esta contração excessiva e desnecessária de co-inervação. E, como cita Sá Pereira, esta “constitui um dos mais graves obstáculos que se antepõem ao domínio da técnica pianística” (Idem, p.28). O que a torna tão nociva à técnica é o fato de não ser exclusividade dos iniciantes. Como descreve, o cansaço rápido, a rigidez e angularidade dos movimentos e a chamada sensação de “braço duro” denunciam

essa contração em demasia. O mais grave é que o aluno, na maioria das vezes, não sabe porque isto ocorre e, conseqüentemente, não sabe como resolver a situação. Para esclarecimento do que causa essa sensação de endurecimento do braço, Sá Pereira faz uso da fisiologia e elucida a questão ao determinar que a causa encontra-se na inervação concomitante de dois feixes de músculos de ação oposta: os agonistas⁹², que ao se contraírem são responsáveis pelo movimento e os antagonistas que, relaxados, controlam o movimento. Descrevendo um exemplo mais concreto, diz que ao fechar a mão o aluno contrai os flexores (músculos do lado interno da mão e do antebraço) ao mesmo tempo que os extensores (músculos do lado externo) vão se distendendo. Portanto, neste exemplo, os flexores são ativos – agonistas - e os extensores passivos – antagonistas. Ao abrir a mão, os papéis se invertem e os extensores tornam-se agonistas e os flexores, antagonistas. Na execução de um movimento voluntário enquanto o agonista se contrai ativamente, o antagonista é passivamente distendido. Quando se quer interromper o movimento, o antagonista se contrai e freia o movimento. Sá Pereira observa que a intervenção ativa do antagonista pode ser sentida desde o início do movimento. São aqueles movimentos “fortemente travados e que vão perdendo em velocidade o que vão ganhando em força” (SÁ PEREIRA, 1964, p.29). Todos os exemplos e as imagens a que recorre Sá Pereira são de natureza simples para que o leitor realmente compreenda o que deseja demonstrar. Assim sendo, o autor usa mais uma situação concreta onde o aluno imagina-se espremendo uma esponja dura e resistente. Lentamente, mas com força, sente-se que todo o antebraço está sendo contraído - músculos flexores e extensores - agonistas e antagonistas. Quando ambos se contraem simultaneamente, se obtém um grande aumento de força em detrimento de uma diminuição sensível de velocidade. É essa a situação de muitos alunos com os braços enrijecidos. Seus movimentos, fortemente obstruídos, tornam-se cansativos, e quanto mais forte for a participação ativa dos antagonistas, mais lentos vão se tornando. Forças opostas se neutralizam resultando na imobilização. Muitos se habituariam a tocar exercendo muita força muscular o que, como bem estabelece Sá Pereira, “pressupõe sempre a inervação simultânea de músculos opostos, com sacrifício da mobilidade” (Idem, p.29). Sá Pereira entende que, por instinto, muitos

⁹² Sá Pereira cria e usa o termo *agonista* como equivalente em português do termo em alemão *Wirker*. Conforme explica, *Wirker* é o oposto de *Gegenwirker* (antagonista), como empregado por Trendelenburg. A palavra *agonista* também significa *esforçar-se* e portanto, enquanto o músculo *agonista* produz um esforço, o *antagonista* faz um esforço contrário. (SÁ PEREIRA, 1933b, p.7).

alunos recorrem ao aumento da força para vencer dificuldades técnicas o que prejudica irremediavelmente a agilidade dos dedos. Neste momento, Sá Pereira introduz o conceito de toque com peso ao afirmar que não é com o excesso de força, representado pelo aumento da força muscular, que a sonoridade vai se avolumar, e sim com o aumento de peso. Sá Pereira também critica o que pode ser considerado o retrato da velha escola pianística, a articulação exagerada dos dedos, onde estes levantam bem alto e articulam com força na busca de maior sonoridade. Compensar com os dedos, problemas que deveriam ser resolvidos pela musculatura mais poderosa dos braços, dos ombros e das costas, ao que consta, era ainda a realidade encontrada por Sá Pereira no início dos anos 30. Seguindo em seu comentário, o pedagogo admite que a pouca extensão e a falta de flexibilidade são causas de enrijecimento do braço, que exercícios específicos podem atenuar. Também acusa como significativo os processos pouco inteligentes de preparação das peças, que trariam obstáculos de ordem física e psicológica, resultando na co-inervação.

Ao término deste capítulo intercalado, Sá Pereira busca descrever o comportamento dos músculos antagonistas na realização de movimentos voluntários, através de uma pequena experiência concreta. As conclusões advindas dessa experiência simples, são importantes para a compreensão do papel da contração muscular e do relaxamento na execução dos movimentos pianísticos. Sintetizando:

Uma corda é passada por dentro de uma argola fixa e suas pontas são seguras pela mão direita e esquerda, respectivamente. Um dos lados da corda (o que vai puxar) representa o músculo agonista, e o outro o antagonista. Se o lado agonista der um puxão na corda, deixando o outro lado correr entre os dedos da mão que a segura, vai observar quatro comportamentos diferentes do conjunto:

1º. A corda corre inteiramente livre, entre os dedos da outra mão, sem encontrar a menor resistência. O antagonista não exerce aí nenhuma função de freio. O movimento é completamente destravado. (Um exemplo seria o movimento das pernas quando se está sentado sobre uma mesa e deixa-se que balancem no ar).

2º. Ao se apertar muito de leve os dedos entre os quais corre a corda, esta sofrerá um ligeiro atrito, quase imperceptível, mas suficiente para que o movimento não seja descontrolado. (É este o movimento ideal da técnica – os agonistas

trabalham livremente, mas sob o controle dos antagonistas que podem, a qualquer momento, interromper o movimento por meio de uma resistência mais forte)

3º. Apertando fortemente os dedos entre os quais corre a corda, esta correrá mais devagar, tornando-se necessário um grande dispêndio de força, a fim de que seja vencida a forte resistência que os dedos opõem ao movimento. (Este é o caso daqueles que tocam com os braços enrijecidos).

4º. A corda será impedida de correr se os dedos da outra mão a apertarem com igual força. (Assim ocorre a imobilidade, pois forças iguais de sentidos opostos se neutralizam).

Sá Pereira verifica que dos quatro movimentos do conjunto de músculos antagônicos: o movimento destravado fica inteiramente fora de consideração no âmbito pianístico; o movimento levemente travado e controlado é o movimento ideal da técnica; o movimento fortemente travado constitui vício de técnica ou co-inervação, contração excessiva ou “braço duro”; o último, movimento anulado, só entra em função quando se quer não movimento, mas estabilidade (na manutenção da arcada, com a fixação das juntas, no ataque de um acorde violentamente forte, por exemplo). Deste experimento conclui que “o movimento ideal, portanto, é aquele que se realiza com um mínimo de contração muscular, sem encontrar resistência perceptível, da parte do antagonista, embora sempre controlado por este” (SÁ PEREIRA, 1964, p.31).

4.2.2.4 Terceiro capítulo

Este novo capítulo intitula-se *Exercício de Relaxação* e é descrito por Sá Pereira como o remédio para o vício da co-inervação, anteriormente definida. Duas fontes principais norteiam este pequeno capítulo: os trabalhos de Blanche Selva (*L'Enseignement musical de la technique du piano* – 1916-1925) e Rudolph Maria Breithaupt (*Die natürliche Klaviertechnik* – 1905).

Como premissa, Sá Pereira fala da importância da consciência do estado de completa passividade ou “afrouxamento muscular”, por meio de exercícios, para que o aluno consiga vencer o vício da contração muscular excessiva. Estes exercícios

que enumera, são os exercícios de relaxação⁹³ ou de inércia – conforme a designação de Blanche Selva.

A seguir, Sá Pereira faz referência à queda livre do braço, movimento do qual o aluno deve partir para saber diferenciar as sensações entre músculo contraído e músculo relaxado. De acordo com o relato da professora Ecléa Ribeiro, sua aluna de Pedagogia no Instituto Nacional de Música, em meados da década de quarenta, Sá Pereira foi o primeiro professor a empregar a expressão “queda livre do braço”, até então não usada de forma sistemática naquele Instituto. A expressão referia-se ao uso do peso do braço e, conforme já mencionado, sua criação é muitas vezes atribuída ao pedagogo alemão Ludwig Deppe, muito embora já fosse utilizada por Chopin, como atesta o seguinte depoimento extraído de uma carta de uma aluna escocesa, citada por Eigeldinger na sua obra *Chopin vu par ses élèves* (1988):

Não havia tocado nem alguns compassos quando ele [Chopin] me disse: “*deixe cair as mãos*”, enquanto o que eu estava acostumada a ouvir era: “abaixe as mãos” ou “golpeie” essa ou aquela nota. Esta *queda livre* não era só de ordem mecânica; era para mim um conceito novo e logo senti a diferença. (EIGELDINGER, 1988, p.51)⁹⁴

Assim como para a aluna de Chopin, as alunas do curso de pedagogia do piano do Instituto Nacional de Música foram apresentadas a um novo conceito que transformava sua concepção pianística. Mesmo depois de transcorridos mais de sessenta anos, a Professora Ecléa Ribeiro relembra vividamente que os exemplos empregados por Sá Pereira em classe, também presentes no *Ensino Moderno de Piano*, elucidaram as alunas que ainda não tinham idéia do que a técnica de peso do braço significava.

Em suas instruções para a execução dos exercícios de inércia, Sá Pereira pede que o aluno, primeiramente, levante o braço (inteiro, não apenas o antebraço) até que o cotovelo se encontre ao nível do ombro. A mão pende livre, inerte, com a articulação do pulso descontraída. Os músculos do ombro se conservam contraídos, uma vez que eles sustentam o braço. Após alguns instantes, os músculos do ombro são afrouxados e o braço cai. Portanto os músculos do ombro se relaxam e o braço cai inteiramente “frouxo”. Sá Pereira chama esta posição de “braço descontrolado”,

⁹³ Vamos preferir usar a forma “relaxamento” no lugar de relaxação, por ser mais usual nos dias de hoje.

⁹⁴ No original: Je n'avais pas joué quelques mesures qu'il me dit : « *Laissez tomber les mains* », alors que j'étais accoutumée à entendre : « Baissez les mains » ou « Frappez » telle ou telle note. Cette *chute libre* n'était pas seulement d'ordre mécanique, c'était pour moi un concept nouveau, et au bout d'un moment je senti la différence.

por representar um repouso inerte do braço causado pela descida em queda livre onde atuou somente a força da gravidade. Como lembra outro grande teórico da técnica pianística, Otto Ortmann (ORTMANN, 1981, p.150), a queda livre do braço é mesmo um movimento impossível de ser controlado e por isso não desempenha nenhum papel na técnica pianística, servindo unicamente como recurso pedagógico, como faz Sá Pereira.

A seguir, Sá Pereira pede que estes exercícios de inércia sejam repetidos algumas vezes, até que se tenha plena consciência da sensação de músculos contraídos e descontraídos. Na seqüência, o exercício é repetido com o aluno sentado, para que sua mão possa cair sobre o seu joelho. Nesse momento, o braço tem dois pontos de apoio: a articulação do ombro e o contato com a perna. Se o aluno sente a mão pesando sobre a perna, o braço está descontraído. Se, ao contrário, sentir que a mão está leve, o braço está contraído. Sá Pereira pede que o aluno tome consciência das diferentes sensações que experimenta, com o braço contraído e com o braço descontraído, em três pontos diferentes: ombro, braço e mão.

Blanche Selva procurou estudar detalhadamente os movimentos pianísticos, e empregar gestos amplos fazendo uso do peso do braço. Sua obra *L'Enseignement Musical de la Technique du Piano*, de proporções gigantescas (cinco volumes mais dois preparatórios) publicada de 1916 a 1925, representa um marco importante na literatura sobre técnica pianística. Seus inúmeros exercícios preparatórios para serem executados fora do instrumento se tornaram muito populares e a partir daí este tipo de prática foi incorporada à pedagogia do instrumento.

Após explicar o exercício sugerido por Blanche Selva, Sá Pereira traça uma linha de raciocínio que o leva a definir o que é a técnica de peso. Baseado na sensação que o aluno acaba de experimentar no exercício de inércia, o autor, servindo-se de conclusões a que chegaram, Steinhausen, Breithaupt, Selva, e muitos outros, explica que há duas maneiras de pousar a mão sobre o teclado. Na primeira, a mão pode ir ao fundo da tecla, “carregando sobre esta todo o peso do braço” (SÁ PEREIRA, 1964, p.31) - é o braço apoiado sobre o teclado que Steinhausen chama de “carga completa” (apud CHIANTORE, 2004, p. 658) e que dá origem ao toque apoiado (*jeu appuyé*) de Blanche Selva. Na segunda maneira de pousar a mão, ela é carregada pelo braço afundando as teclas com um peso mínimo, o que implica na contração dos músculos do ombro – a chamada “carga mínima” com que Steinhausen definiu o peso mínimo

suficiente para abaixar a tecla. Dessas duas observações, Sá Pereira conclui, portanto, que há uma gama de variações entre os pesos máximo e mínimo que a mão pode “carregar sobre o teclado” (SÁ PEREIRA, 1964, p. 31) que permite ao pianista variar a intensidade do som. Kaemper (1968) elucida bem o que acontece nesse processo ao explicar que uma parte do peso do braço é retida pelos músculos do ombro o que faz variar este peso de uma carga próxima de zero até a carga completa. Sá Pereira arremata seu raciocínio ao fazer ver ao aluno que “quanto mais peso se descarregar sobre a tecla, maior a velocidade que se imprime ao martelo e maior também o volume da sonoridade e vice-versa” (SÁ PEREIRA, p.31). Assim define o que é a técnica de peso.

Como em todo o decorrer do tratado, Sá Pereira sempre abre espaço para criticar o estado de coisas em que se encontrava o ensino pianístico de sua época. Dessa forma reconhece que ainda havia muitos professores que até aquele momento desconheciam a técnica de peso e continuavam a ensinar “como se vivessem na época do cravo e da espineta, instrumentos que naturalmente não suportariam uma grande descarga de peso sobre o fragilíssimo teclado” (SÁ PEREIRA, 1964, p.31). Ele se refere ao levantamento exagerado dos dedos e de uma articulação forçada por excessiva atividade muscular dos músculos do antebraço, com a finalidade de obter uma sonoridade forte. Sá Pereira faz o aluno ciente desta prática equivocada e esclarece que na técnica de peso, quanto maior a sonoridade, mais relaxados se conservam os músculos do braço. Obtém-se assim o efeito máximo de som com o mínimo de contração muscular, sendo a chave para este resultado, o emprego de peso ao invés de força como fonte de energia produtora do som.

Voltando aos exercícios de relaxamento, Sá Pereira pede que, ao repeti-los de uma terceira forma diferente, o aluno deixe cair a mão sobre o teclado, em lugar de deixá-la cair sobre a perna. Entretanto acha conveniente que o terceiro dedo, por ser um dos mais fortes, receba o choque e apare a queda. Tal medida parece um tanto perigosa visto que na queda livre do braço com o apoio do ombro, a massa que este conjunto representa multiplicada pela aceleração da gravidade alcança facilmente, conforme as medições de Breithaupt, entre 2,5 Kgf e 6 Kgf, um peso considerável quando se pensa em apará-lo apenas com o terceiro dedo, o que pode acarretar, inclusive, uma lesão. Esta caída do peso total do braço sobre um dedo isolado pressupõe articulações resistentes o suficiente para receberem esta carga

de peso e constitui-se numa indicação muito arriscada. No caso, a queda pode ser melhor realizada se for aparada por toda a mão em cluster, com o punho fechado no monte do 5º dedo, ou mesmo em acordes pois distribuem este impacto por toda a arcada e conjunto de articulações. Relembrando as palavras de Ortmann citadas anteriormente, há outros exercícios de queda livre, mais notadamente os preconizados por Deppe, que nunca se referem a uma queda total do braço e sim a uma queda livre controlada. Nos exercícios de simulação propostos por Deppe (CALAND, 1899, p.9-10) a subida da mão pela ação dos músculos dos ombros e das costas é feita de forma lenta, assim como a descida. A atenção do aluno está centrada nos ombros e costas até que as polpas dos dedos encostem-se à superfície das teclas. A sensação mais importante é a de que o ombro é quem guia o movimento. Nos exercícios preconizados por Breithaupt o braço também está suspenso pelo ombro e o aluno deixa cair a mão sobre uma superfície plana fora do instrumento (uma mesa) para depois repetir o exercício no teclado. O peso é então descarregado na ponta dos dedos até que seja “despertada a consciência de peso” (BREITHAUPT, 1909, p.7-8, 11-12). Nos exercícios que Sá Pereira descreve, uma vez que os dedos estão em contato com o teclado, após a queda, o braço conserva-se relaxado, pesando passivamente sobre a tecla acionada, em uma posição baixa⁹⁵ sendo suspenso por dois pontos: a articulação do ombro e a ponta do dedo, que permanece ligeiramente curvado, mas sem exercer nenhuma força. Neste caso, é o peso passivo do braço que atua na tecla. Enquanto isso a outra mão verifica:

1º. o estado do pulso, que deve estar relaxado, solto e não oferecer resistência, o que denota que o antebraço está descontraído;

2º. o estado do braço, que deve pender livremente quando balançado pela outra mão, sinal de que os músculos do braço e do ombro estão relaxados;

3º. se a tecla está abaixada até o fundo, pois se subir facilmente ante a intervenção da outra mão, significa que não estava abaixada até o fundo do teclado e que o braço não estava relaxado.

Como comenta a seguir, o difícil para o iniciante é “descarregar o peso do braço sobre a tecla passivamente, sem exercer nenhuma pressão ativa, sem endurecer o pulso, conservando-o, pelo contrário, bem flexível” (SÁ PEREIRA, 1964,

⁹⁵ Deppe também preconiza uma posição mais baixa do braço em relação ao teclado, o que facilita a sensação de suporte do peso.

p.32). Sá Pereira termina o capítulo aconselhando o aluno a insistir na execução desses exercícios como forma de aprender a servir-se do peso do braço sem a necessidade de recorrer a um aumento de força muscular.

É discutível se esse emprego da queda livre em exercícios sobre o teclado do piano alcançam algum resultado positivo na medida em que o próprio Sá Pereira reconhece que é uma “queda descontrolada” e que não se toca dessa maneira. Há duas maneiras de exercitar o peso de braço sobre o teclado que, entretanto, produzem resultados diferentes. Como cita Kaemper (1968, p.73), a queda livre resulta num choque violento, enquanto que, se o braço se encontra perto do teclado ou sobre este, a resultante é o toque apoiado, que consiste numa pressão passiva constante, pela liberação do peso de braço sobre a tecla. Usando a terminologia de Paul Roes, Kaemper contrapõe, portanto, dois termos que aparentemente são sinônimos, mas que são na verdade duas situações distintas: a queda livre do braço (movimento que parte do alto e é descontrolado) e o peso livre do braço (movimento que parte de uma posição muito próxima à tecla ou do contato com a superfície da tecla e se assemelha com a “queda livre controlada” preconizada por Deppe-Caland).

Sá Pereira ainda acredita que tais exercícios livrariam o aluno do vício da inervação simultânea, ou co-inervação de músculos antagônicos. Entretanto é preciso lembrar que a co-inervação também está relacionada à movimentação do aparato pianístico e este exercício ao trabalhar a aplicação do peso apenas através da queda livre, de forma isolada, sem referir-se à transferência de peso de um dedo a outro e a sua aplicação nos diversos movimentos requeridos pela técnica pode não ter a eficácia esperada. Referindo-se às principais fontes deste capítulo, Sá Pereira encaminha aos trabalhos de Breithaupt e Blanche Selva, já citados, o leitor que quiser maiores esclarecimentos.

4.2.2.5 Quarto capítulo

Este novo capítulo intitula-se *Exercício de Pressão (destinado a fortalecer músculos fracos)*. Neste breve capítulo, Sá Pereira chama a atenção do leitor para a “falta de firmeza nos dedos”, outro tipo de impedimento físico⁹⁶ que dificulta o

⁹⁶ Breithaupt em sua obra *The Natural Piano Technique* (2º. Vol. , tradução inglesa de 1909) faz uso constante do vocábulo “impedimento” e cremos que seu uso, também de forma constante no tratado de Sá Pereira tem sua origem no conhecimento do trabalho do pedagogo alemão.

desenvolvimento pianístico do aluno e que, segundo cita, seria proveniente de um “fraco desenvolvimento muscular”. De acordo com o autor este “defeito é relativamente fácil de curar-se, e qualquer bom professor de ginástica saberá indicar exercícios apropriados, com ou sem uso de halteres” (SÁ PEREIRA, 1964, p.32). Através dessa afirmação, entende-se que este impedimento, na visão de Sá Pereira, pode ser trabalho e sanado com exercícios fora do piano. Entretanto, o autor não preconiza o uso de nenhuma ginástica preparatória específica e aplica seus exercícios diretamente no teclado.

Ele parte do princípio da inércia, trabalhado nos exercícios anteriores e acrescenta um exercício de pressão que consiste na contração momentânea dos flexores seguida de relaxamento. Este exercício apresenta as seguintes instruções:

Encontrando-se pois a tecla carregada a fundo e o braço relaxado (pulso abaixo do nível das teclas), vá agora aos poucos, sem desligar o dedo, **levantando o pulso** até que a mão se coloque a prumo sobre a tecla afundada. Acrescente então uma forte pressão ativa e, a seguir, vá novamente **baixando** a mão, **conservando** porém a **pressão** do dedo sobre a tecla. Quando chegar à posição da qual tinha partido, continue ainda durante um momento a exercer pressão e depois, por um ato de vontade **relaxe bruscamente todos os músculos contraídos**, entrando novamente em estado de **completa passividade**. Nesse momento, o pulso, que estava contraído cede e desce, flexível, abaixo do nível da tecla. Esta continua afundada, mas agora carregada apenas com o peso do braço inerte, **sem pressão!** Faça durante algum tempo **diariamente** este exercício, com cada dedo separadamente, dedicando especial atenção ao 4º. e 5º. dedos, por serem os mais fracos. Estes exercícios podem melhorar consideravelmente a forma física da mão. (SÁ PEREIRA, 1964, p.33) [grifos do autor].

Apesar de simples, a explicação deste exercício não é tão clara. Sá Pereira não se refere, em nenhum momento, à posição da mão, se mais plana ou mais curva. Não chega a mencionar que posição as articulações devem tomar e nada diz sobre a mão com arcada formada. Neste trecho do tratado, fazem falta exemplos fotográficos e um texto mais detalhado. O fortalecimento dos flexores dos dedos está em direta relação com a “firmeza dos dedos” e, por conseguinte, com o equilíbrio das articulações. Essa firmeza, principalmente na região das articulações media e distal, é imprescindível na manutenção da arcada da mão e no suporte do peso do braço.

O emprego de exercícios para o fortalecimento dos dedos é um assunto que gera discussões. Reginald Gerig (1990, p.233) relata que, à parte as variadas máquinas e teclados mudos inventados com essa finalidade, exercícios para o

fortalecimento dos dedos já existem desde o início do século XIX. Embora Steinhausen e Breithaupt fossem contra exercícios para desenvolver “extraordinário poder muscular ou uma exagerada ‘soltura’ ou ‘flexibilidade’ (GERIG, 1990, p.355), muitos teóricos de renome se mostraram a favor de tal prática, notadamente Otto Ortmann e József Gát que incluiu em seu trabalho *The Technique of piano playing* (1965) um grande número de exercícios de ginástica. Ortmann em sua obra *The Physiological mechanics of piano technique* (ORTMANN, 1981, p.289) menciona que o pianista que apresenta os pequenos músculos dos dedos e mãos desenvolvidos levam vantagem sobre os demais. Se um músculo maior deve ser acionado no lugar de um menor por falta de força e resistência, o aluno se depara com uma massa corpórea maior e portanto de movimento mais lento além de um grande problema de inércia. Ortmann enfatiza que “os exercícios de ginástica para os pequenos músculos dos dedos, mãos e antebraços, com o propósito de fortalecer sua força e resistência absolutas, é portanto, do ponto de vista mecânico, intensamente desejável para a técnica pianística” (Idem, p.289). Embora muitos autores refiram-se a um trabalho de fortalecimento digital, divergem no que diz respeito a como esse trabalho deve ser aplicado.

Segundo Ortmann (ORTMANN, 1981, p.225) é partindo de uma posição alongada e não de uma posição curvada que se aprende a fortalecer a última articulação. Esta afirmação também explica a indicação de Breithaupt para trabalhar as articulações e a arcada, que parte da posição da mão alongada sobre a mesa até que esta se sustente nas pontas dos dedos, em ligeiro arco (BREITHAUPT, 1909, p.12)⁹⁷. Richerme (1996, p.241), em seus exercícios para o fortalecimento dos flexores dos dedos, também concorda que este tipo de exercício seja iniciado em posição plana para depois ser aplicado na posição curvada de dedos. Assim como Breithaupt, preconiza que o trabalho se realize, primeiramente, fora do instrumento, e após ser dominado, aplicado no piano. Richerme também adverte que “os únicos músculos que às vezes podem ser solicitados com força e resistência máximas na execução são os flexores dos dedos (em sequências de acordes rápidos ou oitavas de grande intensidade)”(RICHERME, 1996, p.240). Em vista dessa afirmação, aponta que quanto mais fortalecido está o músculo, mais ele trabalha próximo a um estado de relaxamento.

⁹⁷ Esta já era a posição ideal preconizada por Chopin e mais tarde por Deppe.

Da forma como este exercício de pressão para fortalecimento de músculos fracos é proposto por Sá Pereira, a contração muscular é grande e se o dedo está fragilizado, não está preparado para suportar todo esse peso e essa pressão. O equilíbrio da arcada e das articulações deveria primeiramente ser trabalhado sem pressão, fora do piano e, se possível, com o antebraço apoiado. Com a mão e o antebraço sobre uma mesa (cotovelo apoiado) em uma posição confortável, o aluno pode trabalhar o levantamento da arcada da mão e seu equilíbrio. Partindo de uma posição plana, o 5º dedo é flexionado e com a ajuda da outra mão, que mantém a última articulação apoiada, sem deixá-la “quebrar”, imprime-se uma leve pressão na ponta do dedo que faz levantar a base do dedo. Essa posição é mantida por alguns segundos e depois o dedo volta ao seu estado inicial, de relaxamento. Como o antebraço está apoiado, a pressão que o dedo suporta é pequena e suficiente para trabalhar a musculatura da mão e o seu fortalecimento sem o risco de sobrecarregá-la. O trabalho é depois aplicado do anular ao indicador.

Quanto ao fortalecimento muscular *per se*, alguns autores divergem quanto à necessidade de um treinamento muscular para desenvolver uma musculatura mais forte. Corroborando as palavras ditas por Steinhausen em 1905, Gyorgy Sandor em 1981, defende a idéia de que atletas precisam de força e resistência muscular, além da coordenação, mas que os pianistas só precisam saber coordenar os músculos. Conforme cita:

não desenvolvemos músculos fortes; ao contrário, aprendemos a ativar aqueles que já são fortes e a usá-los em colaboração com os mais fracos para ajudá-los. Usar músculos mais fortes para ajudar os mais fracos é a essência da coordenação, e este tipo de habilidade deve ser colocado a serviço da arte. Por mais tentador que possa parecer para alguns, a música e seu estudo não precisam ser encarados como uma atividade atlética. (SANDOR, 1981, p.3)⁹⁸

Sandor adverte que, apesar dos muitos méritos que os exercícios de dedos podem apresentar, é sempre recomendável ter cautela pois muitos deles abusam dos músculos do antebraço. Richerme também recomenda cautela na execução de

⁹⁸ No original: We do not build strong muscles; instead we learn to activate the ones that are already strong and to use them in collaboration with the weaker ones is the essence of coordination, and this kind of skill is what we must put in the service of art. Tempting as it may be for some, music and practicing need not be regarded as athletic activity.

exercícios de pressão e para o fortalecimento dos flexores pois podem ser causa de tendinites ou tenossinovites⁹⁹ quando feitos de forma incorreta ou em excesso.

Outro ponto que deve ser observado com atenção, e que pode relacionar-se ao que dizem Sandor e Richerme, refere-se à dinâmica. Sá Pereira não diz em que nível de dinâmica o exercício deve ser executado, restringindo-se a mencionar que a aplicação da pressão deve ser “forte e ativa”. Porém, como o ataque é proveniente da queda livre do braço, pressupõe-se que a dinâmica resultante seja, no mínimo, *fortissimo*. Autores como Breithaupt em seu exercício para o posicionamento da arcada (BREITHAUPT, 1907, p.12), Leschetizky em seus exercícios para o pulso e dedos (BRÉE, 1905, p.4-5), Cortot em sua ginástica quotidiana do teclado (CORTOT, 1928, p.5) e Richerme em seus exercícios para os flexores dos dedos (RICHERME, 1996, p.243) sempre mencionam que o aluno deve iniciar o trabalho de dedos na dinâmica *piano*.

4.2.2.6 Quinto capítulo

Este é o último capítulo da segunda parte e refere-se à aplicação dos exercícios anteriores de queda passiva do braço, pressão e relaxamento, às peças em estudo. Sá Pereira passa a denominá-los genericamente de “exercícios de preparação”. Como já havia afirmado no capítulo precedente, Sá Pereira acredita que são “um excelente processo para ‘por a mão em ordem!’” (SÁ PEREIRA, 1964, p.33) e encoraja os alunos a aplicá-los a qualquer obra em estudo. Como exemplo, cita o Estudo op.10 no.12 de Chopin. Suas instruções para a mão esquerda seguem o mesmo modelo aplicado no capítulo anterior quando, após a queda do braço e o ataque passivo do dedo, o pulso baixo vai se elevando até que, ao alcançar uma posição mais alta, inicia-se a pressão sobre a tecla que cessa e dá lugar ao relaxamento quando o pulso desce abaixo do nível das teclas. No princípio, Sá Pereira pede que este exercício seja realizado de forma bem lenta, e como se trata de uma ginástica de preparação para “por a mão em forma”, diz ser necessária a realização desta maneira apenas por alguns compassos, pois logo o exercício é trabalhado mais rapidamente, sem pressão ativa sobre as teclas. Dois exemplos sucintos demonstram a maneira de executá-los.

⁹⁹ A tenossinovite é a inflamação do tendão e da camada que o cobre.

a)

b)

Ex.25. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de preparação, p.33.

Diferindo do capítulo anterior, o autor agora descreve com mais objetividade a posição da mão e dedos. Assim se pronuncia:

Conserve os **dedos firmes e curvos formando com a mão como que uma só peça** que vai sendo deslocada pelo braço. **Ao passar de uma tecla para outra, levante bastante o pulso, desligando completamente o contato com a tecla anterior.** Faça atenção a que também o 5º. dedo ataque a tecla com a ponta e não de lado! Neste momento estamos fazendo apenas **ginástica**, destinada a **desenvolver músculos fracos**. Ora, se o dedo atacar de lado, os flexores não entram em ação e não podem pois desenvolver-se! (SÁ PEREIRA, 1964, p.33) [grifos do autor]

Esse exercício trabalha a resistência do dedo juntamente com a conscientização do peso e, como ressaltado anteriormente, é discutível até que ponto essa queda livre sobre cada nota não deveria ser entendida como peso livre do braço sobre cada nota, como definido por Kaemper (vide página 155). Como Sá Pereira não especifica bem como proceder para executar esse movimento de queda livre, resta a dúvida se deva ser empregado um movimento que parte bem do alto, da mesma forma que nos exercícios de inércia de Blanche Selva.

Sá Pereira preconiza o emprego destes exercícios para aqueles que precisam trabalhar a firmeza dos dedos e desenvolver agilidade, a qualidade do movimento ideal ou ágil que é aquele cuja execução “sofre um mínimo de resistência e requer, pois, um mínimo de contração muscular” (SÁ PEREIRA, 1933b, p.8), inferindo que só com dedos fortalecidos se consegue dominar passagens de mais virtuosismo.

Como fechamento para esta parte do tratado defende que o aluno não só compreenda, mas identifique-se com os processos de preparação expostos, pois quando realizados de forma inteligente podem modificar suas condições físicas. Desta forma, destina os exercícios de flexão passiva àqueles com “articulações duras”, para que trabalhem a flexibilidade e aumentem a amplitude de movimento das articulações da mão e pulso; os exercícios de relaxamento “para aqueles que tocam com o braço duro”, para que através da conscientização do peso do braço passem a empregar a técnica de peso e evitem o excesso de contração muscular (pela ativação simultânea de músculos “agonistas” e antagonistas) na execução; os exercícios de pressão para os alunos com os “dedos fracos”, para que o fortalecimento da musculatura da mão e dedos possa manter o equilíbrio da arcada e agir como suporte do peso do braço (SÁ PEREIRA, 1964, p.33).

4.2.3 Terceira parte – disciplina da inervação (técnica)

Esta nova parte do tratado é a mais substancial de todo o livro. Apresenta um preâmbulo, onde o autor explica como a matéria é abordada e organizada, seguido de cinco capítulos longos, muito subdivididos, e um “capítulo intercalado”.

Logo de início considera a técnica propriamente dita a “coordenação dos movimentos” ou, em outras palavras “a eliminação de impedimentos de ordem neuromuscular (inibições e co-inerções)” (SÁ PEREIRA, 1964, p.34). Dando continuidade ao que já havia sido exposto no segundo capítulo, Sá Pereira infere que os diversos movimentos executados pelos pianistas podem ser reduzidos a poucos movimentos, ou “movimentos básicos”. Citando como fontes para esta conclusão os trabalhos do violinista Karl Flesch (*Urstudien*) e do fisiologista Wilhelm Trendelenburg (SÁ PEREIRA, 1964, p.34), Sá Pereira, por analogia, “reduz igualmente o estudo da técnica pianística à preparação sistemática de alguns poucos movimentos básicos” (Idem, p.34). Neste mesmo parágrafo da edição de 1964, reconhece que esta ideia “tão simples e intuitiva” também foi utilizada por Cortot no seu tratado *Principes rationnels de la technique pianistique* (1928), onde o músico suíço reduz todos os problemas da execução pianística a cinco categorias essenciais. Porém, como Sá Pereira faz questão de frisar, a obra de Cortot ainda lhe era desconhecida quando escreveu este capítulo do *Ensino Moderno de Piano* em 1933.

Retornando ao tema de seu preâmbulo, Sá Pereira explica ao leitor que para vencer a dificuldade de uma passagem complexa, o aluno só necessita dominar a

execução dos elementos simples que a constituem. E esta vitória sobre a dificuldade é conseguida através da “coordenação dos impulsos nervosos que operam sem encontrar resistência, através de linhas de condução já preparadas e postas em contato” (SÁ PEREIRA, 1964, p.34). O que Sá Pereira deseja explicar é que aquilo que denomina “inervação muscular” constitui-se na transmissão de impulsos nervosos que partem do cérebro e vão contrair os músculos voluntários ou executores do movimento, através dos nervos motores. Estes impulsos não podem encontrar resistência no aparelho de execução (o que seria o impedimento físico) nem no de transmissão (no sistema nervoso). Os impedimentos de ordem nervosa, como aponta, são as inibições e as co-ineruações (ou contração excessiva de feixes de músculos antagonicos àqueles que executam o movimento).

Reportando-se ao que já havia sido dito no capítulo intercalado da segunda parte do tratado, Sá Pereira torna a mencionar que ao se aprender uma nova atividade física é comum o dispêndio de mais energia do que realmente se necessita, o que em geral resulta em uma movimentação excessiva e desordenada. Não somente a plasticidade da movimentação é afetada, como também a sua funcionalidade: “o principiante não só executa de modo duro e forçado os próprios movimentos úteis, como ainda sobrecarrega a execução destes com uma série de movimentos absolutamente inúteis e, portanto, prejudiciais” (Idem, p.34). Os impedimentos neuro-musculares a que se refere anteriormente são, por conseguinte, as contrações excessivas de feixes de músculos antagonistas e estes movimentos inúteis (ou parasitários).

Sá Pereira também aponta alguns obstáculos de ordem psíquica que podem inibir a boa coordenação dos impulsos nervosos como uma programação mental negativa (o aluno antecipa a má execução), ou uma ideia fixa, que pode se apoderar do aluno mal preparado, que tem medo de palco, ou que receia executar uma determinada passagem que não lhe inspira confiança.¹⁰⁰ Como afirma, “tanto mais perfeita será uma execução, quanto mais for isenta de inibições de ordem psíquica e entraves de natureza psicomotora” (Idem, p.35). Reconhecendo que inibições de ordem psíquica requerem o auxílio de um especialista, Sá Pereira prevê para os outros entraves, “de ordem psicomotora ou neuro-musculares” a que chama de “defeitos de coordenação” um remédio de simples aplicação: “o poder seletivo da repetição atenta” (SÁ PEREIRA, 1964, p.35).

¹⁰⁰ Sá Pereira aborda novamente esse assunto em artigo intitulado *O nervosismo do artista*, publicado na Revista Brasileira de Música vol.7, no.4, 1940/1941.

A repetição atenta elimina impulsos nervosos mal coordenados e vai aos poucos como que “polindo” o gesto que então facilmente atingirá o mais elevado grau de perfeição, que é: o **automatismo**. (SÁ PEREIRA, 1964, p.35) [grifos do autor]

Sá Pereira não discute a qualidade dos gestos aplicados pelo aluno, pressupondo que estes são gestos corretos. Todavia, é importante ressaltar que apenas a repetição atenta não distingue o gesto errado, do gesto correto, pois ambos podem ser automatizados. O discernimento demonstrado pelo aluno quanto à funcionalidade e a aplicabilidade dos gestos executados é essencial para que, através da repetição efetuada com extrema atenção, somente os gestos corretos sejam “polidos” e automatizados.

Sá Pereira conclui que o “estudo racional da técnica” apóia-se na decomposição de movimentos complexos em vários movimentos básicos e na sua preparação de forma sistemática por meio de “repetições atentas e graduadas”. Atacando os antigos métodos de piano, procura mudar o enfoque dado à aquisição da técnica, fazendo o aluno perceber que esta é uma “habilidade facilmente atingível, desde que preparada de modo **racional**, pelo estudo sistematizado das formas simples de movimento ou: **movimentos básicos**” (Idem, p.35) [grifos do autor].

Os movimentos básicos apontados por Sá Pereira são: extensão, flexão, abdução, adução e rotação, pois são os movimentos realizados pelas articulações do aparato pianístico. Assim como Cortot em suas “cinco categorias essenciais”¹⁰¹, Sá Pereira relaciona estes movimentos a “gêneros de mecanismo” (Idem, p.35) ou “fórmulas da escrita pianística” (KAEMPER, 1968, p.6). São eles: o trilo (movimento de flexão e extensão dos dedos); acordes (movimentos de expansão); escalas e arpejos (abdução e adução do polegar e da mão); oitavas (flexão e extensão da mão); trêmulo (rotação do antebraço). De acordo com Kaemper, os métodos de técnica pianística, vêm seguindo um padrão de organização, desde os tempos de Muzio Clementi, que obedece a um sistema coerente que ainda hoje sobrevive e que se baseia em fórmulas pré-determinadas¹⁰². Muito embora Sá Pereira e Cortot ao mencionarem que a técnica é um conjunto de movimentos coordenados, busquem se afastar desse sistema tradicional, ao relacionarem a aquisição de técnica ao domínio dessas fórmulas da

¹⁰¹ As cinco categorias essenciais que, segundo Alfred Cortot, encerram todos os problemas da execução pianística são: 1- igualdade, independência e mobilidade dos dedos; 2- passagem do polegar (escalas e arpejos); 3- Notas duplas e toque polifônico; 4- extensão; 5- técnica de pulso, execução de acordes. (CORTOT, 1928, p.8).

¹⁰² Estas fórmulas seriam: 1- exercícios com notas presas repetindo um dedo de cada vez; 2- dois dedos: trilo; 3- cinco dedos sem mudança de posição; 4- passagem de polegar: mudança de posição-escalas; 5- arpejos: considerados escalas em extensão; 6- terças e sextas; 7- oitavas e acordes. (KAEMPER, 1968, p.17).

escrita acabam por aceitá-lo e reproduzi-lo, de certa forma. A força da tradição ainda está tão presente que, mesmo em trabalhos atuais, que lidam com a teoria dos movimentos, como *On Piano Playing* do pianista Gyorgy Sandor (1981), dos cinco movimentos básicos da técnica que o autor elabora (queda livre; cinco dedos - escalas e arpejos; rotação; *staccato*; e impulsão - *thrust*), dois (escalas e arpejos e *staccato*) são na verdade “fórmulas da escrita pianística”.

4.2.3.1 Primeiro capítulo: Técnica de trilo

O trilo é considerado por Sá Pereira como a base para a técnica de cinco dedos. Sá Pereira aponta dois motivos que podem dificultar a execução do trilo: juntas metacarpianas não tão flexíveis e falta de disciplina no processo de inervação. Para o primeiro problema, o autor indica a ginástica exemplificada na segunda parte do tratado. Em relação ao segundo, recomenda os “antiquíssimos” exercícios “de dedos presos ou com dedos de apoio” que ele chama de “exercícios de dissociação” (SÁ PEREIRA, 1964, p.36). A razão de ser desses exercícios, de acordo com o autor, reside no fato de que isolam os movimentos de cada dedo individualmente, eliminando os movimentos parasitários dos dedos vizinhos, favorecendo a boa coordenação dos impulsos neuromusculares e imprimindo disciplina aos movimentos.

A seguir, comenta que em virtude da grande maioria dos alunos não possui uma técnica de cinco dedos eficiente, principalmente na mão esquerda, a igualdade e a independência digital devem ser adquiridas através de exercícios como os que recomenda. Adverte que exercícios como os de Hanon, Cesi, ou outros, são excelentes “campos de treino” para aqueles que possuem uma técnica desenvolvida, mas que são inúteis para aqueles que deles se servem no intuito de adquirir técnica, pois esta só é adquirida através do trabalho racional.

Seu regime técnico é assim exemplificado:

- 1º. – preparar a forma física da mão por meio dos “exercícios de preparação” (exercícios de alongamento, relaxamento e fortalecimento, anteriormente citados);
- 2º. – disciplinar a ação de cada dedo através dos “exercícios de dissociação”;
- 3º. – preparar e treinar a ação de dedos vizinhos em movimento alternado por meio de exercícios de trilo racionalmente dosados;

4º. – preparar e estudar a fundo alguma peça, como o teste que encerra este capítulo, o estudo de Czerny, op. 299 no.11, que ficará servindo de campo de treino, podendo aí ser aplicada e intensificada a agilidade adquirida com os exercícios anteriores.

4.2.3.1.1 Exercícios de Dissociação

Sá Pereira apresenta três exercícios de dissociação, em preparação para o trilo. O primeiro, com notas presas alterna terças harmônicas e notas simples, enquanto os dois restantes utilizam combinações entre terças e notas simples, sem notas presas. Escritos para as duas mãos simultaneamente, não apresentam indicação para o estudo de mãos separadas. O andamento é lento, mas a indicação para levantar bem os dedos e evitar que os outros dedos se movam, sem contudo co-inervar os músculos de pulso e do antebraço é intrigante. Steinhausen já advertia e mais tarde Ortmann confirmou cientificamente, que “o levantamento exagerado dos dedos provoca a fixação de outras articulações, mais notadamente a do pulso” (ORTMANN, 1981, p.235-236). Exercícios com notas presas, em uma posição fixa, tendem a ser muito fatigantes e provocarem uma excessiva contração muscular, principalmente para um aluno com maior dificuldade de dissociar os movimentos digitais. Um fator importante que pode levar à co-inervação dos antagonistas é o nível de dinâmica em que é realizado o exercício, aqui não indicado. Sá Pereira pede que os exercícios sejam transportados para outras tonalidades.

Acreditamos que estes exercícios deveriam ser praticados de mãos separadas, com um número limitado de repetições para cada seção (cinco, por exemplo) e com alternância entre as mãos, ou seja, cinco vezes mão direita, cinco vezes mão esquerda, para evitar a fadiga. A dinâmica deveria situar-se entre *p* e *mp*; as notas presas do exercício a) não deveriam ser mantidas sob exagerada pressão e a articulação das notas em semínimas não deveria ser exageradamente alta, partindo da posição em contato com a tecla. Enquanto isso, os dedos restantes (1º e 2º nos primeiros compassos do exercício a) ainda que apoiados no teclado, deveriam permanecer inertes, sem exercer nenhuma pressão. Importante seria manter um alto grau de atenção durante a execução do exercício e manter a posição da mão em arcada ligeiramente alongada (posição de Chopin) evitando que a mão colapsasse em direção ao 5º dedo. Em todos os momentos seria aconselhável verificar constantemente a condição do pulso, evitando que permanecesse rígido.

Nos exercícios *b)* e *c)*, também de mãos separadas, lentamente, na dinâmica *p*, o acionamento das primeiras notas (uma terça harmônica, no caso) poderia fazer com que o dedo seguinte fosse impulsionado para cima, próximo ao teclado, e se mantivesse a postos para atacar a sua nota e assim por diante, o que lembraria um movimento de gangorra (no momento em que um dedo sobe o outro desce). Dessa maneira se coordena melhor o movimento, se controla mais a sincronia das terças harmônicas e a alternância entre dedos, isolando melhor os dedos que se movem daqueles que estão inertes sobre as teclas.

a)

b)

c)

Ex.26. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de dissociação, a), b) e c), p.37.

4.2.3.1.2 Exercícios de trilo

Esses exercícios são subdivididos em três grupos. A saber: primeiro grupo - dedos 1, 2 e 3; segundo grupo – dedos 2, 3 e 4; terceiro grupo – 3, 4 e 5. Sá Pereira inicia os exercícios pelo terceiro grupo, por ser o grupo mais difícil de ser trabalhado.

O exercício trabalha o trilo entre os dedos 3 e 4 tendo o 5 como dedo de apoio. Depois de invertido, o apoio passa para o dedo 3 e o trilo é executado pelos dedos 4 e 5.

a)

b)

Ex.27. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de trilos com notas presas a) e b), p.37.

As instruções pedem um andamento lento e uma articulação enérgica. Isto implica em uma atividade muscular mais intensa, apesar de Sá Pereira pedir que seja evitada a “dureza de pulso e de antebraço” com um “levantar e abaixar do pulso durante o exercício”. Sá Pereira recomenda que ao menor sinal de cansaço o exercício seja interrompido (SÁ PEREIRA, 1964, p.37). Esta recomendação já demonstra o risco em potencial que os exercícios trazem. As indicações de *marcato* e a dinâmica *forte* aí implícita, somadas à extrema articulação, ao invés de proporcionarem a independência de dedos forçosamente levarão a uma extrema contração da musculatura do antebraço, e à falta de fluência no movimento. Os exercícios se tornam mais eficazes se o aluno praticá-los sem os acentos recomendados e sem uma articulação “enérgica”.

As mesmas instruções se aplicam aos dois grupos seguintes. Quando dominados em andamento *Lento*, os exercícios devem ser gradualmente acelerados até atingirem o andamento *Allegro*.

Não há menção à execução de mãos separadas, porém estes exercícios não deveriam ser executados de mãos juntas, uma vez que a separação das mãos proporciona maior controle de movimento e maior atenção. Como, em geral, a destreza de uma das mãos não é exatamente igual à da outra, em se tratando de exercícios técnicos, a execução de mãos juntas pode mascarar as imperfeições de uma delas. Como preconiza o estudo racional que Sá Pereira defende, quanto menor o objeto foco de atenção no estudo, melhor rendimento no trabalho.

A seguir são apresentadas variantes onde os trilos são executados sem notas de apoio, ou seja, sem notas presas. Nestes exercícios Sá Pereira especifica que a execução deve ser de mãos separadas, com os dedilhados peculiares a cada um dos três grupos de dedos. Sá Pereira pretende que o aluno ganhe resistência e agilidade, o que denota a indicação “verifique diariamente se toca mais depressa e durante mais tempo sem cansar!” (Idem, p.39).

a)

b)

c)

d)

Ex.28. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de trilos sem notas presas a), b), c) e d), p.38-39.

Como forma de medir diariamente o progresso alcançado nesses exercícios, Sá Pereira prescreve alguns exercícios de “controle”. Sua execução deve ser feita de mãos separadas e com cada um dos três grupos. A comparação entre os grupos é encorajada e o ideal é que o mesmo desenho seja tocado com a mesma facilidade por qualquer um dos três dedilhados.

a)

b)

Ex.29. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de controle a) e b), p.39.

Após os exercícios de controle, é apresentado um teste que também tem como objetivo verificar o grau de agilidade dos cinco dedos e o progresso realizado. Esta peça em questão é o Estudo op. 299 no. 11 de Carl Czerny, variado, pois a mão esquerda toca em uníssono com a direita, duas oitavas abaixo. Porém, antes que explique como será conduzido o “teste”, Sá Pereira abre espaço para comentar, em um capítulo intercalado, “a completa ineficácia dos processos de estudo postos em prática pela maioria dos alunos!” (SÁ PEREIRA, 1964, p.40).

4.2.3.2 Capítulo intercalado – Valor e condições psicológicas da repetição

Sá Pereira mostra-se indignado com o fato de ser raro o aluno que demonstra saber estudar e fazer render seu estudo. Como aponta, a maioria desperdiça muitas horas e energia com repetições desatentas e desordenadas na esperança inútil de que estas possam lhe trazer algum benefício. De acordo com suas palavras, não é “‘malhando’ infinitas vezes um mesmo trecho que se conseguirá vencer-lhe as dificuldades” (Idem, p.40). Esse processo embota cada vez mais a sensibilidade do aluno e constitui “uma aberração dos mais elementares princípios da pedagogia” (Idem, p.40). Sá Pereira salienta que o fator mais agravante desse estado de coisas é a conduta do professor, que, raras vezes, ensina ao aluno como estudar.

Ao narrar o caso de uma determinada aluna, que deveria repetir 50 vezes uma passagem mal resolvida, Sá Pereira questiona a intuição psicológica de sua mestra, que agindo dessa forma, “estaria em desacordo com uma das noções mais elementares da psicologia na qual a aprendizagem ocorre em função do interesse” (Idem, p.40). A repetição sem um propósito definido aniquila o interesse do aluno, faz com que ele não goste de estudar e o torna um “preguiçoso mental” pois se torna incapaz de indagar quais seriam as reais dificuldades a serem vencidas.

De forma bastante acertada, Sá Pereira ressalta que quanto mais um aluno repete “de forma afobada” uma passagem com erros, mais errada ela se torna, pois estes vão sendo insistentemente repetidos e assimilados. As dificuldades mais usuais, de leitura e de coordenação, necessitam, no entender de Sá Pereira, de poucas repetições, mas repetições inteligentes e realizadas com muita atenção. A partir dessa afirmação, conclui que a repetição só tem valor quando feita com caráter seletivo, ou seja, com a intenção de selecionar a melhor maneira de executar a passagem em questão.

Partindo da suposição errônea que, quanto mais vezes repetida, melhor será a execução, esquece o aluno por completo **o elemento essencial da repetição**, que é: **o espírito de crítica, o espírito seletivo**, sem o que ela se torna maquinal e inútil. Realizada distraidamente, como é de praxe entre os alunos, a repetição não adianta nem aperfeiçoa coisa nenhuma. (SÁ PEREIRA, 1964, p.41) [grifos do autor]

Sá Pereira aborda um ponto crucial no estudo do instrumento que, todavia, nem sempre é objeto de uma reflexão tão minuciosa e extensa em trabalhos sobre técnica pianística, quanto a apresentada no *Ensino Moderno de Piano*. O espírito de crítica, uma vez despertado no aluno, percebe, avalia e revela os locais onde estão as falhas. O espírito de seleção opta pela maneira mais adequada de corrigi-las. Juntos, constituem um trabalho intelectual que, através da atenção, de um trabalho consciente, transforma a repetição num instrumento de aperfeiçoamento. Sá Pereira insiste em dizer que não é necessário um grande número de repetições, mas que estas devem ser bastante espaçadas e circunscritas a um trecho mínimo. Pormenorizando o que defende acima, o autor refere-se à importância da audição diferenciada e ao lapso de tempo que deve transcorrer entre as repetições para que o aluno possa criticar suas execuções. Quanto às dimensões do trecho em estudo, corroborando suas palavras, Sá Pereira cita o psicólogo argentino J. Pastracoiu que em seu *Curso Completo de Psicologia* (SÁ PEREIRA, 1964, p.42) frisa que a

repetição como processo de aperfeiçoamento só tem valor se circunscrever ao mínimo o campo da atenção, limitando a dificuldade. É esta, portanto, uma das definições do processo racional de estudo. “É nisto que deve se basear o **estudo racional da técnica: fragmentação da dificuldade e treino de cada fragmento, debaixo da vigilância muito crítica da atenção focalizada**” (Idem, p.42) [grifos do autor].

Sá Pereira termina este capítulo intercalado com um último comentário onde exorta o aluno a encarar as dificuldades e o seu estudo não como aborrecimentos, mas como fontes de alegria e de renovação da confiança em si mesmo, pois, como cita, o individuo inteligente sente prazer, um bem-estar, ao verificar como sua engenhosidade vai derrubando as barreiras, que antes lhe pareciam insuperáveis.

4.2.3.2.1 Teste para a técnica dos cinco dedos

Ainda dentro do capítulo intercalado, utilizando o Estudo de Czerny Op. 299 no. 11, mencionado anteriormente, Sá Pereira propõe um teste para avaliar o grau de independência digital do aluno. Pede que este separe os desenhos de seis semicolcheias de cada tempo em dois grupos de três notas. Estes pequenos fragmentos serão executados em andamento rápido, até que seja atingida a perfeita igualdade. Ambas as mãos executam o exercício, alternadamente, conforme mostra o exemplo a seguir.

Ex.30. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), estudo teste de Czerny op.299 no.11 e variação, p.43.

Posteriormente, os grupos de seis semicolcheias serão trabalhados de formas variadas: transpostos para outras tonalidades, em vários andamentos até atingirem a indicação original (semínima pontuada igual a 132), repetidos de grupo em grupo, em acordes, em grupos de terças, de acordo com o que apresenta o exemplo abaixo.

Ex.31. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), variações do estudo teste de Czerny op.299 no.11.

Sá Pereira adverte que o exercício só deve ser tocado de mãos juntas quando ambas dominarem muito bem suas partes. Como receita para quem desejar vencer dificuldades técnicas, o autor enumera três etapas. Infelizmente, um erro de impressão, não corrigido nesta edição de 1964, repete o segundo item. Desta forma, apenas dois desses três itens são mencionados. São eles: 1- subdivisão e preparação de pequenos fragmentos de poucas notas; 2- treino de grupos maiores, formados de vários fragmentos. Na primeira edição, de 1933 (p.38), é encontrado o terceiro item que falta: 3 – treino sistematizado da peça inteira.

4.2.3.3 Segundo capítulo – Técnica de acordes (movimentos de expansão)

Já na abertura desse capítulo, Sá Pereira reconhece que uma das grandes dificuldades da técnica pianística é executar diferentes aberturas entre os dedos em uma rápida sucessão de acordes. Servindo-se de uma obra de Liszt, *Chapelle de Guillaume Tell* dos *Années de Pèlerinage*, primeiro ano, Suíça, Sá Pereira exemplifica como pode ser penosa uma série de acordes para a mão esquerda, em andamento moderadamente rápido, para aqueles que não possuem mãos flexíveis, ou, “juntas metacarpianas elásticas, ligamentos interósseos de fácil extensibilidade” (SÁ PEREIRA, 1964, p.44).

A seguir, discorre sobre o maior esforço que um aluno com menor extensibilidade empreende na execução de arpejos e acordes, por se achar próximo à posição-limite de abertura dos dedos. Para amenizar esta condição, e melhorar o grau de extensibilidade, Sá Pereira prescreve uma ginástica semelhante àquela do capítulo 2 da segunda parte, que pretende imprimir uma distensão funcional moderada nos tecidos, aumentando sua capacidade de mobilidade e amplitude de movimento. Referindo-se à ginástica de extensão dos dedos (alongamento com extensão dos dedos contra uma superfície plana), Sá Pereira mostra um outro exercício, curioso, que, conforme cita, é útil para a distensão dos ligamentos transversais. Trata-se da compressão lateral da mão, feita pela própria pessoa que, como mostra a figura, aperta o dorso da mão. Sá Pereira recomenda que seja repetido várias vezes e que se demore um pouco em cada uma dessas repetições.

Fig.10. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), compressão lateral da mão, p.45.

Exercícios de expansão são, em geral, empregados diretamente no instrumento e quando não, é mais comum que trabalhem as aberturas entre os dedos tentando expandir a mão e seus movimentos, ao invés de comprimi-la. Exercícios de abertura para aumentar a amplitude dos movimentos de adução e abdução da primeira articulação, metacarpo-falângica (abertura entre os dedos 2 a 5), são mais eficientes quando os dedos estão em posição curvada e quando são efetuados de forma passiva, maneira pela qual estariam sendo trabalhados os ligamentos laterais dessas articulações.¹⁰³

Exercícios de expansão, executados diretamente ao piano, também são recomendados por Sá Pereira.

4.2.3.3.1 Exercícios de Expansão

Sá Pereira adverte que os movimentos de expansão devem trabalhar os tecidos que unem as juntas metacarpianas (base do dedo) e que não deve haver participação ativa dos músculos do antebraço. O esforço ativo deve ser evitado.

O primeiro exercício que apresenta, já demonstra ser de grande dificuldade pois a abertura entre o 4º e o 5º dedo num intervalo de quinta ascendente seguido de sexta descendente é bastante largo para a mão de tamanho mediano, embora Sá Pereira acredite que só “mãos excepcionalmente pequenas ou duras” possam encontrar dificuldades na sua execução. Através de suas instruções, percebe-se que os dedos alcançam suas posições por meio do levantamento e abaixamento do braço, sem o movimento ativo de dedos. Neste segmento do tratado, Sá Pereira deveria ter se utilizado de fotografias, que ilustrassem o exercício, para que se compreendesse melhor as instruções prescritas.

Quando o movimento for de **abdução (afastamento)** do dedo móvel para longe do corpo) a boa posição do braço será: **cotovelo alto e mão inclinada para dentro**. Quando o movimento for de **adução (aproximação)** do dedo em direção ao corpo) a posição será: **cotovelo baixo, mão inclinada para fora** (SÁ PEREIRA, 1964, p.46) [grifos do autor].

A descrição das posições das mãos e cotovelos e sua movimentação não são suficientemente claras, principalmente quando se tem em mente que o tratado tem

¹⁰³ Para uma descrição mais detalhada do funcionamento deste segmento do aparato pianístico, ver RICHERME, 1996, capítulos 3.1 e 6.13.

como público alvo “alunos adiantados e jovens professores” que, como define o próprio objetivo do método, prescindem de alguém que lhes explique seu conteúdo.

Ex.32. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de expansão, p.46.

Apesar de recomendar cautela na execução desses exercícios, Sá Pereira encoraja o aluno a aumentar gradativamente o intervalo entre os pares de dedos até que seja iniciado a uma distância de sétima.

De forma bem mais prudente, Cortot aconselha em seus *Principes Rationnels de la technique pianistique* (1928) que todo exercício que lida com a abertura entre os dedos (exercícios de expansão ou extensão) por mais inofensivo que possa parecer, não deve ser recomendado indistintamente. No capítulo que reserva a este aspecto da técnica, prescreve exercícios de abertura específicos para mãos com dedos longos e mãos com dedos curtos, uma distinção não considerada por Sá Pereira, infelizmente.

4.2.3.3.2 Exercícios de Disciplina

Estes exercícios visam disciplinar os movimentos de abertura entre os dedos na execução de acordes, para que se fixem instantaneamente na abertura desejada, de forma coordenada, sem esforço. Pretendem, assim, acostumar cada dedo a ocupar sucessivamente diferentes posições, com relação aos dedos vizinhos. Ainda que posições extremas sejam raras (como, por exemplo, em um acorde, onde os dedos 3 e 4, ou 4 e 5, sejam obrigados a guardar uma distância de quinta entre si), Sá Pereira admite que devam ser exercitadas, mesmo que algo forçadas. Para validar esse procedimento, cita que o aluno deve ter em mente a seguinte máxima:

“**aumentar a dificuldade**, seja qual for, com o intuito de tornar mais fácil aquilo que antes parecia difícil”, à qual acrescenta o seguinte comentário: “só se executa bem alguma coisa, tendo **larga margem** disponível, e não apenas beirando o ‘limite’ do possível” (SÁ PEREIRA, 1964, p.47) [grifos do autor]. Nesse segmento do tratado, Sá Pereira não parece tão preocupado e cuidadoso quanto a possíveis lesões, ao contrário do que demonstra no capítulo 2, muitas vezes exigindo nesses exercícios aberturas extremadas e potencialmente perigosas, praticamente impossíveis de serem realizadas, não aplicáveis a todo tipo de mão.

O autor apresenta um único “exercício fundamental e suas variantes”, no qual são trabalhados os mesmos três grupos de três dedos, anteriormente descritos. O primeiro deles é exemplificado abaixo. Mantendo uma distância de sexta entre os dedos médio e mínimo, o anular percorre uma série de notas que vão formar quatro diferentes formas de abertura. As mãos são exercitadas separadamente.

5 4 4 4 4 4 4 4
3
4 3 3 3 3 3 3 3
2
3 2 2 2 2 2 2 2
1

1.ª forma: quinta e segunda 2.ª forma: quarta e terça
3.ª forma: terça e quarta 4.ª forma: segunda e quinta

Ex.33. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de expansão e variantes, p.47.

Essas quatro formas de abertura, são trabalhadas em variantes. Uma demonstração de como as variantes devem ser aplicadas, nas quatro combinações possíveis para cada grupo de dedos, segue o exercício. Abaixo é apresentada a variante da primeira forma.

citada, cujo lema é levar o trabalho técnico a seus limites, mas é preciso muita cautela ao prescrever um exercício que trabalhe esses limites do aparato pianístico. Como ele mesmo adverte no segundo capítulo da segunda parte do tratado, “é preciso muito cuidado, pois como qualquer outro exercício físico, podem ter conseqüências desagradáveis quando exagerados” (SÁ PEREIRA, 1964, p.25). E esse parece ser o caso das aberturas extremas indicadas nesses exercícios. Forçar uma posição que causa tensão extrema, dentro de uma abertura exagerada para mãos de tamanho mediano ou pequeno, pode levar, inclusive ao aparecimento de lesões. Tomando ciência da impossibilidade de uma prescrição generalizada de posições como as que preconiza, Sá Pereira, ao final do exercício de disciplina, finalmente aconselha o aluno a evitar aberturas que sejam muito difíceis para sua constituição física, e pede que adapte o exercício às suas possibilidades.

4.2.3.3.3 Exercício de Controle

Após a preparação da mão com os exercícios de expansão e disciplina, é apresentado ao aluno o exercício de controle, constituído de arpejos a serem executados com o dedilhado 1-2-3-4-5 (mão direita) e 5-4-3-2-1 (mão esquerda), conforme o exemplo abaixo.

Ex.35. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de controle da expansão, p.48.

Nenhuma diretriz é especificada. Sá Pereira fala, unicamente, que, se estes e outras séries de arpejos indicados a seguir, não forem executados com facilidade, provam que a técnica de arpejos e acordes do aluno ainda é “bastante defeituosa”, o que vai requerer um retorno, de forma concentrada e assídua, aos processos de estudo anteriores.

Esses exercícios de controle pretendem verificar se o aluno adquiriu maior abertura entre os dedos. Entretanto, de forma dogmática, Sá Pereira relaciona as técnicas de arpejos e acordes somente aos exercícios de extensão, como se pode

observar. Na verdade, este exercício possui uma combinação dos problemas técnicos da extensão entre os dedos com os da movimentação lateral da mão no arpejo. O autor acredita que neste ponto o aluno tenha adquirido uma extensão mais ampla entre dedos que lhe permita executar o exercício com facilidade. O fato é que mesmo mãos com abertura suficiente executarão este arpejo estendido com o movimento lateral da mão e não dependendo necessariamente de uma ampla extensão entre os dedos.

4.2.3.3.4 Teste (para verificação do grau de facilidade com que o aluno executa movimentos de expansão)

Como foi estabelecido desde o início do *Ensino Moderno de Piano*, Sá Pereira sempre usa obras comumente empregadas na literatura pianística como testes para a averiguação dos resultados de exercícios propostos. Assim, pede que o aluno “teste” as habilidades trabalhadas neste capítulo em um estudo em acordes de Czerny, incluído no terceiro volume da coletânea de estudos organizada por Germer.

Ex.36. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), Czerny –Germer 3º vol., no.25, c.1-4, p.49.

Sá Pereira pede que o aluno reflita sobre dois pontos importantes na execução deste teste, que abrange duas categorias fundamentais observadas em qualquer dificuldade técnica a ser enfrentada: dificuldades de execução sem deslocamento da mão (dificuldades de molde) e dificuldades com deslocamento da mão (dificuldades de movimento). No teste apresentado, a dificuldade de deslocamento rápido entre os acordes está relacionada à dificuldade de adaptar a mão ao molde do novo acorde de forma instantânea, sem esbarrar.

No intuito de descobrir em que consiste a dificuldade, a “essência técnica” de uma passagem, convém distinguir nitidamente o que se passa dentro de cada molde; e depois então fazer um estudo separado dos movimentos de deslocação da mão, de um para outro molde. (SÁ PEREIRA, 1964, p.50).

A referência à “essência técnica” escrita entre aspas é uma alusão ao procedimento de estudo racional usado por Alfred Cortot em suas edições de trabalho das obras de grandes compositores (*Éditions de Travail des Études de Chopin* op.10 e op. 25 de 1917, por exemplo) e que o mestre suíço transforma em lema fundamental nos seus *Principes rationnels de la technique pianistique* (1928). Assim afirma Cortot: “trabalhar não somente a passagem difícil, mas a dificuldade nela contida, lhe restituindo seu caráter elementar”¹⁰⁴ (CORTOT, 1917, folha de rosto).

Por limitar-se a abordar o movimento de expansão entre os dedos, Sá Pereira, restringe a análise da técnica de acordes a dois aspectos: a questão da abertura entre os dedos e a rápida mudança de formato ou molde da mão quando em uma seqüência de acordes. Como Sá Pereira faz questão de frisar no início do tratado, seu principal objetivo é a descrição e o trabalho dos movimentos pianísticos mais básicos, exemplificados pelos gêneros de mecanismo que lhes correspondem. Ao abordar a técnica de acordes, Sá Pereira omite aspectos relacionados à sua repetição e à importância do pulso em sua execução que, por se relacionarem a outro tipo de movimento (flexão e extensão de pulso) são revistos adiante, na técnica de oitavas.

4.2.3.3.5 Preparação dos moldes

Esta preparação visa à adaptação paulatina da mão às formas dos acordes, exemplificados no estudo de Czerny-Germer, através de exercícios que decompõem sua estrutura em várias combinações.

Ex.37. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), Czerny –Germer 3º vol., no.25, exercícios de preparação dos moldes, p.50

¹⁰⁴ No original: Travailler, non seulement le passage difficile, mais la difficulté même qui s’y trouve contenue, en lui restituant son caractère élémentaire.

4.2.3.3.6 Preparação do movimento

Como preparação do deslocamento da mão de um acorde ao acorde seguinte, Sá Pereira pede que o aluno os execute bem devagar, mas com um gesto “dominado e exato” que aos poucos vai sendo acelerado, conforme indica o exemplo abaixo. Outra variante transforma o primeiro acorde em apoiatura para o segundo, para que o reflexo condicionado seja adquirido.

a)

b)

Ex.38. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), Czerny –Germer 3º vol., no.25, exercícios de preparação do deslocamento das mãos, p.50

A seguir, Sá Pereira prescreve outro estudo teste para a verificação da expansão da mão direita. Trata-se do estudo de Czerny, Op. 740 no. 14. Ensinando o aluno a estudar, Sá Pereira inicia o trabalho pedindo que este divida o arpejo em uma série de moldes, ou grupos de notas que a mão possa atacar simultaneamente. Dessa divisão resultam vários acordes que preparam a mão para as diversas posições que estes arpejos tomam ao longo do estudo.

O treino do descolamento da mão, a seguir, toma sempre o primeiro de cada dois acordes como apoiatura breve do acorde seguinte. A mão desloca-se em movimento lateral, “rápido e exato” e o aluno deve ter o cuidado de não esbarrar os acordes.

Ex.39. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), Czerny op.740 no.14, c.1-6, e exercícios de deslocamento da mão, p.53.

Outra forma de bloquear as notas deste estudo em arpejos para garantir a automatização destes moldes, é reduzi-lo a uma sucessão de notas dobradas. Desta forma, fica mais evidente que o estudo trabalha o deslocamento das várias posições a partir de movimentos de contração e de expansão da mão. É esta a “essência técnica” da dificuldade apresentada no estudo em questão.

Ex.40. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), Czerny op.740 no.14, exercícios de preparação dos moldes dos arpejos, p.53.

Sá Pereira chama a atenção do aluno para a importância de se descobrir em que consiste a dificuldade de um trecho a ser estudado, pois que este é o caminho para que a repetição traga resultados positivos. Dando prosseguimento à preparação do exercício proposto, faz especial menção aos trechos de “sutura” nos quais se opera o movimento da mão, por cima do quinto ou do quarto dedo (na subida) e por cima do polegar (na descida).

Ex.41. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), Czerny op.740 no.14, exercícios de sutura, p.53.

Sá Pereira também recomenda a repetição desse exercício de sutura no sentido “ida e volta” como forma de melhor preparar a mão para as mudanças de posição.

Generalizando, o autor recomenda, por fim, um processo de preparação que pode ser aplicado a quaisquer passagens arpejadas. Este consiste em tocar em blocos quantas notas a mão possa alcançar (molde) intercalando-os com a nota a ser tocada com o dedo pivô, isto é: o polegar. No estudo teste em questão, Sá Pereira demonstra como seria esta variante de estudo.

Ex.42. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), Czerny op.740 no.14, exercícios intercalando moldes dos acordes e dedo pivô, p.54.

Na seqüência do capítulo, Sá Pereira faz uma longa observação sobre o estudo com ritmos variados. Segundo acredita, esta forma de estudo é um erro perante a psicologia, muito embora reconheça que sua prática esteja tão arraigada entre os estudantes e professores de música que tenha se tornado uma espécie de dogma. Creditando ao pedagogo francês Isidore Philipp a aplicação sistemática do ritmo variado, e a outros tantos professores a sua aceitação e adoção indiscriminada, de forma não reflexiva, como estratégia de estudo para sanar diversos tipos de dificuldade técnica, Sá Pereira duvida de sua infalibilidade e eficácia dizendo que, apesar de ter acreditado em tal procedimento, no princípio, acabou raciocinando sobre o assunto e chegando à conclusão de que não passa de “brincadeira inócua” (SÁ PEREIRA, 1964, p.54). Sua aplicação generalizada, verdadeiro “clichê” revela seu “escasso valor psicotécnico” (Idem, p.54). Sá Pereira está convencido de que o ajuste de uma passagem a um determinado ritmo desvia a

atenção do aluno do verdadeiro problema técnico, da “essência” da passagem, resultando num estudo improdutivo¹⁰⁵. Este assunto volta a ser abordado pelo autor em um artigo publicado na Revista Brasileira de Música em dezembro de 1934 (vol.1, no.4) onde Sá Pereira ataca de forma veemente esta estratégia, evocando os processos racionais de estudo e apoiando-se nas pesquisas da psicologia da aprendizagem.

Na verdade, o estudo com variações rítmicas, embora possa contribuir para solidificar uma passagem, além dos problemas apontados por Sá Pereira, tende a entorpecer o ouvido. Esse estudo também tende à compulsão, e dessa forma tem que ser aplicado com especial moderação.

Adentrando-se nas práticas de estudo mais em voga entre os alunos, Sá Pereira faz outra observação acerca da forma desatenta com que os alunos, em geral, repetem trechos que requerem um trabalho mais apurado. Como cita: “todos os alunos estudam de modo aéreo e inconsciente! Como será possível obter segurança com processos tão primitivos de estudo?” (SÁ PEREIRA, 1964, p.55). Retornando ao tema do automatismo dos gestos musicais, Sá Pereira frisa que as repetições de um trecho devem ser feitas com muita atenção e sempre do mesmo modo. Se as notas estão sempre erradas e o dedilhado sempre muda, a automatização fica impossibilitada. Como conclusão, a aquisição de uma técnica segura advém de uma maneira inteligente de se estudar. E a primeira condição para que tal aconteça é “limitar a dificuldade, preparando, de cada vez, só um pequeno fragmento de poucas notas, para poder focalizar a atenção” (Idem, p.55).

Sá Pereira também relaciona esta automatização a um conhecimento profundo da partitura, e recomenda que assim que as informações estejam armazenadas (memorizadas) o aluno não olhe para a música e sim para os dedos a fim de observar melhor e aperfeiçoar os movimentos. Utilizando como exemplo o estudo de Czerny utilizado acima, descreve sua “regra de conduta” para o estudo da seguinte forma:

1º. A dificuldade deve ser limitada – neste caso, é limitado o primeiro fragmento, composto de cinco notas;

2º. Deve-se tomar conhecimento das notas (repetidas também em solfejo) e do dedilhado (repetido em voz alta). Uma vez aprendidos, deve-se deixar a partitura;

¹⁰⁵ Em entrevista a Charles Timbrell, o pianista e pedagogo francês Pierre Sancan, um dos grandes representantes da escola francesa de piano no século XX, demonstrando uma opinião semelhante à de Sá Pereira, também condena o hábito do estudo com ritmos variados (ver TIMBRELL, 1999, p.199).

3º. Observar a execução atentando com a vista nos movimentos e com o ouvido no efeito sonoro.

O principal é que um novo fragmento não pode ser iniciado enquanto o anterior não estiver dominado, seguro e conscientemente sabido.

A partir dessa regra de conduta, Sá Pereira exemplifica, de forma bastante detalhada, como proceder na continuação do trabalho de automatização da mão direita do referido estudo teste (op.740, no.14) no item seguinte.

4.2.3.3.7 Treino sistematizado

Este treino exemplifica como o aluno deve proceder, não apenas no exercício teste de Czerny, mas em uma situação habitual de estudo. Descrito de forma extremamente detalhada, é um modelo da prática sistematizada recomendada por Sá Pereira.

O exercício começa com a delimitação e treino do primeiro grupo de cinco semicolcheias, que deve ser repetido de forma consciente, de acordo com as regras de conduta expostas acima. O mesmo vai ser feito com o grupo de cinco notas seguintes. A partir daí os dois grupos são reunidos em um único grupo que deverá ser treinado. Após o domínio deste grupo maior ser alcançado, o aluno prepara o terceiro grupo de cinco notas, como no início. O mesmo será feito com o último grupo de cinco notas do compasso (fórmula de compasso quaternária). Estes dois novos trechos são agrupados e trabalhados. Finalmente, os quatro grupos são reunidos e treinados. Eles constituem o primeiro compasso da peça e o aluno só avança para o segundo compasso (a ser estudado da mesma forma) se este primeiro é executado com facilidade, com um certo grau de automatismo já estabelecido. Depois de efetuado o mesmo trabalho no segundo compasso, os dois são trabalhados juntos, e assim por diante, de quatro em quatro compassos, oito em oito, etc. O treino sistematizado parte, portanto, da subdivisão e gradativa recomposição da dificuldade.

À guisa de maior esclarecimento, Sá Pereira tece alguns comentários sobre o treino sistematizado.

Sua ideia fundamental consiste na subdivisão da dificuldade e recomposição de pequenos fragmentos em trechos sempre maiores, e isto depois de minuciosa análise dos movimentos, seguida de repetições gradativamente aceleradas (SÁ PEREIRA, 1964, p.57).

De acordo com o que foi exposto anteriormente, Sá Pereira baseia-se nas práticas empregadas por Taylor de racionalização do trabalho (vide nota de rodapé na página 121). Conforme explica, essas idéias sintetizadas na expressão “treino sistematizado” são fornecidas pela Psicologia Experimental e retratam a divisão do trabalho, análise dos movimentos e intensificação progressiva da execução com o intuito de obter um rendimento ótimo. Do desdobramento desses estudos surge o ramo da Psicologia conhecido por Psicotécnica, que tem como finalidade a organização científica e racionalização do trabalho que Sá Pereira procura transplantar para o estudo de piano. Sá Pereira acredita que professores e alunos “adiantados” deveriam se interessar por esses assuntos e recomenda a leitura do livro *Tecno-Psicologia do Trabalho Industrial*, de Léon Walter, com tradução de Lourenço Filho. Reportando-se à especialização no trabalho, à análise consciente de movimentos e consequente busca pela melhor maneira de evitar movimentos inúteis e prejudiciais, Sá Pereira faz uma ligação importante entre o trabalho profissional do operário (onde estas idéias surgiram) com o trabalho profissional do pianista, que conforme suas palavras, “é realizado atualmente, na maioria dos casos, de modo **empírico e dispersivo**, sem nenhum plano sistematizado”! (SÁ PEREIRA, 1964, p.58) [grifos do autor]. Sua analogia traça uma correspondência entre a divisão do trabalho operário e a subdivisão do trecho musical; entre a análise dos movimentos e a eliminação dos movimentos parasitários (inúteis); entre o rendimento ótimo e a atenção concentrada, acrescida de observação dos movimentos e do efeito sonoro. Sá Pereira realmente acredita poder conscientizar o leitor da importância da racionalização do estudo e termina este comentário com mais algumas recomendações:

Quanto menor o fragmento, tanto menor será o número de repetições necessárias, alcançando-se rapidamente a execução perfeita. Daí a vantagem de escolher fragmentos de poucas notas! [...] Quero mais uma vez lembrar ao aluno o seguinte: **não se iluda**, e não imagine estar aperfeiçoando a peça, tocando-a por inteiro, de princípio ao fim, um sem número de vezes! Isto nada lhe adianta! O treino da **peça inteira** só pode dar resultado depois de ter preparado **cada fragmento isoladamente** e tê-los juntado em grupos sempre maiores. Regra de conduta: durante o trabalho de preparação, não repita a peça inteira, nem a página inteira, nem uma linha inteira, nem mesmo um compasso inteiro, mas simplesmente **um tempo** (e mais a primeira nota do tempo seguinte!). E não prossiga enquanto não dominar aquele fragmento. (SÁ PEREIRA, 1964, p.58) [grifos do autor]

A seguir, é então apresentado outro estudo de Czerny, Op. 740 no. 18¹⁰⁶, para a mão esquerda, a ser trabalhado da mesma forma que o anterior, para a mão direita. As instruções são as mesmas, acompanhadas de exemplos que indicam como devem ser realizados os exercícios de preparação dos moldes, dos movimentos e suas variantes e os exercícios de sutura, onde ocorrem as mudanças de posição da mão.

Ex.43. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), Czerny op.740 no.18, c.1., p.58.

1.º — Preparação dos moldes:

2.º — Preparação dos movimentos:

3º - Exercício de sutura:

Ex.44. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), Czerny op.740 no.18, preparação sistemática do estudo de Czerny op.740 no.18, p.60.

¹⁰⁶ Erroneamente discriminado como op.740 no.28, e não no.18, nesta 3ª. edição do *Ensino Moderno de Piano*, de 1964.

Sá Pereira solicita ao aluno procurar na literatura exemplos que trabalhem o mesmo tipo de movimentação, como o Presto final da Sonata Op.27, no. 2 de Beethoven e os estudos de Chopin Op. 25 no.11 e Op. 10 no.1.

4.2.3.4 Terceiro capítulo – Técnica de Escalas e Arpejos (movimento de adução e de abdução do polegar e da mão)

Este capítulo possui uma importância especial no conjunto deste tratado por revelar como o pensamento de Sá Pereira evoluiu em um espaço de dez anos, desde a publicação de seus artigos sobre como estudar escalas na revista *Ariel*, no início de 1924, até a publicação do *Ensino Moderno de Piano* em 1933. Muito embora este capítulo conserve a essência dos artigos de 1924, alguns pontos fundamentais foram revistos e alterados.

A – Escalas

De início, Sá Pereira explica a função de pivô que exerce o polegar na execução das escalas, quando este passa por baixo dos dedos que já tocaram, e sobre o qual também gira a mão. A seguir, comenta que certos autores, os quais não chega a identificar, condenam a passagem do polegar por considerarem esse movimento antinatural e forçado. Nesse caso, a translação lateral da mão seria efetuada unicamente pelo braço, mediante um rápido deslocamento lateral (com um ligeiro salto), para a nova posição, sobre as teclas seguintes¹⁰⁷. Sá Pereira então conclui que a translação lateral da mão pode ser feita de duas maneiras: pelo polegar e por meio de um rápido deslocamento do antebraço e que o aluno deveria experimentar ambas, atentando para o importante fato que, em vez de se excluírem, as duas maneiras se completam.

O fato de Sá Pereira, nesta introdução, adotar duas maneiras de translação lateral da mão que interagem, difere do que havia dito dez anos antes. Não havia sido cogitado o fato da passagem de polegar se constituir num movimento

¹⁰⁷ O grande pianista romeno Dinu Lipatti (1917-1950) certa vez comentou que fazia 10 anos não passava o polegar sob o terceiro dedo. Charles Rosen (2002) ao citar tal passagem, concorda com muitos dos grandes pianistas que consideram esta posição muito incômoda, pois força a mão em um ângulo muito inconveniente. Para o autor, a translação deve ser realizada com uma mudança de posição rápida executada pelo braço acompanhada de uma pequena inclinação da mão. (ROSEN, 2002, p.1-2)

antinatural e forçado e muito menos havia sido feita alguma menção à mudança de posição da mão somente pelo deslocamento do antebraço. Ao final do primeiro artigo (SÁ PEREIRA, 1924a, p. 157), Sá Pereira pede que o aluno observe sempre a maior disciplina no movimento do polegar e neste trecho, ao mencionar que a passagem do polegar sob o quarto dedo não é muito cômoda, permite que esta seja facilitada apenas com um leve movimento de braço que se constitui num pequeno afastamento do cotovelo de perto do corpo.

É interessante notar a mudança de orientação demonstrada por Sá Pereira que, nos artigos de 1924, ao contrário do que sugere no *Ensino Moderno de Piano*, refere-se ao movimento do antebraço como acompanhador da passagem da mão, ou seja, ele é consequência da passagem (a mão leva o braço) e não o agente causador do movimento (o braço leva a mão). Essa nova visão do que se constitui na passagem de polegar e da mão nas mudanças de posição nas escalas coloca Sá Pereira em sintonia com idéias mais atuais em relação ao assunto.

Como explica Gyorgy Sandor (1981, p.58), a colocação do polegar sob a palma da mão não é somente uma posição incômoda, mas que não permite que os músculos o movam verticalmente. É preciso pressionar ou empurrar a tecla para baixo com o pulso ou deslocá-lo abruptamente com o antebraço, o que provoca desigualdade e acentuações indesejáveis.

Assim como nos artigos da revista *Ariel*, a divisão da escala em dois fragmentos, pela recorrência do polegar, é o ponto de partida para o entendimento do dedilhado (“mesmo as que começam com tecla preta não escapam a esta norma: os dois grupos 123-1234 se revezam sem exceção” (SÁ PEREIRA, 1964, p.61)) e do estudo para trabalhar a ligação desses dois grupos dentro da extensão de uma oitava. Nota-se que a passagem do polegar e da mão sobre ele não são mais definidas, como outrora haviam sido, como “dificuldades” e sim dois movimentos típicos desse gênero de mecanismo.

Recorrendo à racionalização do estudo, Sá Pereira coloca-se contra o estudo de escalas que utiliza, logo de início, uma grande extensão do piano, com as mãos juntas e em movimento paralelo. Como ressalta, pela própria conformação das mãos, entende-se que o movimento paralelo é mais difícil de ser executado que o movimento contrário. Embora neste movimento as notas sejam diferentes, em muitas delas o dedilhado é o mesmo, simétrico, o que facilita a aprendizagem.

Muitos dos métodos usuais apresentam as escalas em movimento paralelo e varando três ou quatro oitavas; e muitos professores, servindo-se de tais métodos, forçam o aluno a este trabalho insano de estudar cada escala como coisa nova, como entidade diferente, como um dedilhado diferente! Quando entretanto é tão fácil, e tão mais eficaz, mostrar ao aluno que a técnica de **todas** as escalas é sempre a mesma, que **as escalas são todas iguais na sua composição**, e que o **dedilhado** de todas elas, é também **sempre o mesmo**, invariavelmente 1-2-3, 1-2-3-4. (SÁ PEREIRA, 1964, p.61) [grifos do autor]

Mostrando uma opinião convicta, defende que o movimento paralelo só deve ser introduzido no estudo das escalas quando cada mão, separadamente, ou juntas em movimento contrário, “tiverem atingido a fase do automatismo que [permita ao aluno] tocar sem pensar no dedilhado” (SÁ PEREIRA, 1964, p.61), pois antes desse estágio, o movimento paralelo não produziria resultados satisfatórios. Considerando o estudo em movimento paralelo, portanto, a última etapa, e a mais difícil no estudo racional das escalas, Sá Pereira assim define a ordem das etapas a serem cumpridas:

- 1º.- Preparação dos movimentos típicos, separadamente, ou em movimento conjunto-contrário;
- 2º. – junção dos grupos, e treino sistematizado, até completa automatização (ainda separadamente ou em movimento conjunto-contrário);
- 3º. – treino em movimento paralelo.

4.2.3.4.1 Primeira etapa – Preparação dos movimentos – passagem de polegar

Neste segmento, surgem os mesmos exercícios de disciplina apresentados no primeiro artigo da revista *Ariel*¹⁰⁸. Porém, as instruções que os acompanham nesta versão, apesar de mais sucintas, descrevem de forma muito mais clara os procedimentos a serem seguidos. Primeiramente, é especificado que devem ser executados de mãos separadas, e *depois de mãos juntas, em movimento contrário*. As notas presas são abaixadas sem produzir som. Os dedos se conservam firmes e arredondados, *sem endurecer o pulso enquanto a mão é abaixada e levantada de quando em quando para garantir inteira flexibilidade* [itálicos nossos]. As setas, assim como nos exemplos dos artigos, representam a movimentação do polegar que, agindo com grande precisão, toca a nota no primeiro tempo, passa para baixo

¹⁰⁸ Os exemplos são idênticos aos exemplos 1 e 2 encontrados na página 93 deste trabalho.

dos dedos presos no segundo tempo, toca a nota correspondente no terceiro e volta rapidamente à sua posição inicial no quarto tempo.

A contagem desses exercícios é lenta, embora a movimentação do polegar seja rápida e ágil. A recomendação de Sá Pereira é de que o polegar execute movimentos muito exatos e passe rente por cima das teclas.

Ao reportar-se à passagem do polegar sob os três dedos presos, o autor pede que o aluno não insista em levar o polegar por baixo da mão até a nota dó (ver exemplo 2, página 102), mas *até onde puder alcançar, sem forçar*, completando o movimento com auxílio do braço, afastando bastante o cotovelo [grifos nossos]. Esta recomendação, essencial para a manutenção da flexibilidade, evitando um gesto muito forçado do polegar não aparece no artigo de janeiro de 1924.

Em seguida aparecem os exercícios de controle, (os exercícios adicionais, apresentados no artigo, são eliminados) onde o polegar passa instantaneamente por baixo do dedo que acabou de tocar e coloca-se sobre a tecla entre parênteses, que não é tocada, enquanto a nota em fermata se mantém sustentada. Este é um exercício de preparação da ação do polegar.

Ex.45. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercício de passagem do polegar, p.62.

O próximo exercício é extraído do artigo (ver exemplo 5, página 104) aqui denominado uma variante do exercício anterior. O andamento ainda é lento, com o polegar se antecipando à posição seguinte nas contagens 2 e 4 do compasso quaternário. Assim como neste exercício anterior, o movimento trabalha a mudança de posição do polegar de forma instantânea. Uma única diferença diz respeito à escrita que agora aparece para mãos separadas.

Ao intercalar as notas que restam para completar este fragmento escalar, Sá Pereira cria um novo exercício, um pouco diferente daquele representado no artigo de janeiro de 1924 (ver exemplo 6, página 104), para trabalhar os movimentos de abdução e adução do polegar. As notas em caracteres menores são executadas

com igualdade e rapidez e uma recomendação extra diz que, ao atingir a nota final, o aluno não deve passar a mão para o lado oposto (como se fosse seguir escala acima), pois este movimento ainda não está sendo estudado. Um erro de impressão aparece no primeiro exemplo da *letra a)*, no dedilhado das semicolcheias em quiálteras do terceiro tempo. O dedilhado correto é: 1-3-2-1.

a)

b)

Ex.46. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de passagem do polegar, p.63.

4.2.3.4.2 Preparação do movimento de passagem da mão

Os exercícios iniciais de disciplina para a passagem da mão são os mesmos do artigo, sendo a única diferença a indicação “tecla muda” para a semibreve, que anteriormente era designada “nota presa” (ver exemplo 7, página 106). As instruções, claras e objetivas, acompanham o exemplo com os seguintes dizeres:

a seta indica o movimento da mão. Com o polegar fixado na tecla muda, conte lentamente quatro tempos, e execute com precisão os seguintes movimentos: tempo 1 - afunde com o 3º. dedo (respectivamente o 4º.) a tecla que lhe compete; tempo 2 - passe a mão para o lado oposto, girando por cima do polegar; tempo 3 - afunde com o 2º. dedo a tecla que lhe compete; tempo 4 - faça a mão voltar à posição inicial. (SÁ PEREIRA, 1964, p.63)

Novamente, o movimento da mão deve ser “rente por cima das teclas e acompanhado de um leve movimento lateral do braço” (SÁ PEREIRA, 1964, p.64).

Entretanto, uma nova recomendação, ausente nos artigos da revista *Ariel*, revela a que tipo de movimento se refere o autor ao mencionar que o aluno deve procurar “conservar o eixo da mão na prolongação do eixo do braço”. Segundo Sá Pereira, “conservar o braço imóvel e mover só a mão teria como consequência uma constante mudança da direção do eixo” o que prejudicaria a igualdade da execução (Idem, p.64). Mais uma vez, é Sandor (1981) quem esclarece melhor este tipo de posicionamento:

Se adotamos uma posição fixa da mão e do pulso e não acomodamos cada um dos dedos, a desigualdade entre eles se manifesta de forma bastante pronunciada: o quinto dedo, curto e fino, e o polegar, pesado e bi-falangiano, nunca soarão da mesma forma. Podemos forçá-los a se comportar de maneira semelhante, mas devemos permanecer forçando-os durante toda a nossa vida; eles nunca soarão idênticos com um pulso fixo. Ao invés de uma posição de mão fixa e uniforme, os dedos necessitam de um contínuo ajuste de movimentos, através do pulso, antebraço e braço, para acomodar os dedos e habilitá-los a se mover livremente, sem obstáculos e de maneira não forçada, para produzir os tipos de movimentos que estes componentes são capazes de realizar. [...] Há dois movimentos igualmente indispensáveis de braço e de pulso que os habilitam a colaborar com cada um dos dedos; são os movimentos verticais e horizontais. Como desejamos posicionar os dedos alinhados com seus respectivos músculos do antebraço (flexores e extensores) haverá uma pequena mudança lateral (ou horizontal) na posição do pulso e do antebraço para cada dedo (SANDOR, 1981, p.52-54).¹⁰⁹

De acordo com o desenho pianístico e o dedilhado empregado, a mão se adapta a diferentes posições durante a execução e não se mantém em uma única posição fixa. Essa adaptação segue um movimento vertical de acordo com o alcance de notas pretas (em um nível mais alto e mais para dentro do teclado) ou brancas (em um nível mais abaixo). A adaptação lateral procura minimizar os diferentes comprimentos de dedos e o ângulo que estes formam com a base do pulso, dessa forma, o pulso descreve um ligeiro movimento de adução para colocar o quinto dedo mais dentro do teclado e descreve um movimento oposto para acomodar o polegar. Como explica Sandor anteriormente, a posição de um dedo está correta se este age

¹⁰⁹ No original: If we assume fixed hand and wrist positions and don't accommodate each one of the fingers, the unevenness of the fingers manifests itself in a most pronounced way: the short and thin fifth finger and the bulky, two-phalanxed thumb will never sound the same. We can force them to behave in a similar way, but we will have to keep on forcing them to do so all our life; they will never sound identically with a fixed wrist. Instead of a uniform, fixed hand position, the fingers need continuous adjusting motions by the wrist, the forearm, and the upper arm to accommodate the fingers and enable them to move freely, without hindrance and forcing, to produce the kind of motions that these components are capable of making. [...] There are two equally indispensable adjusting motions of the arm and wrist that enable them to collaborate with each of the fingers; they are (1) movement in the vertical plane and (2) movement in the horizontal plane. Since we want to place the fingers in line with their respective forearm muscles (the flexors and extensors), there will be a slight lateral (or horizontal) change in the position of the wrist and forearm for each finger (SANDOR, 1981, p.52-54).

como uma extensão do músculo a que correspondente; se ele se move em uma linha direta com esse músculo específico (SANDOR, 1981, p.22). Este ajuste de alinhamento é contínuo e discreto, pois uma movimentação excessiva descoloca o dedo de sua posição ótima. A figura abaixo ilustra as palavras de Sandor.

Fig.11. Gyorgy Sandor, *On Piano Playing* (1981), posições de alinhamento dos dedos com o antebraço, p.55.

Ao apresentar seus exercícios de controle, é exatamente este o conselho dado por Sá Pereira: que sejam evitados os movimentos excessivos, pois se a passagem é realizada de forma brusca, a mão se posiciona muito além da tecla visada e tem que voltar atrás, executando pois dois movimentos inúteis.

Ex.47. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de controle, p.64.

Dando prosseguimento ao capítulo, são apresentadas variantes para o exercício acima. Suas instruções e indicações são análogas às anteriores, referentes à passagem de polegar.

a)

b)

Ex.48. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), variantes a) e b) dos exercícios de controle, p.64.

Sá Pereira pede que os exercícios acima também sejam executados com o dedilhado alternativo 1-2-3. A finalidade de tal pedido seria usar o novo dedilhado como parâmetro de comparação que medisse se os dedilhados anteriores, 3-1-2 e 4-1-2 teriam atingido a mesma facilidade deste dedilhado que emprega dedos consecutivos.

Antes de abordar a segunda etapa deste estudo, Sá Pereira conclui esta preparação de movimentos fazendo menção à “deslocação lateral da mão” um movimento que não havia sido abordado, como dito de início, nos artigos dos anos 20. Segundo comenta, “não será sem utilidade treinar também o movimento lateral do braço, o qual, até certo ponto, dispensa a passagem do polegar e da mão” (SÁ PEREIRA, 1964, p.64) Suas indicações para o exercício proposto são interessantes, relembrando o fato de que, uma vez os movimentos tendo sido praticados de forma consciente e tornando-se automatizados, a atenção do executante muda de foco, do movimento individual de cada dedo para o movimento da escala como um todo tendo como ponto focal a última nota a ser atingida¹¹⁰. Assim, Sá Pereira recomenda que ao executar os fragmentos escalares impressos no exemplo a seguir, o aluno não se preocupe com a passagem do polegar, nem da mão, mas pense apenas na nota final do trecho e, em movimento rápido, lance a mão para o lado, visando a

¹¹⁰ O exemplo citado por José Alberto Kaplan que é reproduzido nesta pesquisa [p.145] coincide com essa afirmação de Sá Pereira, demonstrando a afinidade entre as ideias de ambos.

tecla final. De acordo com o autor, este deslocamento lateral “que facilita sensivelmente a execução da escala, só deverá ser exercitado, entretanto, depois de inteiramente vencidas as dificuldades da passagem do polegar e da mão” (Idem, p.64).

Ex.49. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), fragmentos escalares, p.64.

4.2.3.4.3 Segunda etapa – Junção dos fragmentos e Treino sistematizado

Nesta seção, Sá Pereira reapresenta alguns dos exercícios dos artigos. No primeiro, estuda-se os movimentos das passagens, ora do polegar, ora da mão, enquanto as notas intermediárias são tocadas em bloco.

Ex.50. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercício sintético, p.65.

A seguir, o exercício proposto visa disciplinar e automatizar os gestos. As setas referem-se aos movimentos rápidos e exatos do polegar e da mão. As semínimas são lentas.

Ex.51. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), automatização de passagem do polegar, p.65.

Os dois exercícios acima já haviam sido usados anteriormente, e o próximo também faz parte da coleção de artigos. Entretanto, muitos outros ali citados, especialmente variantes muito semelhantes a estes aqui apresentados, foram descartadas no *Ensino Moderno de Piano*, o que simplificou e tornou o estudo das escalas mais objetivo. No “treino” exposto abaixo, Sá Pereira aplica a mesma sistemática de sempre juntar um novo fragmento àquele anteriormente estudado e dominado.

Ex.52. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de treino para escalas, p.65.

O mesmo será aplicado à descida, e dessa forma a escala vai abranger uma extensão cada vez maior do teclado enquanto que o andamento também se torna cada vez mais rápido. As mãos são trabalhadas separadamente. No decorrer deste treinamento a mão passa a deslizar velozmente sobre as teclas “como que voando” e neste estágio o “executante deve **pensar apenas nas notas extremas** (inicial e final) e **lançar a mão**, sem se preocupar com o dedilhado, nem com os movimentos

de passagem, já inteiramente **automatizados**" (SÁ PEREIRA, 1964, p.65) [grifos do autor].

4.2.3.4.4 Terceira etapa – Movimento paralelo

Mais uma vez, Sá Pereira condena a prática de se iniciar o estudo das escalas pelo movimento paralelo das mãos. Como preconiza, este só deve ser iniciado após a conclusão de todo o trabalho acima citado. São descritas três maneiras distintas de preparação para a execução das escalas. Obedecendo à forma racional de estudo, o primeiro estudo (extraído da obra de Ernest Hutcheson: *The Elements of Piano Technique* – 1907) adiciona mais notas a cada repetição. Este é um típico exercício para aquisição de velocidade. Segundo comenta, este exercício é originário dos ensinamentos do grande pianista e pedagogo Theodor Leschetizky (1830-1915) e um ponto importante é a finalização dos fragmentos em outros dedos que não o polegar, o que confere mais velocidade aos trechos. O segundo exercício mostrado por Sá Pereira adiciona uma nova oitava a cada repetição.

a)

b)

Ex.53. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), treino escalar, a) e b), p.66.

Somente ao término de toda essa preparação, quando qualquer obstáculo já terá sido eliminado, Sá Pereira permite que o aluno percorra toda a extensão do teclado nos sentidos ascendente e descendente, sem interrupção.

Como conclusão desta terceira etapa, Sá Pereira transcreve as observações de Ernest Hutcheson, seu ex-mestre, sobre como empregar os dedilhados nas escalas, citando uma pequena tabela, parte integrante de seu livro *The Elements of Piano Technique* (1907, p.11-12). Hutcheson alerta para o fato do 4º. dedo aparecer somente uma vez em cada oitava, o que estabelece como serão empregados os outros dedos.

4.2.3.4.5 Teste

Como teste para treino e verificação do progresso nas escalas, Sá Pereira recorre a outra peça de Czerny, o estudo opus 299 no. 25. As instruções preliminares requerem que o aluno aplique a este estudo os exercícios de preparação, treino e controle, apresentados anteriormente. Sá Pereira também solicita que o início seja tocado em blocos de três e quatro dedos, para garantir a aplicação do dedilhado correto, e de forma “compacta” para que se trabalhe os movimentos entre polegar e mão.

a)

b)

Ex.54. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), escalas compactas, p.69.

Intercaladas às instruções de treino subsequentes, aparecem ainda algumas reflexões sobre o treino sistematizado, onde Sá Pereira discorre mais uma vez sobre o assunto. Esta interpolação inicia-se com a definição do verbo treinar, que de

acordo com o autor, significa: “por meio de repetições inteligentemente graduadas, atingir uma execução que exija um mínimo de esforço, isto é: perfeita” (SÁ PEREIRA, 1964, p.69). Este objetivo é atingido quando é aumentada a capacidade física dos órgãos executores e diminuído o esforço neuro-muscular mediante repetições muito atentas e controladas. Usando da imagem do bebê que aprende a andar, é demonstrada como se processa a automatização de um movimento e feita a analogia com os movimentos pianísticos, em especial a técnica do pianista, que como Sá Pereira expõe, deve ser automática, governada pelo subconsciente. É imprescindível, entretanto, que para se atingir este nível de automatismo, o aluno tenha passado pela primeira fase de estudos, realizados com muita atenção e de forma consciente. Mais uma vez inconformado com a realidade à sua volta, Sá Pereira exclama que “raros são os alunos que saibam estudar!” (Idem, p.70). Em sua luta pela seriedade, aplicação e disciplina no estudo de música, Sá Pereira recomenda a seguinte regra de conduta para o estudo de piano: não passar para a 2ª. página, enquanto não dominar a 1ª.; não passar para a 2ª. linha, enquanto não dominar a 1ª.; não passar para o 2º. compasso, enquanto não dominar o 1º.; não passar para o 2º. tempo, enquanto não dominar o 1º.

Após essa licença para reflexão, Sá Pereira retoma as instruções para o treino do estudo op.299 no. 25 de Czerny. Dispensando as fases de preparação da mão e análise dos movimentos, amplamente explicadas nos capítulos anteriores, Sá Pereira parte para a preparação dos fragmentos e sua junção em trechos cada vez maiores. De maneira semelhante à aplicada no estudo de Chopin, Op.10 no.12, o autor aconselha a preparação dos dois primeiros fragmentos de cinco notas (em exercícios para fortalecimento das articulações e posicionamento da arcada) separadamente e depois juntos em andamento mais acelerado. O mesmo vai ser feito com os dois tempos restantes e ao final, todo o compasso vai ser treinado em andamento gradualmente mais rápido. É importante revezar as mãos e enquanto a esquerda descansa, a direita realiza o exercício.

Conforme as observações de Sá Pereira, a capacidade individual de cada aluno determina o tempo que este levará para dominar os primeiros quatro compassos do estudo. Porém o essencial é não ter pressa de chegar ao fim, mas sentir que ao cabo de alguns minutos já se conseguiu aperfeiçoar algum trecho, por menor que seja.

Narrando o passo a passo do treino desse estudo, Sá Pereira leva o aluno ao andamento original da peça, *Molto allegro*, que deverá ser trabalhada, até esse ponto, de mãos separadas. Somente a partir daí é permitida a execução de mãos juntas, iniciada com o treino de poucos compassos, da mesma forma gradual exemplificada anteriormente, até que as mãos executem em movimento paralelo, no andamento marcado, todo o estudo.

Como observação final, Sá Pereira censura aqueles que criticam este modo de estudo e o consideram muito demorado. Alunos que dizem “não ter tempo para estudar desse modo”, são desqualificados pelo autor que vê nesse tipo de atitude uma grande falta de seriedade, amadorismo e um atestado de mediocridade.

Sá Pereira, cômico do tipo de treino que está defendendo, adverte, entretanto, que o treino sistematizado deve ser aplicado em peças e estudos de caráter essencialmente técnico. As dificuldades que não são de “agilidade” são vencidas por outro métodos. Em obras onde não predominam as dificuldades de mecanismo, o estudo deve ser feito, em grande parte, pela “interiorização” da música, o que equivale dizer que o aluno deve ouvir mentalmente a peça que está estudando, imaginando seus efeitos sonoros. Este é um dos temas abordados na quarta parte do tratado.

B – Arpejos

Sá Pereira principia esta seção falando da exigência de uma rápida translação lateral da mão na execução de passagens extensas, para que os dedos se apresentem novamente disponíveis. Nos arpejos, diferentemente das escalas, apenas a passagem de polegar e da mão por cima deste não são suficientes para a execução dessa translação. As distâncias são maiores e as passagens de polegar levariam a “contorções extremas, modificando a direção do eixo da mão, ora para fora, ora para dentro, com prejuízo da igualdade e exatidão do mecanismo” (SÁ PEREIRA, 1964, p.71). Nos arpejos, portanto, ainda mais importante que a passagem do polegar, é a rápida translação do antebraço, que coloca a mão instantaneamente sobre a nova posição. Os exercícios que o autor mostra, em seguida, lidam com a passagem do polegar - pois ele acredita que é sempre bom “tê-lo flexível e disciplinado” - e com a “translação do braço **sem a intervenção do polegar**” (Idem, p.71) [grifos do autor].

Os primeiros exercícios de passagem de polegar e da mão, que apresentam notas presas, são extraídos da obra de Ernest Hutcheson (1907), e neles o pianista australiano faz uma observação importante onde pede que esses exercícios sejam omitidos por alunos com mãos pequenas. Sá Pereira nada comenta a esse respeito e limita-se a dizer que o “polegar não deve ser forçado a contorções violentas, mas sim conduzido à tecla visada por meio de um movimento lateral do cotovelo” (SÁ PEREIRA, 1964, p.72).

Ex.55. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios para passagem do polegar, p.72.

Para esses exercícios que utilizam a tradicional passagem de polegar, as instruções recomendadas são as mesmas para as escalas, descritas nas seções anteriores. Sá Pereira não se atém a esses exercícios pois seu interesse maior está focalizado na próxima seção onde aborda a passagem pelo deslocamento do braço.

Ex.56. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios para passagem da mão, p.72.

Ex.57. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercício compacto, p.72.

4.2.3.4.6 Técnica do arpejo mediante rápida deslocação do braço

O mecanismo dos arpejos não havia sido objeto de artigos anteriores na revista *Ariel*, como foram as escalas. Todavia, se estas são testemunho de uma mudança de concepção técnica por parte de Sá Pereira, se a visão que o autor tinha desse gênero de mecanismo passou por uma “evolução” no curso desses 10 anos que separam os artigos do tratado, pode-se especular que, muito provavelmente os arpejos passaram pelo mesmo processo. Tanto assim que Sá Pereira confere ao deslocamento de braço na mudança de posição nos arpejos um lugar de maior destaque no seu tratado do que aquele concedido às mudanças pelas passagens de polegar.

Como descrito pelo autor, a mão forma com o antebraço uma só peça e é por este conduzida sobre a nova posição, passando rente por cima das teclas sem mudar sensivelmente a direção do eixo.

Nos exercícios preparatórios subsequentes a mão realiza a translação tendo o polegar como guia. Uma vez o polegar colocado, garante-se a continuação do arpejo, mas para isso a fôrma da mão deve permanecer a mesma. Os exercícios são previstos para a mão direita, mas logo a seguir devem ser executados com a esquerda. As setas indicam o deslocamento rápido da mão, em um único impulso.

Ex.58. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios preparatórios para execução de arpejos, p.72-73.

Outro exemplo, na forma de acorde arpejado, aparece no decorrer dos exercícios. A descida deve ser executada na direção das setas, da nota mais aguda para a mais grave. Nos outros arpejos, as notas entre parênteses não são tocadas (“notas mudas”), mas são notas guias para a colocação da mão na posição seguinte, logo

após a chegada na nota para o qual converge o movimento, o ponto de chegada, que é a nota em fermata.

Ex.59. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), idem, p.73.

Para arpejos de acordes com quatro notas, Sá Pereira apenas apresenta exercícios análogos de passagem de polegar e da mão, baseados nos exercícios de Ernest Hutcheson, seguidos de um exercício “compacto” (para treino de mudança de posição) e de um único exercício específico para mudança através da translação do deslocamento do braço.

Ex.60. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercício para treino da translação do deslocamento do braço, p.74.

Os arpejos devem ser realizados tanto no sentido ascendente como descendente, e também com a mão esquerda.

4.2.3.4.7 Teste

O estudo a seguir, usado como teste no treino e verificação do progresso nos arpejos, não vem especificado, mas trata-se do estudo de Czerny Op. 299 no.12, em fá maior. As instruções recomendadas são as mesmas citadas na preparação dos movimentos de extensão e contração da mão, páginas 56 e 57 do tratado. De início, Sá Pereira pede que sejam feitos alguns exercícios de queda livre do braço, para colocar a mão em forma. Depois de realizada uma análise dos movimentos a serem executados, o autor pede que se estude separadamente a passagem de polegar e da mão. Sucedendo esses exercícios, aparecem os de translação da mão (sem passagem de polegar) “saltando de um para outro molde” (SÁ PEREIRA, 1964, p.75).

Ex.61. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), estudo de Czerny op. 299 no.12, c.1-6, e exercício de translação da mão sem passagem de polegar, p.75.

Outro adicional, sem a passagem do polegar, apenas com o deslocamento do molde da mão, é indicado a seguir.

Ex.62. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), idem, p.75.

Como o estudo é em uníssono, toda a preparação é feita para as duas mãos, mas separadamente. A junção das partes só deve acontecer quando cada uma for dominada por completo. Tanto neste como nos outros testes recomendados, Sá Pereira pede que o aluno, assim que tenha dominado a dificuldade estudada, procure na literatura pianística outros exemplos que possam ser usados como teste.

4.2.3.5 Quarto capítulo – Técnica de Oitavas (movimento de flexão e de extensão na articulação do pulso)

“Mais que em qualquer outro gênero de técnica, verifica-se no jogo das oitavas a enorme preponderância das **qualidades físicas** do executante” (SÁ PEREIRA, 1964, p.75) [grifos do autor]. Esta citação marca o início do capítulo relativo à técnica de oitavas e desde logo, vê-se a importância que Sá Pereira vai atribuir às características físicas, especialmente ao grau de flexibilidade, do executante, como fator preponderante no domínio de tal gênero de mecanismo.

Através de uma pequena experiência, que consiste em simular a execução de oitavas repetidas sobre uma superfície plana, o autor compara a agilidade das duas mãos e conclui que aquela que é mais usada na vida diária conserva melhor a elasticidade dos tecidos. Essa diferença, que também é sentida na flexibilidade das juntas, é ainda maior quando são comparadas as mãos de pessoas diversas. Ainda que a técnica, como cita o próprio Sá Pereira em vários momentos de tratado, seja o resultado da boa coordenação dos movimentos (um fator de ordem neuro-muscular) e não apenas dependente da constituição física do executante), a maior ou menor amplitude permitida por uma articulação implica na maior ou menor facilidade com que o movimento é executado.

4.2.3.5.1 Ginástica preparatória

Antes de iniciar o estudo das oitavas, propriamente ditas, o autor insiste que o aluno execute um regime de exercícios para preparar a forma da mão. São os exercícios apresentados na segunda parte do tratado, que visam aumentar a flexibilidade das articulações. Pensando em minimizar qualquer impedimento físico dessa ordem, especialmente na articulação do pulso, Sá Pereira acrescenta dois novos exercícios de ginástica, trabalhados ao piano.

No primeiro, a mão é colocada sobre o teclado enquanto o pulso é elevado até a posição mais alta que puder alcançar. Os dedos permanecem deitados, com o dorso sobre as teclas, conforme mostra a figura. Este exercício visa à distensão dos tecidos do lado externo ou dorsal, do pulso.

Fig.12. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercício de flexão do pulso e dedos, p.76.

Cortot, em sua ginástica diária, integrante dos *Principes Rationnels de la Technique Pianistique* (1928), recomenda um exercício muito semelhante a esse, que emprega um movimento de vai e vem para trabalhar a flexibilidade do pulso.

O segundo exercício, complementar ao primeiro, leva a mão até a posição mais baixa que puder alcançar, como mostra a figura abaixo. Este pretende aumentar a distensão dos tecidos do lado interno do pulso.

Sá Pereira adverte o aluno de que se algum sinal de dor ou dormência for constatado, o exercício deve ser interrompido imediatamente. Tais sintomas seriam o indício de que estaria havendo exagero na aplicação dos exercícios ou sua execução estaria sendo feita de maneira errônea. Realizados com cautela e com

parcimônia, como preconiza, esses exercícios de alongamento para os músculos extensores e flexores do antebraço só trariam benefícios.

Fig.13. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercício de extensão do pulso e dedos, p.76.

4.2.3.5.2 Oitavas rebatidas

Sá Pereira queixa-se que muitos métodos, antiquados e modernos, cometem o grave erro didático de iniciar o estudo das oitavas com exercícios semelhantes aos exemplificados abaixo:

Ex.63. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios em oitavas, variado, p.77.

Segundo comenta, esses são bons exercícios, mas não se aplicam ao início do estudo dessa técnica. O autor explica que no exemplo acima os dois movimentos que a mão descreve ao executar oitavas – movimento horizontal, dirigido pelo antebraço, que se afasta ou se aproxima do corpo (abdução e adução); e movimentos verticais (extensão e flexão na articulação do pulso) que permitem que a mão, deslocada lateralmente pelo braço, recaia sobre a nova tecla visada – já se encontram conjugados no mesmo exercício. Seria um contrassenso executar ao mesmo tempo, logo de início, dois movimentos distintos e de diferentes níveis de dificuldade. Segundo Sá Pereira, o primeiro, deslocamento lateral, é mais fácil de ser

executado que o segundo (de vibração da mão), que pode ser bastante cansativo. O autor defende o treinamento dos dois movimentos de forma separada e só então a conjugação dos dois em um único exercício.

O treino desse movimento de repetição, que Sá Pereira denomina de oitavas rebatidas na mesma tecla, recorre à movimentação do pulso. O exemplo a seguir ilustra como Sá Pereira pretende que sejam praticadas.

Ex.64. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercício de oitavas repetidas, p.77.

Sá Pereira raciocina da seguinte forma: como a oitava repete dezesseis vezes a mesma tecla, o aluno tem bastante tempo para cuidar unicamente da flexão da mão, que Sá Pereira define como um movimento de vibração, sem que tenha que se preocupar com o movimento de deslocamento lateral. Suas instruções recomendam uma contagem bem lenta das semicolcheias. O movimento descrito pelo pulso vai de uma posição bem baixa (na primeira das semicolcheias) até a elevação (entre a segunda e a terceira semicolcheia) e chegada a uma posição bem alta (na última das figuras). Partindo dessa posição mais alta, o pulso abaixa novamente para recomençar o outro grupo de quatro semicolcheias, seguinte e assim por diante. A linha sinuosa que desenha abaixo dos quatro grupos de quatro semicolcheias representa esse movimento do pulso. Outra recomendação diz que à medida que for sentindo maior facilidade na execução deste movimento, o aluno deve acelerá-lo e, assim como a ginástica preparatória para maior flexibilidade de pulso, deve ser exercitado diariamente. O autor expressa, logo a seguir, a importância que confere a este movimento: “este exercício de oitavas rebatidas, acompanhado de movimentos de flexão bem exagerados, constitui a “chave” de toda a técnica de oitavas de pulso” (SÁ PEREIRA, 1964, p.78).

O pianista Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) tornou-se famoso por este tipo de técnica na qual a atividade muscular se concentra no movimento de levantamento da mão. Através de uma simples correlação, pode-se notar que a esta “movimentação exagerada” de pulso nas oitavas preconizada nesta época, também correspondia um levantamento exagerado de dedos, na técnica digital (ou de cinco

dedos). Esta “técnica de pulso” prescindia de movimentos do braço¹¹¹. Não obstante as experimentações de gênios como Chopin e Liszt, que demonstravam outras possibilidades para a realização de oitavas, as oitavas de pulso foram consideradas durante muito tempo como a resposta para as crescentes dificuldades que a técnica de oitavas, um gênero de mecanismo que nascia com o piano, apresentava. Não é por acaso que o método *Escola das Oitavas* de Theodor Kullak (1818-1882), onde os exercícios desse mecanismo atingem o seu ápice, intitula-se “suplemento ao moderno mecanismo do piano”.

Como cita Gyorgy Sandor (1981), é errôneo acreditar que o movimento das oitavas pode ser isolado na movimentação do pulso. Muito embora Sá Pereira refira-se à “técnica de oitavas de pulso”, uma nomenclatura tradicional, o movimento que descreve não se realiza somente no pulso. Ao contrário, todo o braço, a mão e os dedos participam do movimento. Se apenas o pulso fosse usado, estariam sendo acionados e sobrecarregados apenas os músculos do antebraço. Os músculos relativamente pequenos do antebraço logo se cansam quando não há a participação de músculos maiores e mais fortes no movimento. Quando o movimento do antebraço é adicionado ao do pulso, são ativados os músculos do braço, que o movem. Dessa forma, quando Sá Pereira pede que o pulso vá da posição mais baixa à mais alta, o antebraço está em movimento, e conseqüentemente, o braço. Como bem explica Sandor (1981, p.96), ao usar uma parte do aparato pianístico mais longa e maior que a mão, ao distribuir os movimentos de sobe e desce por quatro componentes (dedos, mão, antebraço e braço) ao invés de dois (pulso e dedos) e se forem adicionados ao movimento músculos poderosos como os do ombro e tronco ao invés dos fracos músculos do antebraço [nas oitavas em staccato], alcança-se mais economia de energia, maior resistência e melhor qualidade de som.

Como já se viu, Sá Pereira inicia seu estudo pelas oitavas rebatidas. Segundo menciona, a finalidade desse exercício consiste apenas em treinar a “vibração da mão” (SÁ PEREIRA, 1964, p.78). Como Sá Pereira usa o termo “vibração”, e, à parte a explicação quanto à movimentação do pulso, não diz mais nada sobre o

¹¹¹ As oitavas de pulso de Kalkbrenner e dos seguidores de sua “escola pianística” eram praticadas com o auxílio do *guide-mains*, um dispositivo acoplado à beirada do teclado e no qual o antebraço “descansava”, imóvel, enquanto os pulsos, as mãos e os dedos se exercitavam. “As oitavas devem ser estudadas sem nenhuma rigidez: as mãos por si só, através da articulação do pulso, devem levantar e abaixar” (KALKBRENNER, *Méthode pour apprendre le Piano-forte à l’aide du Guide-Mains* [1831-1840], p.57 apud CHIANTORE, 2004, p.246)

comportamento do restante do aparato pianístico, subentende-se que os dedos tocam muito próximos às teclas, enquanto antebraço e braço também participam dos movimentos executados para o toque das oitavas. À medida que o aluno vai sentindo maior facilidade na execução do movimento, o autor recomenda que o andamento vá sendo aos poucos acelerado. Quanto ao nível de dinâmica em que é realizado o exercício, nada é mencionado.

4.2.3.5.3 Treino do movimento de vibração

A seguir, é apresentada a sistematização do estudo das oitavas rebatidas. Este vai ser caracterizado pela aplicação de dois elementos: o movimento rápido e a medição.

A fase de preparação para esse treino foi o exercício anterior, onde os movimentos de flexão do pulso eram exagerados e executados em grupos de semicolcheias lentas. Apesar de não explicar naquele exercício como deveria ser o comportamento do antebraço e do braço, nas indicações para este treino sistematizado, Sá Pereira deixa claro que quanto mais o andamento é acelerado, mais decresce a movimentação tanto do pulso quanto do antebraço (e consequentemente do braço). Fica estabelecido, portanto, que “ao atingir um andamento muito rápido, o antebraço e o pulso se conservarão quase imóveis, no nível normal” (SÁ PEREIRA, 1964, p.78). Desta forma a movimentação da mão reduz-se a uma vibração que se origina nas oscilações rápidas e de amplitude mínima da articulação do pulso. Apesar de não ter sido mencionado no tratado, este movimento pode fazer uso do rebote da tecla quando esta sobe em resposta ao movimento de impulsão descendente executado pelo pianista. Essa reação do mecanismo da tecla, em sentido contrário ao do movimento de descida originado pelo toque do pianista, facilita muito a subida do aparato pianístico em sua preparação para a oitava seguinte.

Sá Pereira acha conveniente que o aluno meça diariamente o progresso realizado. Esta verificação é medida no ponto em que o aluno começa a sentir cansaço e é obrigado a interromper o treino. “O ponto de cansaço representa o medidor de progresso realizado, e o treino visa justamente a recuar cada dia para mais longe o ponto de cansaço da véspera” (Idem, p.78). Como as dezesseis oitavas em semicolcheia vão mudando de localização diatonicamente, como forma de evitar

a monotonia, é relativamente simples localizar-se para realizar esta medição. Entretanto, o que revela-se complexo é o limite que o aluno vai estabelecer para interromper o exercício, algo não abordado especificamente por Sá Pereira. Este cansaço seria o ponto em que, usando a terminologia do autor, o “braço endurece” ou seria o primeiro momento onde a sensação de “facilidade de movimento” começa a dar lugar a um pequeno desconforto? Sendo esse um exercício de coordenação e de resistência, é arriscado levar o aluno até ao máximo de seus limites físicos. Evidente é o fato que Sá Pereira confia no bom senso do aluno. Entretanto, apesar da omissão apontada acima, o autor mostra-se cuidadoso ao insistir que ao ser detectado o cansaço, o aluno deve descansar enquanto o exercício passa para a outra mão. Antes de voltar ao trabalho, o aluno deve alongar os músculos do antebraço (extensão e flexão do pulso) e retornar aos exercícios de preparação com flexão do pulso mais exagerada. O sucesso dessa sistematização, segundo o autor, depende do tratamento alternado: preparação – descanso, treino – descanso. Chamando a atenção do aluno para a importância do treino sistematizado, cita que através dele pode-se vencer depressa uma dificuldade e obter-se resultados imediatos, o que não ocorre quando se está tentando de forma não racional e desorganizada “‘forçar’ uma passagem por meio de **repetições obstinadas**” (SÁ PEREIRA, 1964, p.78) [grifos do autor].

4.2.3.5.4 Teste para a técnica de oitavas

Como exercício de “integralização”¹¹², Sá Pereira apresenta um estudo de escalas em oitavas de Bertini, op. 39, que será tocado em uníssono, com supressão dos acordes encontrados na edição original. Como preparação para o movimento de translação do braço preconizado pelo estudo, o autor recomenda exercícios preparatórios. Estes são constituídos de grupos de oitavas, iniciados com apojeturas e terminados por uma nota real para a qual converge o movimento. As apojeturas são executadas de forma rápida, o que pressupõe um impulso em direção à nota real. Para que o exercício surta efeito, os movimentos de flexão da mão são reduzidos ao mínimo. A cada repetição uma nova oitava é adicionada, conforme ilustra o exemplo abaixo.

¹¹² Definido por Sá Pereira como o exercício onde são conjugados dois movimentos opostos, a saber: horizontal e vertical.

Ex.65. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercício de oitavas, p.79.

A seguir, utilizando o estudo de Bertini, são delimitados grupos de cinco notas (dois tempos mais a primeira nota do seguinte) que serão treinados da mesma forma que o exercício preparatório, ou seja, com a adição de uma oitava a cada nova repetição até que o impulso se constitua de duas a cinco oitavas em sucessão. Depois que dois grupos são trabalhados, Sá Pereira pede que o aluno os una e verifique se ao executá-los (um compasso inteiro mais a primeira nota do seguinte) consegue fazê-lo com facilidade e sem “endurecer o braço” (SÁ PEREIRA, 1964, p.80). As indicações de estudo prosseguem da mesma forma, com o acréscimo de fragmentos, formando trechos maiores até que todo o estudo seja dominado. Até este ponto, o estudo é realizado de mãos separadas e na sequência, o treino passa a ser realizado de mãos juntas. Sá Pereira recomenda que o andamento vá sendo acelerado de *Allegretto* até *Molto allegro*.

4.2.3.5.5 Apêndice: a técnica de oitavas e o senso de localização no teclado.

Retornando ao assunto da primeira parte do tratado, Sá Pereira faz uma brevíssima referência à dificuldade que os pianistas, em geral, apresentam ao tocarem sem olhar para o teclado trechos com saltos e oitavas. O autor remete seu leitor às recomendações expostas no início do livro, para que novamente trabalhe este aspecto da execução em trechos que apresentem essas dificuldades específicas.

4.2.3.6 Quinto capítulo - Técnica do *Tremolo* (movimento de rotação do antebraço)

Neste capítulo, Sá Pereira explica novamente que seu objetivo não é fazer um estudo exaustivo de todos os movimentos básicos da técnica pianística, apenas daqueles que considera mais importantes e que se referem às articulações da base do dedo e do pulso. Porém, revela que, contrariando suas expectativas iniciais e em vista da importância que o movimento de rotação do antebraço possui na técnica do piano, reservou este último capítulo da terceira parte a este assunto.

De imediato, o autor revisa algumas opiniões de Friedrich Steinhausen, em cujo trabalho *Os erros fisiológicos e a transformação da técnica pianística* (1906) é manifestado o descompasso entre o “ensino rotineiro da época” e a maneira totalmente diversa de tocar dos maiores pianistas. Repetindo o discurso de Steinhausen, presente em praticamente todas as publicações sobre o histórico da técnica do piano, Sá Pereira expõe o conflito entre artistas inovadores e professores antiquados, ao contrapor a maneira natural e adequada de tocar o instrumento, encontrada intuitivamente pelos grandes pianistas românticos, à obstinação dos professores guiados pela rotina da tradição, que insistiam em transmitir aos alunos regras e processos que já não se ajustavam ao mecanismo pesado do piano moderno. Em sua breve referência, acrescenta que

partindo de estudos especializados, como os de Du Bois Raymond, sobre a **fisiologia dos movimentos do corpo humano**, foi Steinhausen um dos primeiros a indicar a nova direção que o ensino do piano, até então puramente empírico e dogmático, devia seguir: **a observação do movimento natural**. (SÁ PEREIRA, 1964, p.81) [grifos do autor]

Como nota Sá Pereira, esta observação dos movimentos naturais não é tarefa tão fácil, e embora reconheça a importância do trabalho do médico alemão, critica alguns exageros, e mesmo erros de observação, apresentados em sua obra. As críticas de Sá Pereira referem-se principalmente à condenação peremptória da técnica de dedos e sua substituição pelos movimentos do braço. Sá Pereira considera Steinhausen uma espécie de “descobridor dos movimentos do braço”, em especial, da rotação, que “chegou a ser palavra mágica, capaz de resolver todos os problemas da técnica” (Idem, p.80).

O texto de Sá Pereira prossegue abordando aspectos mecânicos de alguns dos instrumentos anteriores ao piano (cravo, espineta e fortepiano) e sua relação com a técnica instrumental. Fazendo um histórico da função do braço na execução, reconhece que, devido à fragilidade de construção e às características sonoras desses instrumentos, seria admissível “conservar braço e mão em uma elegante imobilidade, [...] [pois] a simples força dos dedos era mais que suficiente para se obter o máximo de sonoridade” (Idem, p.81). Prosseguindo, descreve as modificações pela qual passou o fortepiano até transformar-se no piano moderno, no qual a sonoridade ganhou um poderio muito maior, além de um expressivo aumento do peso e resistência da máquina em seu mecanismo de teclas, martelos e abafadores. Finalmente conclui esta parte do

texto, explicando que a extrema dificuldade enfrentada pelos pianistas para colocar em movimento este pesado mecanismo de produção do som, levou-os, intuitivamente, a utilizarem o peso do braço.

A seguir, em poucas linhas, o autor resume de forma clara a diferença básica entre a técnica herdada do fortepiano e a moderna técnica pianística. Desta maneira, inicia seu novo parágrafo observando que a intensidade do som produzido no piano depende diretamente da velocidade com que o martelo golpeia a corda e para que a tecla ganhe velocidade, dois meios podem ser utilizados. Sá Pereira cita como o primeiro desses meios o aumento da força muscular, recurso muito empregado na técnica exclusivamente digital, em que o pianista levanta bem os dedos para depois abaixá-los com força. Outra “fonte de energia que o piano moderno exige e reclama imperiosamente”, conforme descreve Sá Pereira, é o peso do braço, o qual como “força latente”, pode produzir uma sonoridade forte, muito mais intensa que aquela produzida pela força muscular e com a vantagem de não provocar cansaço. Assim, o braço distribui e transmite o próprio peso, de uma tecla para a outra, através do suporte dos dedos. Concluindo que a partir dessa observação desenvolveu-se a técnica de peso, ou a chamada técnica moderna do piano, Sá Pereira apresenta os principais movimentos de que é composta: rotação do antebraço; translação do antebraço; impulsão e retração do braço (movimentos “de gaveta”); elevação e abaixamento do pulso; flexão e extensão do antebraço (na articulação do cotovelo) e translação de todo o braço (desde o ombro).

Sá Pereira considera um absurdo exigir-se dos dedos um aumento de força muscular, quando o braço representa uma “fonte de energia infinitamente superior”. Outra recomendação absurda, que, segundo cita, ainda vigorava na época em que publicou seu tratado, é a imobilização do braço, pois

justamente a articulação clavicular (do ombro), [...] a mais livre de todo o braço [permite] uma série de movimentos fáceis e pouco cansativos, realizados por músculos largos e fortes, como o torso, ombro e braço superior (SÁ PEREIRA, 1964, p.82).

Como o tratado não apresenta uma seção de referências bibliográficas, é precisamente neste trecho que Sá Pereira dá a conhecer os principais autores responsáveis pela propagação das idéias que embasam a moderna técnica de piano. Além de Friedrich Steinhausen, cita o pedagogo alemão Ludwig Deppe, sua aluna Elisabeth Caland e o pedagogo e pianista Rudolf Maria Breithaupt. Como o

trabalho de Sá Pereira pretende ser objetivo e não prolixo, o autor remete o leitor que esteja interessado em aprofundar-se nos estudos teóricos da técnica de peso, ao “exaustivo” tratado de Breithaupt: *Die natürliche Klaviertechnik* (1906). Sob um ponto de vista prático, Sá Pereira admite não ser necessário ter conhecimento da complicada nomenclatura apresentada por este autor. Como cita:

A mim, parece-me preferível explicar ao aluno que: **todo movimento natural é bom e portanto admissível, na técnica do piano, desde que se justifique como sendo o que realiza melhor o fim visado. Só devem ser condenados os movimentos forçados e os movimentos inúteis**, que acompanham parasitariamente os movimentos úteis. O critério a observar deve ser o da **facilidade: o movimento que se executa com naturalidade, com um mínimo de contração, é sempre bom e adequado**. O movimento realizado debaixo de **forte contração muscular** é sempre suspeito de estar sendo **mal executado**, podendo provavelmente ser melhorado, ou substituído por outro, mais adequado. Compete ao aluno observa-se constantemente, tomando por norma o **critério da facilidade**, absolutamente seguro! (SÁ PEREIRA, 1964, p.82) [grifos do autor].

Diante da simplificação da lista de movimentos defendida e apresentada anteriormente por Sá Pereira, são analisados dois movimentos que, segundo o autor são movimentos condenados pela escola antiga. São eles: os de elevação e abaixamento do pulso e os de rotação do antebraço.

Como exemplifica, uma simples passagem de cinco dedos (ascendente de dó a sol, retornando, descendente, de sol a dó) deveria ser executada, na escola antiga, com a mão e o braço imóveis¹¹³, enquanto que o “pianista moderno” a executa “articulando apenas o mínimo para garantir clareza à passagem”, recorrendo à rotação que, combinada com esta ação digital, levam o pulso a descrever um movimento elíptico.

Ex.66. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), emprego do movimento de rotação em fragmento escalar, p.82.

¹¹³ Sá Pereira chega a especular se a “lenda” [expressão usada pelo autor] que conta que uma moeda deveria permanecer em equilíbrio sobre o dorso da mão durante a execução de tais passagens de cinco dedos, ainda não estaria viva e não seria uma prática em vigor entre seus contemporâneos.

Sá Pereira faz questão de frisar que o uso do movimento de rotação não prescinde da prática da articulação individual de cada dedo, pois, mesmo que reduzida, essa articulação sempre subsiste. Essa afirmação denota uma opinião não dogmática, quando comparada às dos principais teóricos da moderna técnica pianística. Sá Pereira ainda reconhece que há ocasiões em que o desejo de se obter extrema nitidez de som torna absolutamente necessária a técnica de dedos mais articulados. Esta opinião de Sá Pereira demonstra muita lucidez e um grande poder de discernimento diante de um assunto muito controverso, pois, em um primeiro momento do estudo científico da técnica pianística, importantes nomes como Steinhausen e Breithaupt, consideravam que a movimentação dos dedos havia se tornado praticamente supérflua. Segundo Chiantore (2004, p.683), as interpretações das teorias de Breithaupt tendem a generalizar essa passividade e imobilidade digitais. Entretanto, o musicólogo italiano sugere que a veemência e o radicalismo com que Breithaupt ataca o “toque sem peso” (sem uso do peso do braço) da “antiga escola”, tanto em passagens de escalas quanto arpejos, nas primeiras edições de seu trabalho, foram a causa dessa generalização. Tanto assim que, no segundo volume de sua obra (BREITHAUPT, 1909, p.36), ao mencionar como deve ser exercitada a rotação em uma passagem de cinco dedos, diz Breithaupt:

Ao invés de executar cinco movimentos oscilatórios e de descida, ou cinco subidas e descidas, *uma* rotação do antebraço [...] na articulação do cotovelo é suficiente para que o peso da mão e do braço sejam transportados até os *cinco* dedos ou as cinco teclas participantes do movimento. O papel dos dedos não é ativo, neste momento. Eles não precisam se levantar nem abaixar como requer este tipo de ação (em número de 10, isto é, 5 levantamentos e 5 ataques), mesmo que executadas com a maior destreza e leveza possíveis, causariam perda de tempo e de energia muscular, que devem ser poupados. Uma simples e única rotação do antebraço torna todas as outras ações supérfluas (BREITHAUPT, 1909, p.36)¹¹⁴.

Para que o aluno experimente o movimento de rotação em uma passagem onde geralmente é utilizada a técnica de cinco dedos, Sá Pereira reapresenta o estudo de Czerny Op.299 no.11, onde a articulação individual de cada dedo será reduzida ao mínimo e será empregado o movimento elíptico do pulso. Nas

¹¹⁴ No original: Instead of executing 5 swinging and falling movements or 5 rises and falls, *one* rotation [...] of the fore-arm in the elbow-joint suffices to cause the weight of hand and arm to bear, or rock upon the *five* participating fingers, or upon the five keys. The fingers themselves do not take any essential, active part, for the time being. They need neither rise nor fall, as the actions required (about 10 in number, viz. 5 rises and 5 attacks), even though executed with the greatest possible dexterity and lightness, would cause a loss of time and waste of muscular energy, which were better saved. The simple rotation of the fore-arm in one single rotary action renders the other actions superfluous.

instruções para sua execução há referências à combinação dos movimentos de rotação com os de elevação e abaixamento do pulso, enquanto os dedos servem de suporte da mão. Ao mesmo tempo que o pulso descreve pequenas curvas, o peso de braço é descarregado sobre as respectivas teclas por meio de movimentos passivos dos dedos, que se movem de maneira quase imperceptível. A título de ilustração, Sá Pereira apresenta uma pequena passagem arpejada, onde descreve em detalhes como pode ser aplicada a rotação. Segundo afirma, esta pode tornar-se muito mais “igual e suave” se houver a participação do braço. Abaixo vê-se o movimento delineado por Sá Pereira.

Ex.67. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), emprego do movimento de rotação em passagem de arpejos, p.82.

Na seqüência, o autor recomenda que o aluno também retorne ao estudo para arpejos, anteriormente utilizado como teste (Czerny, estudo op.299 no.12), e o execute com o auxílio do movimento de rotação do braço.

Este tipo de exercício assemelha-se muito aos exercícios de combinações de movimentos rotatórios propostos por Breithaupt e citados acima, como previsto no segundo volume de seu tratado (BREITHAUPT, 1909, p.36-37). Nesses simples exemplos, Breithaupt faz uma analogia entre o movimento do braço e o de uma roda. Na execução da rotação, os dedos, que suportam o peso da mão ou do braço, funcionam como os raios dessa roda em movimento. No terceiro volume da *Técnica Natural do Piano* (apud CHIANTORE, 2004, p.679), Breithaupt também faz uso de estudos de Czerny como material para a exemplificação dos movimentos circulares necessários para a execução das diversas passagens de cinco dedos. A direção e a amplitude de tais movimentos é representada com flechas (assim como fez Sá Pereira no exemplo anterior) e referem-se, respectivamente, aos estudos op.299 números 7, 9 e 3.

Fig.14. Chiantore, *Historia de la Técnica Pianística* (2004), ilustração de Breithaupt para a execução dos movimentos de rotação em passagens de cinco dedos de estudos de Czerny, p.679.

Sá Pereira não se deixa levar por opiniões extremadas e, em relação ao movimento de rotação, expõe suas idéias de forma muito ponderada. Assim é evidente quando aconselha ao aluno que, “de um modo geral, experimente, em qualquer passagem, se pode combinar a técnica dos dedos com a técnica de peso e de movimentos do braço. A técnica natural serve-se de uma, como da outra” (SÁ PEREIRA, 1964, p.83).

4.2.3.6.1 Exercícios de rotação

Assim como foi feito nos capítulos anteriores, a partir deste ponto, é exercitado o movimento em questão. Na visão de Sá Pereira, o movimento de rotação do antebraço é um dos mais cansativos, especialmente quando executado de forma contínua e prolongada, o que demanda um “treino especial”.

Após a descrição do movimento de rotação do antebraço - onde os dois ossos que o formam giram na articulação do cotovelo (o rádio por cima da ulna) – são definidos os movimentos de supinação (girar o antebraço colocando a palma da mão para cima) e pronação (volta à posição de partida, com a palma para baixo). A seguir são indicados alguns exercícios para trabalhar estes dois movimentos.

etc.

m.d. 1 5 1 5
m.e. 5 1 5 1
oitava abaixo

Lento

m.d. 1 5 1 5 1 5 1 5
m.e. 5 1 5 1 5 1 5 1
oitava abaixo

Rápido

m.d. 1 5 1 5 1 5 1 5
m.e. 5 1 5 1 5 1 5 1
oitava abaixo

etc.

Ex.68. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1964), exercícios de supinação e pronação, p.84.

No primeiro exercício acima, são executados movimentos amplos em direção ao quinto dedo (supinação) onde após tocar a nota dó, o dorso da mão encosta no teclado, descrevendo um semi-círculo completo (palma para cima, dorso da mão no teclado). Na volta em direção ao polegar (pronação), também executada de forma muito lenta e com um movimento amplo, o levantamento do cotovelo faz a mão girar até atingir sua posição extrema (quinto dedo no ar e polegar no dó) formando então um ângulo de mais ou menos 90° (mão em pé com o dorso voltado em direção à região grave e a palma voltada em direção à aguda). O segundo exercício é apenas uma variante, que será executada com movimentos menos amplos e um pouco mais rápidos. O último, a ser executado quando o aluno sentir mais familiaridade com o movimento, deve ser realizado com uma rotação bem mais rápida, com o cotovelo e o braço (não o antebraço, mas o “braço superior”, como o chama Sá Pereira) sem mover e “quase não afastando os dedos das teclas”. Neste ponto do estudo, o aluno está executando oitavas quebradas ou *tremolo*, caracterizado pela “rapidíssima vibração lateral da mão acompanhada do antebraço, formando com esse uma única peça a tremular na articulação do cotovelo” (SÁ PEREIRA, 1964, p.84).

4.2.3.6.2 Teste para a técnica do *tremolo*

O estudo racional e sistematizado aplicado a este tipo de técnica é exemplificado em uma série de oitavas quebradas em escalas ascendentes e descendentes que ora começam com o quinto dedo, ora com o polegar. A sua preparação é feita de forma muito lenta e com movimentos de pronação e supinação de grande amplitude. Dando prosseguimento ao estudo, o aluno deve trabalhar pequenos grupos e aos poucos formar trechos maiores, como indicado nos estudos sistematizados anteriores, até que tenha domínio do movimento. As mãos são treinadas em separado e Sá Pereira recomenda que o estudo deva ser executado de mãos juntas somente a partir do momento em que a mão esquerda estiver tocando com a mesma facilidade da direita. Nos exemplos a seguir, a movimentação é trabalhada em impulsos que variam de acordo com o número de notas e a direção do movimento.

Ex.69. Sá Pereira, Ensino Moderno de Piano (1964), exercícios em oitavas quebradas, p.85.

Sá Pereira termina o capítulo lembrando o aluno da importância do estudo pormenorizado da rotação por se tratar de um movimento presente constantemente em todo e qualquer gênero de técnica, não somente nos *tremuli* e nas oitavas e acordes quebrados, onde sua aplicação é mais aparente.

4.2.4 Quarta parte – da audição diferenciada (estudo do jogo polifônico)

Nesta última parte do tratado, é abordada a quinta causa de erros cometidos pelos alunos citada na introdução: a falta de controle auditivo. Através do estudo do toque polifônico, Sá Pereira deseja que o aluno aprimore sua capacidade auditiva, para que seja capaz de ouvir de forma “sutil e diferenciada” (SÁ PEREIRA, 1964, p.85). Como expõe, esta falta de controle auditivo e a falta de ouvido são duas situações distintas¹¹⁵. Também não se relaciona ao ouvido absoluto ou relativo, pois a falta de controle independe do tipo de audição desenvolvida pelo aluno, podendo se manifestar, inclusive, naqueles indivíduos que possuem “ótimo ouvido”.

A seguir, disserta sobre as características do ouvido absoluto e do ouvido relativo, reconhecendo que o absoluto é mais raro de ser encontrado¹¹⁶. Sá Pereira acredita que o ouvido absoluto é indispensável para os artistas concertistas, muito embora excelentes musicistas possam desenvolver o ouvido relativo de forma extraordinária, tornando-o bem aguçado. Porém, como adverte, o capítulo não trata especificamente desse assunto, matéria a cargo do professor de solfejo.

Sá Pereira refere-se ao “ouvido qualitativo”, que define como “a capacidade de crítica, audição analítica extremamente diferenciada” (Idem, p.86). Através de um

¹¹⁵ Sá Pereira chega a dizer que a falta de ouvido não está sendo cogitada, pois um indivíduo que não apresenta, ao menos, ouvido relativo, não deveria se dedicar à música (SÁ PEREIRA, 1964, p.85).

¹¹⁶ Sá Pereira define o ouvido absoluto como a faculdade de reconhecer instantaneamente qualquer nota, qualquer som isolado ou qualquer conjunto de sons; o relativo é a faculdade de reconhecer intervalos, sem entretanto precisar a altura absoluta dos sons (Idem, p.85).

exemplo hipotético, retrata uma situação padrão encontrada pelos professores de piano. Assim a descreve:

Qualquer professor já terá conhecido esse tipo de aluno: boa disposição e talento, ouvido absoluto, acusando instantaneamente qualquer nota, isolada ou em conjunto, justificando, portanto, grandes esperanças. Começa a tocar e é um desastre: sonoridades empastadas, pedal embrulhado, toque descuidado, sem nenhuma diferenciação. Denunciando logo que o mesmo ouvido que, pelo lado quantitativo, acabara de revelar-se excelente, pelo lado qualitativo deixa muitíssimo a desejar. [...] Pode aperfeiçoar quanto quiser a sua técnica, estudando diariamente horas a fio, que isto não lhe servirá de grande coisa, se ao mesmo tempo não tiver desenvolvido a principal faculdade do pianista: **a crítica auditiva, o ouvido diferenciado** (SÁ PEREIRA, 1964, p.86) [grifos do autor].

Ao se perguntar o que deve ser feito para reverter tal situação, responde: a obrigatoriedade do aluno realmente escutar o que toca, procedimento raro entre os alunos e “qualidade superior de uma execução pianística” (Idem, p.86). Sá Pereira critica os professores de piano e os métodos, em geral, que, tentando combater os sintomas de procedimentos errôneos e não suas causas, prescrevem para os alunos todos os tipos de regras e exercícios destinados a sanar erros de expressão (toques, pedal, graduação de sonoridades, timbres diferenciados, fraseado, etc.) sem abordar a sua origem: a incapacidade de escutar e criticar a própria execução, apresentada pela maioria dos alunos. As reflexões do autor acerca deste tópico, levam-no a concluir que a solução de tal problema é possível se for despertada no aluno e não imposta, ou, conforme suas palavras, “vier de dentro, da consciência artística do aluno, e não de fora, por meio de regras e exercícios” (SÁ PEREIRA, 1964, p.86). Do despertar dessa consciência crítica, materializada na audição crítica do que executa, advém a emancipação do aluno, que neste momento transforma seu “ouvido em seu mestre e monitor de todos os instantes, e não apenas de uma hora por semana” (Idem, p.86). Sá Pereira acredita que o professor pode apontar os erros cometidos pelo aluno, mas não deve lhe apresentar todas as soluções prontas, e sim instigá-lo a encontrá-las por conta própria, através da experimentação. Este é um trabalho mais demorado, mas que faz o aluno acostumar-se a pensar por conta própria. Tomando o emprego dos pedais como exemplo prático, Sá Pereira demonstra ao aluno a pouca utilidade do conhecimento de regras de aplicação do pedal forte se este não é capaz de ouvir de maneira diferenciada o que executa. Como regra de conduta, Sá Pereira anuncia: fundir, sem confundir. O aluno, antes de tudo, usa o ouvido, e não apenas as indicações da partitura, como guia no

correto emprego dos pedais. Entretanto, é preciso que o ouvido seja educado, previamente. Para esta educação auditiva, Sá Pereira prescreve o estudo do toque polifônico. O autor revela que surpreendentemente, e de forma um tanto paradoxal, “o jogo polifônico, que, a princípio deve ser estudado sem pedal, é exatamente a melhor escola de pedal porque aguça a sensibilidade do ouvido, aumentando-lhe a capacidade de crítica” (Idem, p.87). Na verdade, o autor não se refere aqui à coordenação motora necessária ao acionamento dos pedais, um aspecto muito importante, porém cujo treino, muito freqüentemente, acaba por ser considerado mais relevante no estudo do pedal que a própria educação auditiva. Sá Pereira aborda, portanto, um só aspecto, porém vital, nem sempre tratado em separado, e de forma tão sistemática: a preparação do ouvido.¹¹⁷

4.2.4.1 Do jogo polifônico como escola de audição diferenciada¹¹⁸

Como aparece no início do tratado, Sá Pereira acredita que esta seção do *Ensino Moderno de Piano* representa sua contribuição mais original para o estudo e ensino do instrumento. Descrevendo processos de sua autoria, conforme cita na introdução (SÁ PEREIRA, 1964, p.11), Sá Pereira, ainda que aplicando estratégias hoje em dia empregadas em todo o mundo, certamente é o primeiro a descrevê-las em uma obra no Brasil.

Na abertura de seu primeiro parágrafo, critica uma prática um tanto rotineira de vários métodos, dentre eles “o admirável trabalho de Cortot, *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*” (1928), que une o estudo do toque polifônico ao das notas dobradas. Embora tenham a simultaneidade de ataque de duas ou mais notas como uma característica comum, o autor entende que, na execução, são duas disciplinas que diferem em seus propósitos musicais. Após a inserção das definições de Cortot para os dois tipos de técnica pianística, extraídas diretamente do tratado do mestre suíço, Sá Pereira expõe o ponto de discordância com o pianista. Assim diz Cortot: “o estudo das notas dobradas deve ser encarado como a melhor preparação técnica à pratica do toque polifônico” (CORTOT, 1928, p.37). No entanto,

¹¹⁷ Sá Pereira ressalta, nesta terceira edição de seu *Ensino Moderno de Piano* (1964), que o emprego criterioso e artístico do pedal é por ele abordado de forma aprofundada em outra obra, específica para este fundamento da técnica pianística: *O Pedal na Técnica do Piano*, Rio de Janeiro: Carlos Werhs & Cia., s.d.

¹¹⁸ A expressão *jogo polifônico*, utilizada por Sá Pereira ao longo do tratado, é uma expressão mais antiquada, tradução literal do termo francês *jeu polyphonique*. Embora seja mantida no original, quando faz parte dos títulos referentes às seções do *Ensino Moderno de Piano*, será traduzida no decorrer do texto como *toque polifônico*.

Sá Pereira diverge desta opinião ao mencionar ter encontrado um modo muito mais seguro, interessante, e não mecânico, de preparar o estudo do toque polifônico. Sá Pereira defende primeiro a educação polifônica do ouvido, para que este possa então controlar o toque diferenciado dos dedos. Este trabalho proposto por Sá Pereira consiste na decomposição e subsequente recomposição das vozes de trechos polifônicos. O autor sugere que as vozes sejam estudadas isoladamente e depois combinadas duas a duas. Esgotadas as possíveis combinações parciais, a obra é então executada na sua composição original, com todas as vozes. Conforme explica, este trabalho aumenta a consciência auditiva do aluno.

4.2.4.2 Estudo do Jogo Polifônico exemplificado numa Invenção a 3 Vozes de Bach

Como anuncia o subtítulo, Sá Pereira demonstra em uma Sinfonia de Bach - número 7, em mi menor - como o aluno deve proceder no estudo de uma obra polifônica.

A primeira etapa lida com a separação das vozes. Nesta fase o aluno toma conhecimento das vozes, tocando (e ao mesmo tempo cantando) cada uma, separadamente. Após a identificação de cada uma, Sá Pereira pede que o estudante as toque devagar, com sonoridade cantante e em legato.

Após uma breve explicação do que constitui o toque legato, pede que sejam observadas as “indicações de dinâmica (crescendo e decrescendo)”¹¹⁹ e as “incisas do fraseado” (articulações). Uma observação importante do autor menciona que “aquele que canta o que toca, geralmente fraseia bem” (SÁ PEREIRA, 1964, p.88), pois a necessidade da respiração, o cuidado com as notas agudas, com a própria emissão vocal, levam a uma concentração maior e a um fraseado mais natural e correto, conseqüentemente a uma “expressão adequada”. Adverte que uma expressão “indiferente e morna” tem como causa, muitas vezes, a falta do hábito de cantar do executante. Conforme acredita, o canto educa o ouvido. Aqui Sá Pereira separa o solfejo meramente mecânico da necessidade de ativar a musicalidade através da formação auditiva.

¹¹⁹ Sá Pereira não menciona qual a edição usada. Ao reportar-se às indicações de dinâmica gradual, deduz-se que não é uma edição original, mas revisada com o propósito de adaptar a execução ao piano.

A segunda etapa aborda as diferentes combinações entre duas vozes: primeira com a segunda; primeira com a terceira; segunda com a terceira. Porém, Sá Pereira utiliza um recurso a fim de que o aluno entenda bem como a melodia de cada voz se movimenta e quais as características intrínsecas de cada combinação. Este recurso consiste em tocar cada voz com cada uma das mãos (mesmo que as duas sejam tocadas, originalmente, só pela mão direita, ou mesmo que uma delas seja repartida entre mão direita e mão esquerda, por exemplo). Desta forma Sá Pereira acredita que o aluno pode escutar atentamente e guardar melhor o som resultante desta combinação de vozes. Nesta fase do estudo o dedilhado pode ser improvisado no momento, da melhor maneira possível, uma vez que o mais importante é a sonoridade. Esta deve ser “cantante” e produzir “um timbre diferente em cada voz” (SÁ PEREIRA, 1964, p.90).

Em um primeiro momento de reconhecimento de cada uma das vozes, é natural que o dedilhado seja improvisado, pois está em fase de escolha e teste. Na estratégia de estudo prevista por Sá Pereira, porém, entendemos que o uso de dedilhados improvisados e a eventual mudança de distribuição das vozes entre as mãos devem ser encarados apenas como um primeiro passo, que prepara o estudo dessa combinação com a distribuição de mãos e dedilhado corretos. O fato de cada mão tocar inteiramente apenas uma voz torna mais claro o entendimento da trama polifônica, mas o estudo das vozes combinadas estará automatizando procedimentos técnicos que, em sua definição ampla, se relaciona com a sonoridade, o fraseado, a definição dos planos sonoros, os toques, as articulações empregadas, etc., além do próprio desenvolvimento da audição crítica. Portanto, a execução da combinação de vozes da maneira prevista na partitura é condição fundamental para a fixação desses procedimentos de forma correta e uma estratégia de estudo das mais eficazes. Sá Pereira não deixa claro quanto tempo o aluno deve despendar tocando as vozes de forma facilitada e como esta fase do estudo deve prosseguir. Preocupando-se mais com a memória auditiva – “durante a execução facilitada escutar atentamente e guardar na memória todos os efeitos de sonoridade resultantes da combinação dessas duas vozes” (SÁ PEREIRA, 1964, p.89) - não chega a mencionar se esta combinação será também praticada sem o recurso da facilitação.

Antes de abordar a terceira etapa, da junção das três vozes, Sá pereira define a diferenciação de planos sonoros como a principal dificuldade na execução

polifônica. Sá Pereira defende a clareza e a transparência do conjunto sonoro, que são obtidas através dessa diferenciação, seja no plano das variações de dinâmica ou de timbre. O importante para o autor é evitar a igualdade sonora, com planos mal calculados, o que resulta em um “efeito monótono e incolor, quando não de completa confusão [...] de sonoridade maciça, incompreensível” (Idem, p.90). Este cuidado na diferenciação dos planos sonoros que o estudo de uma obra polifônica requer, não se limita a obras do período barroco, e como exemplo, Sá Pereira cita Camargo Guarnieri e seus ponteiros, cuja escrita, muitas vezes polifônica, requer muito controle na gradação das diferentes partes. Em conclusão, o autor considera a “dissecação” de obras polifônicas, através das várias combinações de vozes, a melhor prática para o desenvolvimento da audição diferenciada.

Outro esquema de estudo é proposto, onde, nas combinações entre vozes, uma das partes é cantada (solfejada) enquanto a outra é tocada no piano. Sá Pereira admite que este processo é ainda mais eficaz que o da execução facilitada, embora mais trabalhoso. Segundo relata, a extrema concentração exigida para que o aluno entoe a melodia de forma correta e afinada, sem se deixar perturbar pela outra voz, é conseguida com muito esforço e uma percepção auditiva muito atenta. Mais difícil ainda é a variante desse exercício, onde o aluno canta uma das vozes enquanto toca as outras duas restantes.

Na terceira etapa do estudo, as três vozes são trabalhadas juntas, e tocar com uma só mão duas vozes diferentes, com timbres diferentes torna-se a grande dificuldade. Sá Pereira chama a atenção para a diferenciação entre notas dobradas e o toque polifônico. Enquanto as notas dobradas formam um bloco sonoro, onde, em geral, é timbrada a nota mais aguda, no toque polifônico, notas superpostas pertencem a vozes independentes, devendo ser compreendidas horizontalmente e não verticalmente, “das quais nem sempre a mais alta é a mais importante” (Idem,p.91). Como recomendação essencial, Sá Pereira adverte que os dedos só conseguem executar bem essa diferenciação se o ouvido a realizou primeiro. Somente agora o autor pede que a execução facilitada seja comparada à execução “normal”, ou seja, com duas vozes tocadas pela mesma mão. A facilitação, nesse caso, funciona como modelo que guia o aluno na busca do resultado sonoro que deve ser obtido na realização original. Sá Pereira pede que o aluno busque manter os mesmos efeitos de diferenciação de timbres e de “pureza sonora” em ambas as execuções, servindo-se do ouvido que descobre e acusa as possíveis falhas

naquela mais difícil. Sá Pereira deseja que o aluno, sem o auxílio do professor, seja capaz de avaliar o trabalho desenvolvido e possa procurar meios de aprimorar sua execução, guiado pelo ouvido, e tendo a execução facilitada como padrão. Sá Pereira elucida que meios são esses à disposição do aluno.

Esses meios são: ora um **dedilhado** diferente a experimentar, ora a **substituição** de um dedo por outro para não se perder uma nota prolongada, ou um certo **movimento de mão** para facilitar um acento especial numa voz, enquanto a outra se conserva em plano mais apagado, ou ainda o **escorregar de um dedo** de uma para outra tecla, por não haver no momento outros dedos disponíveis, etc., etc. (SÁ PEREIRA, 1964, p.91) [grifos do autor].

Notando que a execução de notas prolongadas é um outro obstáculo enfrentado pelos alunos, Sá Pereira decide partir para uma pequena “Digressão Histórica”, cujo teor aborda as origens e o desenvolvimento da polifonia. Seu objetivo é fazer ver ao aluno que a origem do estilo polifônico é vocal e que isto não deve ser esquecido ao se executar ao piano uma obra polifônica, pois as notas prolongadas representam um dos mais belos efeitos desse estilo de composição. Como a sonoridade do piano decai instantaneamente após o golpe do martelo na corda, os efeitos de sustentação e graduação de dinâmica conseguidos com a voz em notas prolongadas são impossíveis de serem emulados no piano. Como consequência, em muitas execuções os alunos ou se esquecem de prolongar essas notas com os dedos ou, se o fazem, não as timbram suficientemente, o que resulta no seu rápido desaparecimento, em meio à trama polifônica. Sá Pereira exemplifica este tipo de comportamento na Sinfonia em mi menor, compassos 9-10, onde a nota sol do soprano, nas mãos de alunos inexperientes, quase sempre resulta “incolor e pobre de sonoridade” (SÁ PEREIRA, 1964, p.92).

Ex.70. Sá Pereira, Ensino Moderno de Piano (1964), J.S. Bach, Sinfonia no.7, em mi menor, c.9-10, p.92.

Mais uma vez o autor retorna ao centro do problema examinado neste capítulo: a questão de audição crítica. Como narrado por Sá Pereira, muitos não mantêm a tecla abaixada porque o ouvido não sente falta daquele som prolongado. Outros guiados pelo raciocínio e a vista, conservam a nota abaixada, mas de forma inútil, pois ela não “canta” e é completamente abafada pelo restante das vozes. Destas considerações, são provenientes duas importantes conclusões acerca da execução de notas prolongadas: 1- é necessário atacar a nota prolongada com “acento vigoroso” e conservar a tecla abaixada, para que o som não cesse antes do tempo; 2- é preciso equilibrar a sonoridade das outras vozes para que não “esmaguem” a nota prolongada que, mesmo acentuada, desaparece se as outras vozes não recuam para um plano sonoro “mais apagado”. Logicamente, tudo depende do contexto da execução, porém, é no equilíbrio entre a valorização e o recuo sonoro que a individualização das vozes é alcançada. Infelizmente, Sá Pereira detém-se no equilíbrio de sonoridade e graduação de dinâmica e não aborda outros aspectos como a articulação e o uso dos diferentes toques.

Ao final desta seção, Sá Pereira esboça algumas instruções adicionais, importantes, porém muito concisas. Sempre se referindo à Sinfonia número 7, recomenda que, no compasso 3, a mão direita “carregue mais peso” nos dedos que tocam a segunda voz (voz central, que traz a imitação do tema) e menos sobre os que tocam a primeira voz (a mais aguda). Esse procedimento vai ser aplicado em situações análogas.

Ex.71. J.S. Bach, Sinfonia no. 7, em mi menor, c.1-5.

No compasso 27, o lá da voz intermediária - com que termina a escala ascendente, em crescendo, iniciada na mão esquerda - não deve deixar de ser timbrado, pois, além de nota prolongada, é o término de uma ideia iniciada dois compassos antes. Ademais, o fato de ser executada por outra mão, não deve alterar o seu timbre e intensidade. No compasso seguinte a nota sol deve ser atacada com a mesma qualidade sonora, pois é

continuação da melodia, embora já em decrescendo. No compasso 29, a voz intermediária (de sol a ré, descendente, em semicolcheias) deve ser executada com um timbre diferente, menos presente que o da nota lá, prolongada, da primeira voz, para que se perceba que se trata de duas vozes independentes. Também se deve evitar cometer um erro muito comum, ao tocar as semicolcheias da segunda voz como se fossem continuação das semicolcheias da primeira.

Ex.72. J.S. Bach, Sinfonia no. 7, em mi menor, c.23-32.

Quanto ao dedilhado, um aspecto de importância capital, é reservado apenas um pequeno comentário. Sá Pereira encoraja o aluno a buscar seu próprio dedilhado e a não obedecer cegamente às indicações de dedilhado sugeridas pelo editor, caso essas não lhe convenham. Reafirmando que o dedilhado deve sempre servir a uma “necessidade de expressão, ao efeito sonoro que o ouvido está a reclamar” (SÁ PEREIRA, 1964, p.93), adverte que, uma vez escolhido e anotado, deve ser obedecido.

4.2.4.3 Exemplos de aplicação do processo de estudo acima explicado

Nesta última seção do tratado, são abordadas duas obras do repertório padrão dos alunos de piano: o *Adagio* da Sonata op.13 de Beethoven e o Estudo op.10 no.3 de Chopin.

No primeiro exemplo, o autor descreve as dificuldades que alguns alunos apresentam na diferenciação dos planos sonoros e na manutenção da linha melódica do *Adagio* da Sonata op.13, que composta de notas lentas, é frequentemente executada com rupturas e desigualdade de timbre. A distribuição do peso do braço, de

maneira diferenciada em cada uma das partes, é demonstrada. Na melodia, Sá Pereira aconselha o uso do toque legato com “a tecla carregada a fundo, com pressão”, pois a melodia deve “cantar até a entrada da nota seguinte, sem vazios de permeio” (SÁ PEREIRA, 1964, p.94). O baixo requer um timbre diverso, e suas notas lentas, ligadas e “ligeiramente cantantes devem ser afundadas, mas sem pressão” (Idem, p.94). As semicolcheias do preenchimento harmônico formam um “plano sonoro mais apagado, quase incolor, sem nuances” (Idem, p.94). Nesse caso, as teclas não vão até o fundo do teclado e a sensação é de que são “leves e fofas” (Idem, p.94). Segundo Sá Pereira, esta é a parte de controle mais delicado em virtude do movimento rápido das semicolcheias e do emprego dos dedos mais fortes, que as tocam. O autor, portanto, recomenda que seu método de estudo seja empregado, com o preparo em separado de cada um dos diversos planos sonoros, seguidos da execução facilitada nas diversas combinações parciais que, dessa forma, educarão o ouvido para que este exerça controle sobre a ação dos dedos.

A primeira combinação parcial alia a melodia ao baixo, sem o preenchimento harmônico. Nesta etapa a sonoridade cheia e cantante da melodia requer um ataque muito próximo às teclas. Sá Pereira recomenda que o aluno não “bata” nas teclas, mas que encoste o dedo e abaixe a tecla com o “peso justo necessário para obter o som que sua imaginação deve estar a reclamar da melodia” (Idem, p.95). As notas do baixo são atacadas da mesma forma, mas com menos peso. O mestre então aconselha que o aluno experimente, nesta forma de atacar as teclas, os efeitos sonoros distintos que pode conseguir ao aplicar mais ou menos peso. Em especial, pede que seja dada atenção ao mi bemol da melodia (compasso 2) que deve permanecer cantando quando o baixo passa de dó para sol (em pequeno decrescendo), mudando a harmonia.

Ex.73. Sá Pereira, Ensino Moderno de Piano (1964), Beethoven, Sonata op.13, 2º movimento, c.1-8, p.95.

Na segunda combinação, a melodia é trabalhada com as semicolcheias da parte central. Sá Pereira aconselha, primeiramente, a execução facilitada, onde as semicolcheias são executadas com a mão esquerda. Nesta facilitação, a esquerda usa um toque não tão profundo, mais superficial e leve, produzindo um “fundo sonoro mais cinzento” (SÁ PEREIRA, 1964, p.95). Posteriormente, ao executar as duas partes somente com a mão direita, o aluno vai procurar reproduzir os mesmos efeitos sonoros obtidos na forma facilitada da execução.

A terceira combinação trabalha a parte central e os baixos. Nesta, Sá Pereira recomenda que o aluno murmure ou cante a melodia e que sua execução ao piano seja encarada como o acompanhamento da linha melódica.

Apesar de não ter se referido ao dedilhado, entendemos que ao manter os mesmos dedos nas combinações parciais e na execução das três partes juntas, o aluno estará trabalhando de forma mais eficaz todos os aspectos ligados à interpretação da obra. O uso do pedal durante o estudo, não mencionado, também é um diferencial a ser considerado necessário.

O segundo exemplo, Estudo Op.10 no.3, de Chopin, vai ser trabalhado de maneira análoga. Na primeira combinação, entre melodia e baixo, Sá Pereira faz uma advertência importante fazendo ver ao aluno que mesmo com as necessárias graduações de dinâmica (crescendos e decrescendos), a melodia deve manter a mesma qualidade de som, o mesmo timbre, o que ressalta que esta é uma questão de toque e não de volume. Mais uma vez, recomenda que as teclas sejam “afundadas sem bater” (Idem, p.97).

Depois do estudo das vozes separadas, a segunda combinação inicia-se com a versão facilitada, entre a melodia e o acompanhamento. Nesta o aluno vai tentar estabelecer dois planos sonoros nitidamente distintos. As indicações de toque são semelhantes às requeridas no *Adagio* da Sonata op.13, de Beethoven. Um erro frequente, apontado por Sá Pereira, é querer trazer para um plano sonoro mais presente, através de um crescendo, as notas do preenchimento harmônico nos momentos em que a melodia encontra-se estacionária em uma nota prolongada. Como constata,

não sabendo fazer cantar uma nota prolongada e percebendo que no fim do compasso já quase não se ouve a nota prolongada da melodia, o aluno para salvar a situação, reforça então as notas do desenho secundário, sem se incomodar com o desequilíbrio sonoro do conjunto que daí resulta. (SÁ PEREIRA, 1964, p.98)

A falta de qualidade na sonoridade da melodia leva o aluno a “disfarçar essa pobreza sonora” ressaltando um desenho secundário, quando o que deveria fazer seria abaixar a tecla da nota prolongada com mais peso, para que o som não se extinguísse tão depressa. Além do fá sustenido da melodia, no compasso 2, Sá Pereira anota um caso semelhante nos compassos 7 e 8 do estudo.

Ex.74. Sá Pereira, Ensino Moderno de Piano (1964), Chopin, Estudo op.10, no.3, c.7-8, p.98.

Sá Pereira também recomenda os exercícios de Cortot presentes na *Edition de Travail des Etudes de Chopin* (1917), como ferramenta para o aperfeiçoamento do toque polifônico aplicado a este estudo op.10 no.3, muito embora afirme que seu método de execução facilitada seja mais eficaz, pois educa o ouvido polifonicamente para que este possa controlar a ação dos dedos na “execução dificultada”.

Quanto à terceira combinação de estudo, onde o aluno trabalha o preenchimento harmônico com o baixo, Sá Pereira remete o aluno ao caso análogo do exemplo anterior.

Sá Pereira adverte que, somente depois de completado o trabalho com as diferentes combinações, o aluno deve partir para a execução original. No caso deste estudo de Chopin, surge então um novo problema: o dedilhado. Segundo observa, existem excelentes dedilhados à disposição do aluno, como aqueles previstos por Cortot em sua edição, acima citada. Entretanto, Sá Pereira reafirma que o melhor dedilhado é aquele que o aluno encontra por si próprio, quando procura obter na execução original os mesmos efeitos realizados na execução facilitada. Ao buscar suas próprias soluções, o aluno estaria buscando sua independência, e é justamente esse trabalho individual que, segundo a visão de Sá Pereira, caracteriza o estudo inteligente e produtivo. Ainda em relação ao estudo de Chopin, o autor refere-se ao pedal como agente facilitador do dedilhado, uma vez que, sendo bem empregado, pode evitar “posições forçadas da mão, às quais não poderá fugir, se quiser obter,

só com os dedos, um perfeito ligado no desenho melódico” (SÁ PEREIRA, 1964, p.99).

Finalizando, Sá Pereira afirma que sua forma de trabalhar, com as combinações das partes em execução facilitada seguida da execução original, é o melhor processo para educar o ouvido polifônico e a diferenciação sutil do toque. “Dessa capacidade de diferenciação auditiva e tátil depende o progresso artístico do aluno” (Idem, p.99). Em seus conselhos finais, Sá Pereira encoraja o aluno a ouvir mentalmente, antes de tocar, o efeito sonoro da peça, imaginando as partes distintas como vozes em um coral ou os diversos instrumentos de uma orquestra e seus timbres característicos.

Ao final do tratado, Sá Pereira julga ter conseguido alcançar seus objetivos, demonstrando como o aluno pode proceder para se tornar um instrumentista melhor, capaz de ouvir-se e criticar-se, identificando e solucionando seus próprios problemas. Conforme cita o mestre, se o aluno não lê, pensa e ouve por conta própria, o estudo de piano “não passa de pura ilusão”.

5 COMPARAÇÃO DAS EDIÇÕES DE 1933, 1948 E 1964

Sá Pereira fez duas revisões em seu tratado *Ensino Moderno de Piano*, a primeira em 1948 e a última em 1964, dois anos antes de seu falecimento. Esta última, ainda presente no catálogo da editora Ricordi, é a edição utilizada como fonte para esta pesquisa, por se tratar da mais atualizada das três.

Ao compararmos as edições, a diferença mais óbvia entre elas diz respeito à ortografia. Ainda que a última edição (1964) apresente discrepâncias em relação à ortografia atual (incluindo alguns erros tipográficos, ainda não corrigidos), as duas anteriores dão testemunho das reformas pelas quais vem passando a ortografia da língua portuguesa, ao longo dos anos.

A questão visual também sofreu modificações. A diagramação nas edições de 1933 e 1948 manteve-se a mesma. Nessas edições a leitura se torna mais fácil devido ao espaçamento do texto e ao posicionamento das fotografias e dos exemplos musicais. A edição de 1964, possivelmente por razões de economia de espaço, apresenta-se muito mais comprimida em seu *layout* de impressão, o que compromete o entendimento das muitas subdivisões em que se decompõem as partes e capítulos, nelas inseridos. Quanto às fotografias, a primeira edição as apresenta de forma claríssima. Entretanto, essas vão se esvanecendo nas edições posteriores, especialmente na última.

De modo geral, alguns pequenos ajustes na redação de algumas frases, onde um julgamento de valor pode ser mais explicitado, ou uma descrição mais detalhada, são encontrados entre as três edições, porém, nesses casos, nada que comprometa a ideia central apresentada. Como exemplo, na página 9 da edição de 1933, cujo equivalente é a página 15 da edição de 1964, encontramos no parágrafo relativo ao Método Dalcroze as seguintes descrições:

“Dalcroze faz do ensino da teoria elementar um verdadeiro divertimento que as crianças acompanham com enorme prazer” (SÁ PEREIRA, 1933a, p.9) [itálicos do autor].

“Dalcroze fazia do ensino da teoria elementar um verdadeiro divertimento” (SÁ PEREIRA, 1964, p.15) [grifos do autor].

À exceção do tipo de grifo utilizado (nas edições de 1933 e 1948, pontos de destaque aparecem em itálico, enquanto que na edição de 1964, aparecem em negrito), e da mudança do tempo verbal (Dalcroze faleceu em 1950), é interessante

notar que Sá Pereira suprime na edição mais recente o comentário sobre a reação das crianças ao método de ensino de Jaques Dalcroze.

Diferenças mais substanciais dizem respeito a omissões, substituições e mudanças de posicionamento de partes do texto.

Logo após a frase acima citada, Sá Pereira suprime um grande trecho onde, ao criticar os processos antiquados de ensino nos quais “a criança é obrigada a decorar horríveis definições abstractas” (SÁ PEREIRA, 1933a, p.9), descreve, em linhas gerais, o *Método Dalcroze*, cuja “alegria e beleza [...] [obtem] resultados surpreendentes” (Idem, p.9). Nesse mesmo trecho, Sá Pereira esboça suas idéias sobre o ensino da música, que segundo sua visão, cuja inspiração remonta ao *Método Dalcroze*, deve anteceder o ensino instrumental. Poucos anos mais tarde estas idéias se concretizam na criação do *Curso de Iniciação Musical* e na publicação da obra *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música* (1937).

Sintetizando essas idéias, Sá Pereira apresenta um “plano ideal para um estudo racional de piano” (Idem, p.9), totalmente suprimido nas edições de 1948 e 1964. Nesse plano o autor divide o estudo em três grandes momentos: a iniciação musical, o desenvolvimento técnico, e o acabamento artístico. Sá Pereira estabelece faixas etárias para o início e o término de cada uma dessas etapas. A iniciação musical, descrita como a educação dos sentidos e de aprendizado de noções elementares de música através do *Método Dalcroze*, deveria durar uns 3 anos, dos 7 aos 10, quando estariam proibidos, rigorosamente, os exercícios ao piano. Na fase de desenvolvimento técnico, dos 10 aos 14 anos, cuja duração poderia variar entre 3 e 4 anos, o aluno, dono de conhecimentos musicais sólidos adquiridos anteriormente, se dedicaria ao aprimoramento técnico-instrumental. Nesse ínterim, o domínio do instrumento seria alcançado e, se tivesse aprendido a pensar sobre os problemas técnicos e a observar-se na execução dos mesmos, teria condições de dispensar o professor e continuar por conta própria seus estudos de técnica. Finalmente, seus estudos seriam concluídos com um professor de harmonia e contraponto, para que compreendesse a música a fundo, enquanto o acabamento artístico seria aprimorado em aulas com um pianista-virtuoso. No período em que lançou a primeira edição de seu tratado, o autor não julgava ser possível a implantação do ensino racionalizado, por falta de especialização no ensino superior de música. Pode-se especular que o motivo da supressão deste plano ideal de estudo nas edições seguintes vem do fato dele apresentar uma estrutura muito

rígida, especialmente no tocante às faixas etárias dos alunos em cada uma das etapas descritas, e à generalização da sua aplicação, como a proibição do estudo de piano antes dos 10 anos de idade.

Outro ponto abordado nessa seção refere-se ao estudo da “expressão musical” que, segundo o autor, deveria acontecer juntamente com a teoria elementar. Sá Pereira reconhece que este é um assunto que provoca discussão e, demonstrando uma visão bastante lúcida, assim se manifesta:

Eis ahi um terreno movediço do ensino, nunca bem sondado nem explorado, ficando a solução de cada problema de ordem expressiva entregue ao arbítrio do professor, ao “sentimento” nem sempre justo do aluno e ao capricho da edição ocasionalmente usada. No entanto existem leis de fisiologia e de estetica que explicam perfeitamente o “porque” dos efeitos de expressão utilizados na musica. Foi talvez Lussy¹²⁰ o primeiro a tentar introduzir ordem no caos reinante no domínio da expressão musical (SÁ PEREIRA, 1933a, p.9) [foi mantida a ortografia original]

Sá Pereira revela a intenção de escrever um *Estudo sobre a expressão musical*, obra que proporcionaria ao aluno uma base sólida para a interpretação consciente. Infelizmente, este projeto não se concretizou.

Em 1948 e 1964, o *plano ideal de estudo racional de piano* foi substituído por um pequeno parágrafo onde Sá Pereira dá a conhecer sua participação no I Congresso Internacional de Educação Musical, acontecido em Praga, em 1936, e seu encontro com Jaques Dalcroze quando foi acertada a adaptação do método do pedagogo suíço ao ensino musical infantil brasileiro. O autor ainda menciona que, em decorrência, foi criada em 1937, a *Iniciação Musical*, no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, tendo sido mais tarde adotada em várias localidades do país, mais notadamente na Escola de Música da Universidade do Brasil, em 1946.

A partir da edição de 1948, Sá Pereira resolve apresentar a *fisiologia dos movimentos*, os *exercícios de relaxação* e os *exercícios de pressão* mais no início do tratado, logo após referir-se à contração excessiva. Em 1933 esses três tópicos aparecem mais tarde, porém seu conteúdo permanece inalterado.

Ao discorrer sobre as formas de estudo para o *Teste para a técnica dos cinco dedos* (1964, p.44), Sá Pereira omite alguns comentários presentes nas duas

¹²⁰ Sá Pereira refere-se aqui a Mathis Lussy (1828-1910), teórico suíço, pioneiro nos estudos da expressividade na performance, cuja obra *Traité de l'Expression Musicale: Accents, nuances et mouvements dans la musique vocal et instrumentale* foi oito vezes editada, desde 1874 até 1904. Disponível em: <http://openlibrary.org/a/OL1834404A/Mathis_Lussy> Acesso em: 22 de julho de 2009.

edições anteriores. Um deles diz respeito à maneira como dividir as notas em grupos em um estudo sistemático e sua relação com a acentuação métrica e a preparação da posterior junção desses grupos. Outro comentário, também abolido, diz que se o aluno não conseguisse êxito no teste indicado, duas seriam as possíveis causas para o fracasso: a inobservância das instruções indicadas ou a falta de aptidão para o piano. Mais uma vez Sá Pereira demonstra não medir as palavras ao se referir à aptidão alheia e ao mesmo tempo manifesta sua fé inabalável nos exercícios que propõe, não cogitando a hipótese de que possam não resolver os problemas de determinados alunos. Após relacionar as três etapas de estudo para aqueles que quiserem vencer dificuldades técnicas, apresenta, na página 44 (1964), mais quatro variantes de estudo. É importante notar que um erro de impressão repetiu a segunda dessas etapas, suprimindo a terceira, que na primeira edição aparece como:

- 1- subdivisão e preparação de pequenos fragmentos de poucas notas;
- 2- treino de grupos maiores, formados de vários fragmentos;
- 3- treino graduado da peça inteira.

Os exercícios que seguem o Teste para verificação de expansão da mão direita, encontram-se ligeiramente modificados. Além do maior detalhamento nas explicações presente na edição de 1933 e abreviado nas duas seguintes (1948 e 1964), alguns exemplos são expandidos e outros suprimidos.

Na seqüência dessa seção, Sá Pereira suprime da terceira edição quase meia página de texto sobre o estudo com ritmos variados. Na primeira edição este trazia um diálogo com um aluno acerca dessa problemática. O texto na última edição é mais enxuto e objetivo, sem tantos detalhes e descrições de aulas ministradas pelo pedagogo. Curioso é notar o fato de Sá Pereira constantemente referir-se “às alunas” na edição de 1933 e “aos alunos” na edição mais recente, certamente um reflexo dos tempos, pois quando da primeira edição do tratado, a maioria esmagadora do corpo discente, nas classes de piano, era composta de estudantes do sexo feminino.

Ao final da primeira etapa de exercícios para a execução das escalas, na edição de 1933 nota-se a presença de uma frase final, excluída posteriormente, onde Sá Pereira, mais uma vez fazendo menção às aptidões dos alunos, diz que, quando combinados “inteligentemente”, esses processos de estudo tornam a execução de escalas um ato “absolutamente fácil” (SÁ PEREIRA, 1933a, p.58). A

exclusão desta frase foi uma decisão sensata, na qual se observa uma mudança de atitude de Sá Pereira que se abstém deste tipo de julgamento preconceituoso. Ainda com relação ao treino de escalas, dentre algumas pequenas alterações no texto, uma em especial, feita por Sá Pereira na edição de 1964, muda por completo a forma de estudar. Nas edições anteriores (1933a, p.64; 1964, p.70) o autor pede que os compassos sejam treinados em “andamento o mais rápido possível”, enquanto que em 1964 a instrução diz: “em andamento cada vez mais rápido”. A primeira indicação, portanto, sugere um único andamento, extremamente rápido, enquanto a segunda sugere um exercício onde há um aumento progressivo da velocidade.

No capítulo da técnica de oitavas, um trecho de meia página impresso nas edições de 1933 e 1948 é suprimido em 1964. Nesse texto, Sá Pereira faz referência ao mecanismo de acionamento da tecla e sua resposta ao toque do executante, descrevendo fisiologicamente como o aparato pianístico se comporta em relação às articulações mais ou menos flexíveis. Somente após esta explanação, e no intuito de reduzir o “prejudicial efeito de ‘freio’ das articulações pouco flexíveis” (SÁ PEREIRA, 1933a, p.71), Sá Pereira recomenda a ginástica preparatória que a segue. Entende-se que Sá Pereira não deseja cortar a fluência do texto com uma explicação tão extensa. Certamente esse é o motivo da omissão desta parte. Entretanto, seu conteúdo é extremamente relevante, especialmente pela descrição detalhada do comportamento muscular antes, durante e depois do acionamento da tecla. Este trecho deveria ter sido mantido na última edição, ainda que em 1964 fosse um assunto já bastante difundido em publicações estrangeiras.

Mais adiante, quando apresenta o estudo de Bertini para trabalhar as oitavas (SÁ PEREIRA, 1964, p.79), Sá Pereira deixa claro apenas na primeira edição, através de indicações específicas omitidas mais tarde, que os exercícios preparatórios para deslocamento lateral do braço, impressos logo a seguir, devem ser trabalhados antes do citado estudo.

A última seção com que termina o capítulo das oitavas sofreu uma grande modificação na versão de 1964. Intitulada “Apêndice” contempla conteúdos diferentes quando comparadas as duas primeiras versões com a terceira. Enquanto em 1964 apresenta um texto resumido que aborda “o senso de localização no teclado” (Idem, 1964, p.80), nas anteriores resume o “fraseado fictício de Busoni” nas passagens em oitavas (Idem, 1933a, p.76). O texto de 1933 fala da preparação das oitavas quando estas mudam bruscamente de direção. A “facilitação” de Busoni

propõe um fraseado de acordo com a condução do movimento das oitavas. Nesse fraseado imaginário o aluno forma grupos de notas que mantêm a mesma direção. As “voltas bruscas” que separam esses grupos coincidem com os cortes do fraseado, tornando a execução muito mais suave” (Idem, 1933a, p.76). Sá Pereira preconiza um trabalho de preparação para atenuar o efeito dessas “voltas bruscas”. Como o demonstrado abaixo, Sá Pereira treina cada salto separadamente e depois os agrupa.

Ex.75. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1933), exercícios saltos em oitavas, p.76.

Utilizando o estudo de Bertini, Sá Pereira também demonstra como empregar o fraseado fictício de Busoni. Cada grupo de oitavas é delimitado pelo direcionamento das oitavas. O impulso dado a cada grupo obedece a essa direção. Nos pontos onde o movimento muda o seu curso ocorre a separação entre os grupos. Esses pontos de separação coincidem com a respiração no fraseado, que se processa no pulso.

Ex.76. Sá Pereira, *Ensino Moderno de Piano* (1933), aplicação do fraseado fictício de Busoni, p.76.

Finalizando, o autor adverte que este artifício de estudo não deve contrariar a ideia musical e citando Busoni, expõe: “esse agrupamento não deve porém ser perceptível senão ao executante, e numa execução em público deverá representar apenas um factor *mental*” (SÁ PEREIRA, 1933a, p.76) [itálico do autor]. É interessante notar como Busoni consegue transformar um aspecto técnico em um aspecto inteiramente musical e há que se lastimar pela omissão deste trecho na

versão final do tratado pelo que poderia contribuir para a reflexão acerca dessa relação entre técnica e interpretação.

Em respeito ao capítulo da audição diferenciada, Sá Pereira omite nas edições de 1948 e 1964 um pequeno parágrafo onde, em uma definição importante, alega que “o ensino moderno deve, pois, em primeiro lugar, despertar o espírito de investigação do aluno” (Idem, 1933a, p.82). A seguir, na página 84 da primeira edição é apresentado um esquema de estudo da Invenção a três vozes no. 7, em mi menor, de Bach, permeado por alguns comentários. Este trecho é omitido em 1964, porém seu conteúdo é aproveitado, de forma um pouco variada, no decorrer do capítulo.

Quanto aos exemplos musicais para a aplicação do processo de estudo dos vários planos sonoros e dos diversos toques, Sá Pereira decide incluir só na última edição os exemplos da Sonata Patética, op.13, de Beethoven.

De modo geral, nota-se que não há diferenças muito significativas entre as edições de 1933 e 1948, o que não pode ser dito em relação à edição mais recente, de 1964. Observa-se que a edição de 1933 apresenta explicações e comentários mais detalhados que a última edição, cujo texto é mais conciso. Essa falta de detalhamento é suprida quando se tem acesso aos textos antigos. A maior causa de diferenças entre as edições são as omissões do “plano ideal do estudo racional do piano”, que só aparece em 1933 e da seção relativa ao “fraseado fictício de Busoni”, que não aparece em 1964, tendo sido substituída, por uma seção inteiramente nova. Não se pode precisar o porque de tal atitude, mas é uma lástima que Sá Pereira não tenha considerado anexar a nova seção da edição de 1964 sem a substituição da seção relativa ao *Fraseado Fictício de Busoni*, dada sua propriedade.

6 O PIONEIRISMO DO TRATADO DE SÁ PEREIRA NO BRASIL

As primeiras obras didáticas para teclado surgem na segunda metade do século XVI. De finais do século XVIII a meados do século XIX, essa literatura ganha impulso com o advento do fortepiano¹²¹, cuja novidade, especialmente no tocante à técnica de produção e controle da sonoridade, originou um número expressivo de publicações. No Brasil, o primeiro método de fortepiano de que se tem notícia é o *Método de Pianoforte* do Padre José Maurício Nunes Garcia, escrito no Rio de Janeiro em 1821.

Assim como pode ser observado nos grandes centros musicais da Europa e da América do Norte, o número crescente de pianistas, principalmente diletantes, no Brasil de meados do século XIX até início do século XX, faz surgir um mercado promissor para o consumo de métodos e tratados sobre o ensino e o estudo de piano. Dentre as publicações do gênero, no país, uma, em especial, tem um valor significativo para esta pesquisa. Trata-se do método de piano, escrito em finais do século XIX, pelo professor e crítico musical dos periódicos cariocas *O País* e *Jornal do Commercio*, Oscar Guanabara (1851-1937). Implacável opositor ao *Ensino Moderno de Piano* de Sá Pereira, Guanabara revela suas idéias acerca do ensino pianístico por meio de seu próprio método, e, através dessas idéias exemplifica algumas das estratégias de ensino do instrumento, próprias do período a que pertence, ou seja, o período anterior ao da “tecnologia pianística”. Seu trabalho intitula-se *O Professor de piano ou a arte de educar um pianista desde os rudimentos até o ensino transcendental* (1881). Coincidindo com o mesmo público alvo a que se destina o tratado de Sá Pereira, o método de Oscar Guanabara apresenta o seguinte subtítulo: *Para servir de guia aos professores novos e aos discípulos adiantados que queiram estudar por si só*. Famoso por sua posição tradicionalista e seus artigos polêmicos, cujo tom muitas vezes descia “a detalhes ínfimos de linguagem e, não raro, a agressões pessoais” (PEREIRA, 2007, p.112), Guanabara, sem compreender a real dimensão dos conhecimentos que o trabalho de Sá Pereira traz para o ensino pianístico, tenta desqualificar o *Ensino Moderno de Piano* em uma sucessão de artigos (de abril a outubro de 1933) publicados em sua coluna semanal no *Jornal do Commercio*.

¹²¹ O vocábulo *fortepiano* é empregado para distinguir os instrumentos antigos dos pianos modernos.

O *Ensino Moderno de Piano* (1933), no contexto das publicações nacionais para ensino do instrumento, ocupa uma posição única, como narra o próprio autor. Após o lançamento da obra, Sá Pereira, em carta a Mário de Andrade, fala do pioneirismo que esta encerra, pois “para o nosso meio, de qualquer modo, seria uma novidade por não haver nenhuma publicação em português sobre o assunto” (SÁ PEREIRA a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933). Sá Pereira refere-se à ausência de publicações em língua portuguesa que abordassem a técnica pianística e o ensino de piano à luz das modernas teorias da técnica de peso e do relaxamento. Em verdade, o tratado do mestre Sá Pereira parece ter sido o primeiro trabalho comercializado a abordar tal questão. Anteriormente a 1933, apenas duas pequenas teses para concurso à livre-docência no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, ambas de 1914, haviam versado sobre a moderna técnica pianística. Entretanto a limitação de seu propósito e sua não veiculação nos meios musicais fez com que, praticamente, desaparecessem. São os trabalhos das pianistas Celina Roxo – *Escola moderna de piano e da estética musical* (1914) e Helena de Figueiredo – *A Técnica moderna do piano: como foi que a adotamos e as vantagens que nela encontramos* (1914). Os dois trabalhos, pelas suas proporções muito reduzidas, abordam a técnica de peso e relaxamento apenas em seus aspectos mais gerais, entretanto, sua importância histórica, não pode ser subestimada, uma vez que são testemunho das primeiras tentativas de quebra de tradições ultrapassadas, vigentes no ensino pianístico brasileiro. A querela que o opúsculo de quinze páginas de Helena de Figueiredo desencadeou, e a consequente recusa em admiti-la no referido concurso, revelam o quão antiquado se encontrava o ensino de piano no Brasil e o quão retrógrado, intransigente, e desconhecedor do que havia de mais atual em termos de técnica pianística e ensino de piano, era o corpo docente do Instituto Nacional de Música, de então.

Helena e sua irmã gêmea Suzana haviam sido alunas do Instituto, na classe de Alfredo Bevilaqua (1846-1927). Após formadas (eram consideradas “as glórias do Instituto”) “com o primeiro prêmio e grande distinção” (FIGUEIREDO, 1914), foram agraciadas com uma viagem à Europa, onde estudaram, em Berlim, com o grande pianista português, ex-discípulo de Franz Liszt, José Vianna da Motta (1868-1948). Ao regressarem da Europa, ambas candidataram-se a cargos de docente de piano

no Instituto Nacional de Música. Em sua tese à livre-docência¹²², Helena apresentou idéias que entraram em choque com as convicções de seu velho mestre Bevilacqua, como pode ser observado nas palavras de um dos membros da banca examinadora, que ao censurar o trabalho, acrescenta que a candidata estava “procurando diminuir a competência profissional de seu ex-mestre” (PEREIRA, 2007, p.247). Por esse motivo, tanto Helena, quanto sua irmã Suzana de Figueiredo, cuja tese intitula-se *Educação Musical do Pianista* (1914), não foram admitidas no Instituto.

Contemporâneas de Sá Pereira, as irmãs Figueiredo, estudaram no mesmo centro musical que o autor do *Ensino Moderno de Piano*, Berlim, trazendo para o Brasil idéias muito semelhantes às suas. Assim narra Helena de Figueiredo:

Vianna da Motta recebeu-nos com o maior prazer e, depois de ouvir-nos, disse: “têm realmente grande talento, mas precisam mudar de escola; falta-lhes volume na sonoridade e o timbre é áspero e desagradável. Não sabem ligar e têm pouca agilidade, porque tocam com as palmas das mãos muito baixas e articulam demais os dedos”. [...] Tocávamos exclusivamente com o antebraço e daí provinha a má qualidade de sonoridade. [...] Começamos a fazer exercícios de peso de braço, não sem muita risada e um certo receio de que o resultado não fosse ainda desta vez satisfatório. [...] O primeiro exercício consistia em levantar os braços até ficarem em posição horizontal e deixá-los cair inertes à posição natural; isto é, torná-los completamente passivos. O segundo, em colocar um dedo sobre uma tecla e levantar o braço e ombro até que o dedo fique em posição vertical, deixando depois cair o braço por completo. No fim de três ou quatro lições já sabíamos aplicar o peso do braço como força de ataque e sentimos logo grande diferença na sonoridade, apesar de não tocarmos senão exercícios de cindo dedos e muito lentamente. [...] A Técnica Natural do Piano, não é tão nova assim como se pensa, pois até Liszt e Rubinstein [Anton Rubinstein] já a adotavam, como o atesta quantos os ouviram. O que faltava era apenas sistematizá-la e foi isto que antes de qualquer outro fez Deppe, como é sabido. [...] A articulação dos dedos produz um som seco, curto e desigual, o que é racional, pois, não sendo os dedos do mesmo tamanho, não poderão cair da mesma altura nem com a mesma força, resultando então a desigualdade de sonoridade. [...] Começamos então a fazer exercícios com os pulsos baixos e as palmas das mãos bem altas, de maneira a aparecerem as juntas que ligam os dedos das mãos (o que era absolutamente condenado entre nós) esticando os dedos e levantando-os o menos possível do teclado. (FIGUEIREDO, 1914, p.3-9).

Os exercícios de relaxamento e aplicação de peso do braço descritos por Helena de Figueiredo são semelhantes aos exercícios de conscientização do peso e do relaxamento, propostos por Blanche Selva e Rudolf Maria Breithaupt e aos exercícios de apoio do peso aos quais refere-se Sá Pereira, no decorrer do seu tratado. O fato de Helena mencionar Ludwig Deppe como o sistematizador da

¹²² Cargo de docente de caráter não efetivo, para o qual o candidato deveria prestar um exame de seleção que constava da apresentação de um trabalho de tese seguido da avaliação das suas qualidades artísticas por uma banca formada de professores catedráticos do Instituto.

moderna técnica do piano e usar a expressão “Técnica Natural do Piano” (inclusive em letras maiúsculas), uma clara alusão ao tratado de Breithaupt, revela a preocupação de seu preceptor em orientá-la quanto aos fundamentos da nova técnica, não se limitando ao ensino de exercícios sem o conhecimento das fontes onde se originaram. Esse comportamento é semelhante ao de Sá Pereira, que ao retornar ao Brasil, traz consigo uma ampla bagagem de conhecimentos e um inquietante espírito de investigação, que nortearia toda sua carreira de músico e pedagogo.

O espaço de tempo transcorrido entre a apresentação da tese de Helena de Figueiredo e a publicação do tratado de Sá Pereira é de dezenove anos. Entretanto, a julgar pelas queixas de Sá Pereira a seu amigo Mário de Andrade, a moderna técnica de piano e sua aplicação no ensino racional do instrumento, ainda suscitava, no corpo docente do Instituto Nacional de Música, reações hostis, como indiferença, incompreensão e ceticismo. Sá Pereira lamenta esse estado de coisas quando menciona:

Pensando em fazer obra de cultura, fui mexer num vespeiro. [...] E os colegas... não sei o que pensar dos colegas! Quando me encontro com alguém, já sei o que vai dizer: “Recebi o seu trabalho. Muito interessante! Estou gostando”. E pronto. Não se fala mais nisto. Quase até parece haver uma conspiração de matar a obra pelo silêncio! [...] É simplesmente cômico ver como nossos colegas (com exceções, é claro) se expressam quando querem dar à aluna alguma explicação em que entre alguma noção de física ou da fisiologia! Até em “nervos duros” já ouvi falar! Pois eu faço demorados estudos sobre o assunto, consulto médicos sobre pontos duvidosos, ofereço aos que se interessam pela matéria explicações claríssimas, além de fornecer a certos colegas uma terminologia decente – e ei-los que fingem não necessitar de nada disso por já tudo saberem. Tive anteontem o conforto de ouvir do João de Souza Lima as seguintes palavras: ‘estou lendo com muito cuidado a sua obra e aprendendo muita coisa. Mas aquilo não é para o nosso meio!’ É de uma honestidade e de uma superioridade que muito me comoveu no meio de tanta sordidez. (SÁ PEREIRA a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933).

Reagindo a comentários de falta de originalidade, proferidos pela pianista Antonieta Rudge (1885-1974), Sá Pereira reafirma o pioneirismo de sua obra no cenário nacional. Assim se pronuncia:

Mas será então necessário que eu publique um apêndice, um comentário para provar a certos colegas que, em primeiro lugar, se pode escrever uma obra didática nova sem nada inventar de novo. De outro modo ninguém mais teria direito de escrever um tratado de álgebra ou geometria, pois que ele evidentemente só poderá renovar a maneira de expor a matéria! Mas essa gente não quer ver o quanto existe de positivamente novo no meu livro. Será então necessário que eu lhes explique que já o plano da obra é

absolutamente original, que essa procura das “causas de erro”, essa redução de todas as dificuldades de execução a cinco causas de erro é absolutamente minha, e que não se chega a uma síntese dessas sem ter longamente meditado sobre esses problemas e ter conseguido separar o essencial do acessório. Não compreendem que capítulos como aquele sobre o automatismo, para cuja elucidação eu tive de me embrenhar em estudos de fisiologia e psicologia, nunca foram sequer abordados em tratados de técnica pianística! (SÁ PEREIRA a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933).

Ainda no intuito de provar a originalidade de seu tratado, Sá Pereira observa em uma longa nota de rodapé, localizada na página 34 da terceira edição do *Ensino Moderno de Piano* (1964), que, qualquer semelhança entre sua obra e o livro de Alfred Cortot, *Principes rationnels de la technique pianistique* (1928), seria coincidência, pois a obra do pianista suíço lhe era desconhecida à época em que escrevia o capítulo sobre a *Disciplina da Inervação* (ou técnica pianística), presente no *Ensino Moderno de Piano*. Os dois trabalhos apresentam, realmente, certa semelhança. Ambos referem-se ao trabalho racional da técnica pianística e ambos fazem menção a uma ginástica preparatória do aparato pianístico, visando, especialmente, o aumento da flexibilidade. Enquanto Sá Pereira reduz o estudo da técnica pianística à preparação sistemática de alguns poucos movimentos básicos e as dificuldades de execução a cinco causas de erros, Cortot reduz os problemas da execução pianística a cinco “categorias essenciais”. Entretanto, o tratado de Sá Pereira, tende a ser um pouco teórico o que não é observado na obra de Cortot que é essencialmente prática. Apesar de não ter sido encontrada nenhuma crítica que estivesse negando a originalidade do trabalho de Sá Pereira em face do trabalho de Cortot, esse parece ter sido o motivo da inclusão de tal observação no texto revisado do *Ensino Moderno de Piano* (1964).

No prefácio da primeira edição Sá Pereira enumera outras características do tratado que o tornam exclusivo, como a sintetização das dificuldades técnicas e do número de exercícios objetivando uma clara visão do conjunto:

Reduzir toda a técnica a um pequeno numero de ‘gêneros essenciais’ e para estes apresentar um mínimo de exercícios, verdadeiramente sintéticos, com os quais o aluno não apenas prepare uma sólida base técnica, senão ainda aprenda a pensar e a descobrir por si a solução para casos idênticos. É isto o que verdadeiramente importa no ensino: oferecer uma visão clara e sintética do conjunto, para que o estudante cedo se habitue a trabalhar e a pensar por conta própria. (SÁ PEREIRA, 1933a, Prefácio).

O autor também destaca o fato de, até aquele momento, nenhum outro tratado haver estudado e solucionado questões relacionadas à fisiologia dos movimentos, ao automatismo na execução, e ao valor e condições psicológicas da repetição no estudo.

6.1 A RECEPÇÃO

Apesar da frustração percebida nas palavras de Sá Pereira na carta endereçada a Mário de Andrade de abril de 1933, o tratado também foi objeto de extensos elogios, proferidos por nomes importantes dos meios musicais nacional e internacional.

O primeiro parecer sobre o *Ensino Moderno de Piano* foi emitido por docentes do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 6 de abril de 1932, portanto, antes da publicação pela Editora Ricordi. Esse documento, assinado por Samuel Archanjo dos Santos, João Gomes de Araújo (1846-1943), Agostinho Cantú, Mario de Andrade (1893-1945) e Carlino Crescencio, reconhece a ausência de trabalhos congêneres em língua portuguesa e constata o benefício que a obra traz para a evolução musical do país, preenchendo “uma falha penosíssima da musicologia brasileira” (Andrade, Mário et alii, São Paulo, 6 de abril de 1932). Não apenas o trabalho, mas também seu autor é enaltecido pelos pareceristas:

Porém, não apenas por esse lado utilitário o livro se qualifica. Fruto duma inteligência reflexiva cuja cultura musical se confirma numa longa prática de ensino pianístico, o “Ensino Moderno de Piano” é obra de valor para qualquer país, não só pelas verdades de suas lições, como pelas várias doutrinas originais que o enriquecem. Somos de parecer que o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo aprove a publicação do livro, e louve altamente A. de Sá Pereira pela excelência e utilidade do seu trabalho (ANDRADE et alii, 1932).

Este parecer foi anexado aos prefácios das edições de 1933 e 1948 do *Ensino Moderno de Piano*.

Muito impressionado pela obra de Sá Pereira, o historiador e então futuro professor da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, Odilon de Araújo Grellet, em carta de 1º de agosto de 1933, dirige-se ao autor nos seguintes termos:

[...] fiquei tão profundamente impressionado pela sua vasta cultura, pela clareza da sua exposição, que não pude deixar de lhe escrever, cumprimentando-o entusiasmamente pela excellencia do seu trabalho. [...] Como no nosso paiz difficilmente se encontra em qualquer ramo de

conhecimentos, um trabalho tão completo e tão perfeito, é grato para mim o poder afirmar que mesmo na Europa deverão existir poucos trabalhos que se comparem com o seu. (GRELLET a Sá Pereira, São Paulo, 1º de agosto de 1933).

Outro elogio de Mário de Andrade ao trabalho, é reproduzido na folha de rosto da terceira edição do tratado, assim como na obra *O Perfil de um “Crítico”*, livro escrito e publicado por Sá Pereira em setembro de 1933. Segundo relata: “o trabalho do professor Sá Pereira me entusiasmou. Chego mesmo a pensar que o ‘*Ensino Moderno de Piano*’ escapa das obras de utilidade exclusivamente nacional, e seria um lustro na musicologia de qualquer país” (SÁ PEREIRA, 1933b, p.21).

Sá Pereira publica na obra *O Perfil de um “Crítico”* (1933b) várias opiniões acerca do tratado. O pianista João de Souza Lima (1898-1982) destaca a importância da obra para o ensino pianístico brasileiro; Guilherme Fontainha, então diretor do Instituto Nacional de Música e insigne professor da cadeira de piano dessa instituição, considera o trabalho de Sá Pereira um dos mais notáveis no gênero, em língua nacional ou estrangeira; Sílvio Deolindo Fróes (1864-1948), diretor do Instituto de Música da Bahia, aponta a posição desvantajosa dos trabalhos congêneres publicados até aquele momento em face do tratado de Sá Pereira e nota que o *Ensino Moderno de Piano* apresenta uma quantidade de ensinamentos superior aos trabalhos estrangeiros iniciadores da técnica moderna, como “inclusive os de Breithaupt e Mugellini” (Idem, p22); Frei Pedro Sinzig (1876-1952), religioso da ordem franciscana, escritor, jornalista, músico e professor de música, um dos fundadores da Editora Vozes de Petrópolis, Rio de Janeiro, adverte que “o leigo não compreenderá que se possa dizer tanta coisa sobre o ensino do piano” (Idem, p.23) e que o trabalho pode ser considerado um “espelho de consciência” para muitos professores. Sá Pereira transcreve ainda as palavras do crítico musical do jornal da colônia italiana “Fanfulla” de São Paulo onde se lê:

[...] o trabalho do professor Sá pereira é prático, belo e útil. É uma obra que se lê de princípio a fim porque foi escrita por um competente e profundo conhecedor do instrumento. Como já disse, esse inteligentíssimo curso de pedagogia pianística destina-se aos alunos já muito adiantados e aos professores estreantes. Mas, afirmando isto, o autor pecou um pouco por modéstia, pois que também muitos professores que já não estão ensaiando os primeiros passos, ali muito terão que aprender (SÁ PEREIRA, 1933b, p.24).

Duas cartas, escritas por pianistas mundialmente famosos, reiteram as opiniões acima descritas. A primeira, da qual não se pode precisar a data, mas é encontrada nas primeiras páginas da obra *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música*, que Sá Pereira publicou em 1937 pela Editora José Olympio do Rio de Janeiro, foi escrita pelo italiano Carlo Zecchi (1903-1984). Ex-aluno de Busoni e Arthur Schnabel, Zecchi encontrava-se então no auge de sua carreira como solista, apresentando-se em tourneés pelas Américas, Rússia e Europa. A carta, endereçada a “M.”, supostamente *Monsieur*, demonstra todo o grande interesse que a obra de Sá Pereira desperta no pianista italiano. Ao lado do texto original, é apresentada uma tradução em português, na qual se lê:

Caro M.

Regressando ontem a Roma, após fatigantíssima tournée de concertos, encontrei entre montes de correspondência e envios postais, o livro “Ensino Moderno de Piano”, de Antonio Sá Pereira. Com a intenção de o ler com calma no verão, deitei-o de lado. Comecei então a por em ordem as minhas coisas. Durante quase vinte horas conservei-me de pé, entre valises, caixas, cartas, etc, e isto depois de duas noites passadas no trem! Afinal, morto de cansaço, atiro-me ao leito. Pouco antes de fechar os olhos, dou uma olhadela às primeiras páginas do livro de Sá Pereira. Pois bem, meu caro M., asseguro-lhe que me passou o cansaço. E o livro a tal ponto me interessou pela sua clareza, pela exposição e a concepção, que o devorei quase inteiro. Não sei a que horas terei adormecido. Seguramente já raiavam os primeiros albos da madrugada. Carlo Zecchi. (SÁ PEREIRA, 1937, p. 4).

A segunda carta, pertencente ao acervo da Escola Sá Pereira, tem como remetente o pianista português José Vianna da Motta. Esta foi escrita em Lisboa, em 25 de outubro de 1934, período em que o pianista, juntamente com sua carreira de concertista, desempenhava a função de diretor do Conservatório Nacional de Lisboa. Dirigindo-se a Sá Pereira como “muito prezado colega”, Vianna da Motta demonstra seu apreço pelo tratado com as seguintes palavras:

[...] Acho o seu trabalho admirável, exposto com grande clareza e vasto conhecimento de toda a literatura mais moderna que há sobre o assunto. Só um excelente artista e pedagogo podia escrever assim. Felicito-o calorosamente, assim como os seus discípulos pelo proveito que dele tirarão. Pedindo-lhe todas as desculpas pela demora da resposta, cumprimenta-o com toda a admiração, J. Vianna da Motta. (VIANNA DA MOTTA a Sá Pereira, Lisboa, 25 de outubro de 1934).

A julgar pelo início da carta, Sá Pereira presenteou Vianna da Motta com um exemplar do *Ensino Moderno de Piano* e como o pianista português se encontrava assoberbado com suas funções administrativas e seus concertos, houve um lapso

de tempo de mais ou menos um ano, haja vista a data da carta, outubro de 1934, até que este enviasse uma resposta ao Brasil contendo suas impressões sobre a obra.

Muito embora todos esses testemunhos sejam provas incontestáveis da competência de Sá Pereira e da valia de seu tratado, o autor mantinha uma constante preocupação com o futuro da obra e sua divulgação entre os estudantes do Instituto e de piano, em geral. Sobre isso faz o seguinte comentário: “as alunas, naturalmente, se os professores não recomendam a obra, não a compram, pois elas não têm hábitos de leitura nem nenhuma curiosidade intelectual. Aí, em São Paulo, imagino se dê a mesma coisa” (SÁ PEREIRA, carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933).

A preocupação de Sá Pereira quanto à recepção da obra não se revela infundada e embora a segunda edição (1948) apresente os dizeres: “obra adotada oficialmente em todos os conservatórios e institutos musicais do país”, não há menção específica à adoção do tratado pelo Instituto Nacional de Música. Pelo que se pode averiguar, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo adotava oficialmente o tratado, enquanto que Camargo Guarnieri, ex-aluno de Sá Pereira e professor dessa instituição, foi um de seus principais divulgadores. Embora a obra não seja desconhecida mesmo nos dias de hoje, é no prefácio da edição brasileira da obra de Leimer e Giesecking - *Como devemos estudar piano* - escrito em janeiro de 1950, que se encontra uma importante informação acerca da situação em que se achava o tratado em meados do século XX. A tradutora Tatiana Braunwieser, declara sua estupefação diante do desconhecimento da maioria em relação à obra de Sá Pereira. Ao referir-se à inexistência de uma tradução da obra de Breithaupt para o português e à escassez de outras obras congêneres em vernáculo, diz:

Mais estranho ainda é o fato de poucas pessoas saberem da existência de um esplêndido trabalho: “Ensino Moderno de Piano” de Antônio de Sá Pereira, grande pedagogo, professor e ex-diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Seu livro, aceito pelos colegas e estudado por eles e seus alunos, teria encurtado muito o caminho penoso e melhorado inestimavelmente as realizações musicais desses milhares de vítimas do mal, chamado mordazmente, pelo ilustre musicólogo Mario de Andrade, pianolatria. (BRAUNWIESER, 1950, p.3)

Infelizmente, os temores de Sá Pereira quanto a uma difícil aceitação da obra se confirmaram. Mais do que através da comercialização do livro, foi através das aulas de pedagogia no Instituto, todavia, que as idéias de Sá Pereira, contidas no tratado, foram propagadas. É importante mencionar, contudo, que o *Ensino Moderno de*

Piano, apesar de não ter tido a repercussão esperada por seu autor, cumpriu seu papel de disseminador dos preceitos da moderna escola de ensino pianístico. Como exemplo, pode-se mencionar o testemunho do pianista e pedagogo argentino, José Alberto Kaplan que em busca de uma metodologia própria de ensino do piano teve como fontes dois textos principais: *Dinâmica pianística* de Attilio Brugnoli (1926) e *Ensino Moderno de Piano* de Sá Pereira (1933).

Conforme relata Kaplan, em entrevista ao *Jornal da Paraíba*, a leitura da obra de Sá Pereira modificou totalmente seu desenvolvimento como pianista e pedagogo. Indicado por uma de suas alunas em Campina Grande, no início da década de 1960, o livro foi avidamente lido e de acordo com suas palavras:

Quando acabei sua leitura (na verdade, ‘devorei’ o livro), o tão procurado ‘caminho das pedras’ da execução pianística e de seu ensinamento – que com tanto afinco tinha procurado, sem resultados convincentes, nos meus estudos com célebres pianistas e pedagogos em Buenos Aires, Genebra e Viena – acabei por encontrar em Campina Grande! Posso afirmar que a minha maneira de tocar e a metodologia do ensino pianístico que elaborei e adotei com sucesso no decorrer do longo período de minha vida dedicada à pedagogia – quase quarenta anos – está baseada, em grande parte, nos conhecimentos adquiridos através da leitura e estudo desse texto seminal. (Kaplan’70, *Jornal da Paraíba*, João Pessoa, 2 de outubro de 2005)¹²³.

Corroborando as palavras daqueles que viram na obra de Sá Pereira um importante trabalho no campo do ensino do piano, o relato de Kaplan demonstra a vitalidade da obra ainda que em meio a um acolhimento pouco abrangente da mesma. Um pequeno artigo onde Verônica Dametto (2004) analisa e compara o tratado de Sá Pereira e as publicações sobre ensino pianístico de José Alberto Kaplan, expõe a grande afinidade entre as obras desses dois mestres. Sua conclusão aponta como principais características de ambos a fundamentação científica, a comprovada eficiência e a relevância para a pedagogia do piano por se tratarem de um referencial sólido e fundamental para o ensino do instrumento.

A recepção pouco acolhedora do tratado à época de sua publicação decorreu principalmente da campanha negativa promovida pelo crítico musical Oscar Guanabara. Pode-se especular que o fato de Sá Pereira não ter sido professor da cátedra de piano no Instituto Nacional de Música, constitui-se num dos fatores que também contribuíram para essa situação. Ademais, a relação de Sá Pereira com a

¹²³ Acesso pelo portal <http://www.compomus.mus.br/entrevistas.php?ler=kaplan&titulo=Jos%E9+Alberto+Kaplan+-+Jornal+da+Para%EDba%2C+02%2F10%2F2005> em 20 de fevereiro de 2008.

reforma de 1931, que melindrou muitos membros do corpo docente do Instituto e o tradicionalismo do ensino pianístico então vigente, são fatores que também devem ser levados em consideração.

Como pode ser constatado acima, a carta a Mário de Andrade escrita em abril de 1933, é um dos documentos mais importantes para se compreender os receios de Sá Pereira com relação à disseminação da obra. Redigida como um desabafo e um pedido de ajuda a um amigo querido, ela contém, em muitos trechos, o testemunho do autor no que concerne o processo de preparação da obra e seus objetivos, fala do comportamento e das reações de alguns dos professores e pianistas de então com relação ao tratado, e revela indícios da inquietação de Sá Pereira quanto à sua própria aceitação como professor no Instituto Nacional de Música.

6.2 OSCAR GUANABARINO

Mais violenta do que quaisquer das opiniões adversas citadas nessa carta de Sá Pereira a Mário de Andrade, entretanto, é a posição de Oscar Guanabarin, em cujos artigos na sua coluna sobre arte e música do *Jornal do Commercio*, Sá Pereira e o *Ensino Moderno de Piano* foram atacados durante sete meses. Justamente nesse período, quando o crítico inicia sua série de ataques ao tratado, Sá Pereira pede ajuda a Mário de Andrade.

[...] Desejava saber se você me pode ajudar a prestigiar com a sua palavra a minha obra que navega neste momento num maremoto de maldade e estupidez, de inveja e surdos rancores. Não sei se você tem lido os artigos com que o Guanabarin, numa fúria de animal açulado se atirou a um inofensivo e sereno trabalho didático, fúria essa que já pela explosividade logo denuncia os maus motivos que a geraram. [...] O Guanabarin afirma com o maior cinismo que tudo isso [o conteúdo do tratado] se encontra 'num dos nove (sic!) volumes de Blanche Serva'. Ele quer dizer Selva, autora que ficou conhecendo pelas minhas citações! (SÁ PEREIRA a Mario de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933)

Oscar Guanabarin (1851-1937) sempre foi conhecido por suas polêmicas e o modo virulento como se expressava nas páginas dos periódicos cariocas *O Paiz* (entre 1884 e 1917) e *Jornal do Commercio* (entre 1917 e 1937), onde trabalhou como crítico de teatro, belas artes e música. Embora a crítica periódica tenha sido a atividade que projetou seu nome - na verdade Oscar Guanabarin é considerado hoje o fundador da crítica especializada - suas atividades não se limitavam a avaliar

as diversas manifestações artísticas na sociedade carioca. Filho do historiador Joaquim Norberto de Souza e Silva, Guanabarino, fluminense da cidade de Niterói, por influência paterna, desde cedo dedicou-se à música e às letras. Pianista, professor de piano, estética e história da música, regente e dramaturgo, Guanabarino foi regente da Orquestra da *Sociedade Philharmonica Nictheroyense* a partir dos vinte e um anos de idade. Sob sua regência, foram realizados os concertos de agosto de 1880, que receberam em Niterói o compositor Carlos Gomes, em uma apoteótica homenagem quando de sua vinda ao Brasil após a consagração na Europa. Nessa época, Oscar Guanabarino estava no início de sua carreira, dividindo a função de regente e pianista da orquestra com o magistério de piano, no Teatro Lírico. Guanabarino foi colaborador na *Revista Musical e de Bellas Artes*, editada pela casa editora de músicas *Narciso, Arthur Napoleão e Miguez*, durante os anos de 1879 e 1880. Nessa ocasião escreveu uma série de artigos que foram publicados em 1881 como o livro *O Professor de Piano*.

O gosto de Guanabarino pela ópera, presente em muitas de suas críticas, tem sua origem na dramaturgia. O crítico fluminense também foi o autor de muitas peças de teatro, dramáticas e cômicas, e um dos fundadores da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Guanabarino também escreveu um grande número de artigos sobre pintura e escultura, além de incontáveis textos sobre teatro e música, o que o fez destacar-se dentre os demais críticos da época, por seu conhecimento específico, e ao mesmo tempo eclético, do “mundo das artes”. Devido a essa posição de destaque, Guanabarino tornou-se uma figura temida e proeminente, principalmente no cenário musical.

Dentre suas contendas mais célebres, podemos citar as discussões travadas com Alberto Nepomuceno a propósito do canto em português, que o crítico não admitia como uma língua musical, a oposição à Semana de Arte Moderna de 1922, e os ataques a Villa-Lobos, que demonstram sua posição conservadora diante das manifestações artísticas próprias de um período de mudanças, quando o país acolhia o modernismo.

Seu relacionamento com o Instituto Nacional de Música merece uma menção especial. Sua natural aversão ao Instituto e a praticamente tudo o que a ele se refere tem raízes mais profundas do que as divergências relativas às questões estéticas e pedagógicas que seus textos jornalísticos sugerem. Segundo Avelino Pereira (2007, p.72-73) o fato de Oscar Guanabarino não ter sido aceito no corpo docente do

Instituto, marcou-o de forma indelével, o que pode explicar muitas de suas opiniões hostis, atitudes ofensivas e mesmo insultos aos músicos do Instituto, enquanto docentes e artistas, e à própria administração desse estabelecimento de ensino e sua política de contratações e concursos. Em uma de suas críticas do *Jornal do Commercio* (8 de abril de 1931) Guanabarro diz ser o único a se encarregar de fiscalizar o Instituto Nacional de Música e a divulgar o que ali se passa.

Quando Oscar Guanabarro inicia sua contenda com Sá Pereira, em 1933, já contava oitenta e dois anos de idade e um histórico de muitas outras polêmicas travadas com inúmeros membros do Instituto Nacional de Música. Sá Pereira menciona haver “mexido num vespeiro sem que se desse conta” (carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933). O que talvez o pianista e pedagogo baiano não soubesse, é que, à parte a rixa com o Instituto, o método de piano de Guanabarro – e com ele as convicções do crítico acerca do ensino desse instrumento, representando uma pedagogia tradicional, conservadora - haviam sido melindradas com o aparecimento do *Ensino Moderno de Piano* e suas propostas pedagógicas inovadoras, baseadas no trabalho racional e em princípios científicos. Quem parece escrever para atacar o tratado de Sá Pereira não é o crítico, e sim o professor de piano que se vê retratado na obra como o professor que se utiliza de métodos ultrapassados. Esse parece ser um dos pontos centrais, geradores da intolerância ao tratado, demonstrada por Oscar Guanabarro.

Para se entender o cerne dessa disputa, é preciso analisar, mesmo que de forma sucinta, o método de piano de Oscar Guanabarro. Seu extenso título já demonstra as grandes pretensões de seu autor: *O Professor de Piano ou Arte de educar um pianista desde os rudimentos até o Ensino Transcendental: Para servir de guia aos professores novos e aos discípulos adiantados que queiram estudar por si só* (1881). Como apontado anteriormente, há uma grande coincidência entre o subtítulo dessa obra e do *Ensino Moderno de Piano* de Sá Pereira. Ambos visam atingir um público jovem composto de professores recém-formados e alunos em nível avançado. Nos objetivos de ambos, também são encontradas semelhanças. Guanabarro fala dos alunos adiantados que queiram estudar por si só, enquanto Sá Pereira refere-se à aquisição do hábito de trabalhar e pensar por conta própria. O livro de Guanabarro origina-se de uma série de artigos para a *Revista Musical* (1879-80), enquanto que, dos artigos de Sá Pereira relativos à técnica racional de piano, publicados na revista *Ariel* (1924), surgiu uma extensa seção do tratado. As

origens dos dois trabalhos, portanto, relacionam-se a publicações periódicas que tinham como objetivo esclarecer aspectos do ensino do piano. Outro ponto coincidente remete às experiências pessoais dos dois autores no ensino do instrumento, utilizadas como fontes para seus trabalhos.

6.2.1 O Professor de Piano

O livro de Oscar Guanabarro inicia com comentários acerca da idade em que se *pode* começar os estudos: aos seis anos. Essa idade é estabelecida pela constatação das idades em que os pianistas mais célebres iniciaram seus estudos e pelo fato de “todos terem sido virtuosos antes dos dez anos de idade” (GUANABARINO, 1881, p.2). Na primeira edição do *Ensino Moderno de Piano* (1933), Sá Pereira chega a sugerir idades específicas para as diferentes etapas do estudo de piano. Entretanto, esse *plano ideal*, como o chama Sá Pereira, é descartado nas edições seguintes. Segundo Guanabarro, nessa fase inicial, o aluno deve começar com a prática de exercícios de mecanismo (exercícios na técnica de cindo dedos). Sá Pereira, por outro lado, defende a musicalização do aluno antes que exercícios de mecanismo sejam abordados. Guanabarro trata os exercícios de mecanismo como uma atividade puramente motora, utilizando conceitos relacionados à força muscular e à elasticidade dos tecidos, de forma indiscriminada e não científica. Segundo cita, esses exercícios deveriam desenvolver “ginasticamente a força e a elasticidade dos músculos das mãos” (GUANABARINO, 1881, p.4). De acordo com Luca Chiantore (2004), o dogma segundo o qual essa fase inicial de estudos deveria utilizar uma posição fixa em cinco notas, nasceu dos exercícios de Pleyel, publicados em 1797. Esses exercícios, devido à sua posição fixa, conferiam ao primeiro contato com o teclado uma qualidade mecânica até então não experimentada. Projetados para estimular o estudo das variações de intensidade pelo toque,¹²⁴ uma vez que a grande maioria dos instrumentistas ainda não se havia familiarizado com os recursos expressivos de dinâmica gradual do *fortepiano* (os exercícios trabalhavam o *crescendo* e o *diminuendo* entre as dinâmicas *piano* e *forte* em sequências de cinco notas), esses exercícios vão, com o passar dos tempos, sendo empregados com um propósito diferente do original e

¹²⁴ É preciso lembrar que ainda nesse período, tanto o clavicórdio como o cravo, coexistiam com o *fortepiano*.

passam a se tornar a base da aprendizagem e de uma nova concepção de estudo técnico onde o principal é a aquisição de independência e igualdade digital.

Demonstrando uma visão arcaica do ensino e do estudo de piano, Guanabarino parece acreditar mais *no quanto* estudar do que em *como fazê-lo*. Assim, chega a prescrever um horário rígido de horas de estudo diário, para cada faixa etária específica. O aluno de oito anos deveria estudar por duas horas; o aluno de nove, três; o aluno de treze anos estudaria cinco horas e o aluno de quinze anos, seis horas. Por outro lado, na visão de Sá Pereira o mais importante é a qualidade do estudo e não a quantidade de horas estudadas.

Juntamente com o desenvolvimento físico-motor, Oscar Guanabarino advoga o estudo da teoria e do solfejo. Observando outra prática vigente na época, aconselha o estudo teórico aplicado paralelamente ao estudo de piano, porém, *completamente* separado deste, desvinculando, totalmente, a prática da teoria.

Ao abordar o solfejo, na segunda parte de seu livro, o autor o considera uma ferramenta sem a qual “não há músico possível” e defende o seu emprego em todos os colégios do país, uma vez que “não nos é dado possuir um conservatório como requer o estado atual da música nos países cultos” (Idem, p.6). Esta observação refere-se à política de ensino da época, visto que, para Guanabarino, após a morte de Francisco Manoel da Silva, o ensino musical, no qual subentende-se, o ensino praticado no Instituto Nacional de Música, havia se estagnado. O autor aponta como uma das causas mais frequentes de desistência e de abandono do estudo de piano uma leitura deficiente, proveniente do desconhecimento do solfejo. Neste ponto é encontrada uma certa semelhança na forma de pensar dos dois autores. Sá Pereira considera que o estudo do solfejo é fundamental na formação musical do aluno e uma das ferramentas essenciais para o desenvolvimento de uma leitura mais eficiente. Como visto no capítulo 2, Sá Pereira defende que a vivência musical deveria anteceder o estudo de piano. Ao iniciar o estudo do instrumento, o aluno já teria desenvolvido o ouvido, o senso rítmico e a leitura através, principalmente, do solfejo. A integração entre os estudos teóricos e o aprendizado pianístico se manteria pela correlação entre audição, localização no teclado e escrita com sua realização sonora. Quanto mais avançado estivesse o aluno, mais essa relação entre *o que fazer, como fazer e por que fazer*, se solidificaria.

Na terceira parte de seu método, Guanabarino tenta especificar um pouco mais como deve prosseguir o estudo do instrumento. Sua primeira recomendação é

que o aluno saiba ler muito bem todas as notas, antes de abordar o piano e que assim que o fizer, inicie imediatamente os trabalhos de mecanismo. Ao mencionar que “não será descuidada a posição do corpo, dos braços, das mãos e dos dedos, como recomendam todos os métodos de piano” (GUANABARINO, 1881, p.8), Guanabarino não demonstra como devem ser mantidas essas posições e nem em que outros métodos, uma vez que os cita, são encontradas essas posições ideais. Uma recomendação peculiar sugere que o aluno tenha um banco perto de si para marcar os tempos do compasso. O professor estaria encarregado de marcar o ritmo com um lápis no ombro do aluno e este, de marcar o ritmo com o pé em cima de um banco. Guanabarino assegura que este procedimento auxiliaria no futuro emprego dos pedais, facilitando o seu uso. Nota-se que o autor não faz menção à importância do controle auditivo no emprego do pedal, ponto principal e condição essencial para Sá Pereira. Guanabarino aborda o assunto apenas sob o aspecto da coordenação motora do movimento do pé direito. Da maneira como é tratado, o treino deste movimento do pé é vinculado às trocas de pedal ditadas pela subdivisão do compasso, portanto, o emprego do pedal é subjugado à métrica e não às leis estilísticas e acústicas que regem o uso desse dispositivo. Guanabarino não se refere, em momento algum, à técnica de pedalização, limitando-se a dizer que o pedal direito não deve ser visto unicamente como um meio de aumentar o volume do som. Não são apresentados exercícios para treino do emprego do pedal e nenhum comentário é feito sobre a utilização desse dispositivo nos diferentes estilos da literatura do piano.

Ainda reportando-se à marcação da subdivisão rítmica, Oscar Guanabarino aponta um comportamento, no mínimo curioso, segundo o qual, o professor deve certificar-se constantemente da divisão rítmica empregada nas figuras dos exercícios de mecanismo pois “o discípulo pode executar em *triolet*s um ritmo binário e o professor **não descobrirá por certo, sem o auxílio das pancadas**”¹²⁵ (GUANABARINO, 1881, p.8) [grifo nosso]. Diante de tal asserção, paira a dúvida sobre que tipo de professor Guanabarino tem em mente. Em geral, o texto parece sugerir que as experiências relatadas são próprias do autor. Mas as qualidades mínimas daquele que se diz professor de música deveriam fazê-lo capaz de distinguir entre a subdivisão binária e a ternária de um determinado ritmo dado.

¹²⁵ “Pancadas” aqui entendidas como a marcação do ritmo pelo aluno com o pé no banco a seu lado.

Observa-se aqui o distanciamento entre a vivência rítmica e a execução, aspecto muito combatido por Sá Pereira.

Voltando aos exercícios de mecanismo propriamente ditos, Guanabaro recomenda para os iniciantes os *Mil exercícios de Henri Herz para o uso do Dactylion*¹²⁶. Abordando uma prática de estudo condenada nos dias de hoje, Oscar Guanabaro revela-se parcialmente contra o uso desses instrumentos. Para o autor, tais aparelhos são incômodos e não apresentam muitos resultados, porém, tanto o *dactylion*, “como os anéis chumbados, o *digitorium*¹²⁷, o *guide-mains* e outros, só devem ser empregados em casos excepcionais de fraqueza” (GUANABARINO, 1881, p.9). Como pode ser observado no texto, a tradição fala mais alto que o bom senso, pois Guanabaro ainda considera possível o uso de tais instrumentos disciplinadores dos dedos e inibidores dos movimentos braquiais¹²⁸. Em conformidade com essa corrente da técnica, que preconiza a posição fixa da mão, onde a sua movimentação deveria ser a mínima possível e a dos braços inexistente, Guanabaro exemplifica que na primeira quinzena de estudos o aluno deve executar os exercícios em andamento lento, sendo proibida qualquer contorção ou movimento inútil. Na sequência, o andamento é acelerado, sempre com o auxílio do metrônomo, e “o tocar é forte e igual” (Idem, p.9). Guanabaro ainda comenta que deixa os exercícios com nota *tenuta* para mais tarde, por serem incômodos para as mãos pequenas, pela falta de independência e pelo *emprego da força* contra a resistência do 4º dedo e pede que os exercícios sejam transpostos “para as doze tônicas da nossa música” (Idem, p.9).

O livro de Guanabaro não se restringe à sua metodologia de ensino e apresenta muitos comentários e máximas que deixam transparecer a visão pessoal do autor acerca da execução pianística, com ênfase no empirismo e na intuição, juntamente com opiniões que traduzem ressentimentos e insinuações maldosas, muitas das vezes dirigidas a personagens da vida musical carioca. Tentando contrapor a figura

¹²⁶ Dispositivo inventado por Henri Herz para fortalecer a musculatura, no Dactylion um mecanismo com pesos se conectava a 10 anéis nos quais o aluno deveria inserir os dedos. Para acionar a tecla era então preciso vencer a resistência da tecla somada à do peso (CHIANTORE, 2004, p.252-3).

¹²⁷ Dispositivo portátil usado por pianistas para fortalecimento dos dedos. Geralmente não possuíam mais do que cinco teclas em cuja base molas muito resistentes requeriam o uso de força para que fossem acionadas. Foi inventado por Myer Marks em meados do século XIX. (The Concise Oxford Dictionary of Music, 1996. In: Encyclopedia.com <http://www.encyclopedia.com/doc/1076-digitorium.html> Acesso em 26 de outubro de 2009.

¹²⁸ O aparecimento do piano com duplo escapamento terminava com as imprecisões do toque dos antigos fortepianos, porém seu mecanismo mais pesado exigia maior dispêndio de energia. A invenção e disseminação dessas diversas máquinas foi uma resposta a uma necessidade cada vez maior de tornar o aparato pianístico mais atlético. Dos abusos decorrentes do uso de tais dispositivos, o caso de Robert Schumann é o mais conhecido.

do professor à do concertista, inteligência à virtuosidade, e descredenciando o artista enquanto mestre, Guanabarro faz um comentário sobre o professor de piano, certamente referindo-se à sua própria pessoa, onde afirma que: “confio mais na inteligência e bom senso de um pianista-músico-crítico do que na virtuosidade de um eminente concertista” (Idem, p.14). Para o crítico, um concertista ensina por imitação suas concepções pessoais, tendo como base a prática. Paradoxalmente, admite que os exemplos práticos são um auxílio vantajoso do ensino, uma vez que

os meios de produzir uma boa sonoridade, as diversas maneiras de atacar o teclado, o jogo dos pedais, os passos de bravura, os múltiplos meios de por em ação os variadíssimos sinais relativos ao compasso ou às gradações de força não podem ser expostos teoricamente” (GUANABARINO, 1881, p.15).

Na quinta parte da obra, dedicada ao metrônomo, Guanabarro prevê que o estudo das escalas seja realizado com ritmos variados e em diferentes graus de força [dinâmica], indo do *pp* ao *ff*. Mais uma vez refere-se ao tempo de estudo e não a como estudar.

Outro testemunho da ausência de conhecimentos mais aprofundados sobre a técnica e sua realização, característica deste período de pré-tecnologia do piano,¹²⁹ pode ser verificado quando Oscar Guanabarro, ao mencionar que cada pianista possui um toque e um som próprios, se pergunta “como se opera essa mudança” (Idem, p.85). Seguindo em sua indagação, e mais uma vez demonstrando a precariedade de seus conhecimentos e o empirismo de suas convicções, diz:

como conseguir-se as diversidades de som onde o som já está feito? Não sei; ninguém sabe. Faz-se, mas não se sabe explicar; mostra-se, exemplifica-se, mas não se traduz por meio de palavras esse desconhecido que se chama sonar! Mas cumpre ao professor exigir, e com tenacidade, uma produção agradável, nítida e sonora (GUANABARINO, 1881, p.85).

De forma geral, o método limita-se a prescrever os mais variados exercícios de mecanismo. Guanabarro cita infindáveis coleções de exercícios e estudos, sem mencionar de que maneira seriam realizados e qual seria sua função, tendo como única preocupação as indicações de andamento e as “gradações de força” [dinâmica] empregadas. As infindáveis repetições de milhares de fórmulas mecânicas seriam o caminho que garantiria a aquisição de técnica. Das quatro

¹²⁹ O início da era da tecnologia pianística, como a define Kaemper (1968), coincide com a publicação do artigo de Ludwig Deppe, *Armleiden des Klavier-Spieler* (Os sofrimentos dos braços dos pianistas), publicado na revista *Der Klavier-Lehrer* (O professor de piano), em junho de 1885.

“épocas de estudo” em que separa o livro, apenas na quarta há menção à sonoridade. Entretanto, em nada esclarece o leitor quanto à produção de som, uso de toques, emprego de dinâmica (Guanabario restringe-se a citar os nomes dos toques, que chama de “acentuações”, e os graus de dinâmica existentes) e pedais.

Para um método que, de modo ambicioso, se propõe a preparar o pianista dos “rudimentos até o ensino transcendental” a obra de Guanabario é extremamente incipiente. De forma bastante pretensiosa, Guanabario ilude-se ao acreditar que exercícios baseados em uma técnica quase que exclusivamente digital como os de Le Couppey, Herz, Czerny, Ravina e Heller, entre outros, seriam suficientes para preparar o pianista para a técnica transcendental de Chopin e Liszt.

Na página 14 d’O *Professor de Piano*, Guanabario menciona que “aquele que não foi discípulo não pode ser mestre”. Ao relacionarmos esta afirmação com o auto-retrato descrito no centro da obra, localizado na página 55, vemos o quão incoerente Guanabario demonstra ser. Escrito em forma de desabafo onde transparece uma grande dose de ressentimento, este parágrafo traça a trajetória do crítico, que se revela um músico autodidata, portanto jamais um discípulo, que parece se vangloriar de suas carências musicais, e de sua posição, supostamente desvantajosa, em relação aos músicos de formação acadêmica tradicional.

Sou o primeiro a reconhecer que nenhum título apresento para inspirar a precisa fé entre aqueles que se dedicam ao ensino. Nunca conquistei os aplausos das platéias como pianista; nem uma só composição musical se acha publicada com meu nome; não fui ao velho continente europeu ouvir os conselhos dos homens célebres, não posso alegar ciência adquirida com proveitos professores – que não os tive. Não enfim, a não ser a paciência e a boa fé, o amor pelo ensino, sempre revelado na imprensa, o estudo constante e detido dos mestres de todos os séculos, a confrontação de seus métodos e demorada reflexão sobre suas obras. [...] Não fantasio um novo sistema de ensino; apenas apresento reunido o bom de tudo quanto conheço a par do pouco que conquistei na própria experiência (GUANABARINO, 1881, p.55).

Pelo exposto acima, observa-se que a trajetória de Sá Pereira não poderia ser mais diametralmente oposta à de Oscar Guanabario. Escrito em 1881 e, apesar do espaço de tempo de 52 anos que o separa do início da contenda com Sá Pereira, este texto, verdadeira apologia do empirismo, parece ser uma das chaves para entender o porquê dos “surdos rancores” a que Sá Pereira se refere.

Enquanto Sá Pereira representa o futuro, a racionalidade no estudo do piano, a compreensão e aplicação das descobertas dos grandes teóricos da técnica

pianística, a luta em prol de um ensino de qualidade onde não há lugar para o amadorismo, Guanabarino é o retrato do passado, do ensino intuitivo baseado apenas no empirismo, representante de uma técnica anacrônica que desconhece os postulados essenciais da aplicação do peso do braço e da aprendizagem racionalizada – a exata imagem do profissional não atualizado e pouco eficiente, combatido por Sá Pereira.

A posição de destaque que seu cargo na imprensa lhe conferiu, tornou Oscar Guanabarino um personagem notório. Essa função privilegiada de intermediário entre o público e o artista também lhe outorgou ares de autoridade diante do público e mesmo do próprio meio musical, que travava com Guanabarino, verdadeiros duelos pelos jornais. Sempre respaldado editorialmente, Guanabarino evoca essa autoridade ao lançar-se na contenda com Sá Pereira, a respeito do *Ensino Moderno de Piano*.

6.2.2 As críticas em *Pelo Mundo das Artes* do *Jornal do Commercio*

O sucesso jornalístico pode possivelmente ser medido pelo espaço que um jornal concede a seus profissionais. A coluna de Oscar Guanabarino no *Jornal do Commercio*, *Pelo Mundo das Artes*, de periodicidade semanal, sempre ocupou um lugar de muito destaque no corpo desse periódico carioca: um terço da segunda página do jornal, diagramado em várias colunas. A julgar pelo conteúdo dessas críticas, Oscar Guanabarino teve plena liberdade para expressar suas ideias, fossem elas restritas à sua função de crítico de arte ou relacionadas a assuntos pessoais. Pelo que se pode averiguar, em se tratando de temas ligados ao Instituto Nacional de Música, Oscar Guanabarino revela-se uma pessoa muito mais intransigente que de costume, que utiliza um vocabulário muitas vezes chulo e cujo teor ofensivo frequentemente ultrapassa os limites da convivência profissional, atendo-se a comentários pessoais e tendenciosos, escritos de forma passional quando, por exemplo, ataca a competência, a inteligência ou a moral de seus contemporâneos. É fácil notar que muitas de suas opiniões parecem não ter outro fundamento que o da própria vontade de atacar e desmoralizar, tanto a instituição quanto seus representantes. Quando Guanabarino coloca-se contra a reforma do Instituto Nacional de Música, não parece manifestar um pensamento abalizado, visto que compara a *Ginástica Rítmica* de Jaques Dalcroze a rodas de capoeiras e chama de

“imoral e indecente, um erro ridículo” (GUANABARINO, *Jornal do Commercio*, 22 de abril de 1931, p.2) a implantação da cadeira de folclore musical. Na coluna de 29 de abril de 1931, Guanabaro refere-se à comissão encarregada da reforma do Instituto por meio de adjetivos pouco corteses. Nessa ocasião diz que o ministro da educação, Francisco Campos, está “sendo iludido por indivíduos ignorantes e charlatães” que o estão orientando na reforma. Os “indivíduos” a que se refere são Luciano Gallet, então diretor do Instituto Nacional de Música, Mário de Andrade e Antônio de Sá Pereira. É a partir desse momento, que Sá Pereira passa a pertencer ao rol daqueles que seriam os alvos preferenciais de Oscar Guanabaro em seu folhetim, e sobre os quais recaíam os ódios e as frustrações do velho crítico.

Das quatorze críticas que publicadas no *Jornal do Commercio* que mencionam o Ensino Moderno de Piano, percebe-se ausência de objetividade nas análises e comentários, além de uma certa falta de compreensão aliada a uma grande dose de desatualização acerca da técnica do peso do braço e demais assuntos abordados.

Na primeira crítica ao *Ensino Moderno de Piano*, Guanabaro diz ser difícil entender o que o tratado quer dizer e o que pretende obter como resultados. Pejorativamente, chama o livro de “caos pedagogrês” (GUANABARINO, *Jornal do Commercio*, 29 de março de 1933, p.2). Nesse adjetivo, vê-se claramente a alusão a Sá Pereira como professor da cadeira de pedagogia do piano, disciplina criada pela reforma de 1931, à qual Guanabaro opôs-se de forma implacável, quando o Instituto Nacional de Música passa a pertencer à Universidade do Rio de Janeiro.

A cada passo esbarramos com as suas originalidades, as quais não podem nem devem ficar sem os reparos da crítica. Se o Sr. Sá Pereira fosse simplesmente um professor de piano vivendo de suas lições particulares, o seu livro não teria interesse algum para nós; mas trata-se de um professor de pedagogia contratado pelo Instituto Nacional de Música para professar ali justamente a pedagogia relativa ao ensino de piano, e sendo assim temos o dever de criticar esse livro com todo o rigor, mesmo porque o autor julga que escreveu para beócios, e entra na arena, que desconhece, como reformador triunfante! (GUANABARINO, *Jornal do Commercio*, 12 de abril de 1933, p.2)

A citação acima contém muitos dados importantes para se entender o tom da polêmica criada por Guanabaro. Nota-se a referência irônica à originalidade do conteúdo do tratado, o descaso com que o crítico trata o autor e a obra, ao esclarecer que só a considera digna de crítica por ter relação com o Instituto Nacional de Música, a descrição de Sá Pereira como alguém que se coloca em uma

posição intelectual acima dos leitores, a insinuação de que Sá Pereira não pertence ao meio para o qual escreve e o sarcasmo como se refere à reforma de 1931 ao denominá-lo de “reformador triunfante!” (Deve-se lembrar que a cadeira de pedagogia foi criação da reforma de 1931 e Sá Pereira um dos três reformistas a elaborá-la).

Na mesma crítica, citando autores estrangeiros, como Félix Le Couppey (1811-1887), Antoine François Marmontel (1816-1898) e Pierre Zimmermann (1785-1853), Guanabarino acusa o tratado de falta de originalidade comentando que “o que está ali é velho e está em centenas de livros do gênero e em compêndios de anatomia e fisiologia” (GUANABARINO, *Jornal do Commercio*, 12 de abril de 1933, p.2). Entretanto, por seus comentários, mesmo “velhos” assuntos parecem desconhecidos para Guanabarino. Respondendo a uma observação de Sá Pereira na qual, ao utilizar o peso do braço, a mão pode ir ao fundo da tecla, Guanabarino indaga: “- Como? Só se for desmontando o piano. O fundo da tecla é a face oposta àquela que se acha revestida de marfim” (Idem, p.2). Mais adiante, quando Sá Pereira refere-se ao peso do braço descontraído sobre a tecla, Guanabarino contesta, dizendo: “- está errado caro mestre, o peso aí é do antebraço” (Idem, p.2). Ao isolar o antebraço do restante do aparato pianístico, Guanabarino demonstra desconhecer a técnica pianística moderna que emprega de forma consciente o peso do braço. Como atesta Helena de Figueiredo em sua tese de livre-docência (vide página 245) a pedagogia pianística então preconizada, ainda baseava-se na antiga técnica de dedos excessivamente articulados onde “se tocava exclusivamente com o antebraço” (FIGUEIREDO, 1914, p.9).

Ao contrário do que recomenda Sá Pereira deve-se exigir dos alunos a articulação exagerada nos exercícios lentos para a educação da força e independência dos dedos. (GUANABARINO, *Jornal do Commercio*, 19 de abril de 1933)

A consequência nociva de tal procedimento, defendido por Guanabarino, onde o braço normalmente adquire uma posição fixa, pode ser comprovada quando o próprio crítico revela em seu *Folhetim do Jornal do Commercio* do dia 8 de abril de 1931, o caso de uma de suas alunas. “Sob o pretexto” de estar sofrendo de uma “doença no antebraço direito” a referida aluna, Srta. Inah Vaz, “abandona” a classe de Oscar Guanabarino, atribuindo essa doença - dores musculares - ao excesso de exercícios mecânicos e de notas tenutas, aos quais, segundo o crítico, a discípula

sempre manifestava profunda aversão. Pode-se especular que o mal dessa aluna fosse uma severa tendinite. Contudo, para Oscar Guanabarro, esse mal poderia ser resultado das mais variadas causas, inclusive “vícios sanguíneos” e não de seus exercícios. O crítico chega a dizer-se alvo da maledicência alheia que dava a seu curso de piano “o terrível atributo de inutilizar os alunos”. Segundo o que acreditava, esse “fenômeno” era bastante comum, inclusive na classe de piano de Isidore Philipp no Conservatório de Paris e dentre os remédios indicados estavam os banhos sulfurosos. Pelo exposto, Guanabarro considera a dor uma consequência normal do estudo de piano e ao citar Philipp se desonera de qualquer culpa nesse caso. A ira de Guanabarro torna-se ainda maior quando essa aluna ingressa no Instituto Nacional de Música, na classe de Guilherme Fontinha, “que ensina sem os exaustivos exercícios de mecanismo” (GUANABARRO, *Jornal do Commercio*, 8 de abril de 1931, p.2). Observa-se nesse episódio que o crítico, assim como muitos em sua época, acredita que o trabalho técnico é somente fruto da repetição obstinada de exercícios mecânicos. O comentário do pianista e teórico inglês Thomas Fielden (1883-1974) (apud KAEMPER, 1968, p.26) a propósito da aplicação de exercícios mecânicos na era pré-científica da técnica pianística ilustra bem a situação: “insistia-se na execução dos exercícios até que as mãos doessem e, com esperança, esperava-se que o mais forte sobrevivesse”.

Oscar Guanabarro usa de qualquer artifício para tentar desqualificar Sá Pereira perante o leitor do *Ensino Moderno de Piano*, principalmente o mais inexperiente. Ainda na mesma crítica de 12 de abril de 1933, ao questionar a definição de técnica pianística, é possível observar um exemplo típico do modo como Guanabarro age, mostrando-se intolerante e buscando através de um jogo de palavras, que beira o ridículo, distorcer o que é apresentado por Sá Pereira. Não se conformando com a definição de técnica pianística como a “coordenação de movimentos”, Guanabarro pergunta ao autor “onde está a perfeita coordenação dos movimentos do compositor durante o seu trabalho ultra-complexo”?

Em relação à fisiologia dos movimentos, Guanabarro, mesmo sem os conhecimentos apropriados, julga-se no direito de discordar e em um momento bastante infeliz, nega que o movimento de *tremolo* seja realizado pela rotação do antebraço. Tentando ridicularizar a situação, admite que a rotação do antebraço só ocorre quando “se dá corda a uma vitrola ou toca-se um realejo” (GUANABARRO, *Jornal do Commercio*, 12 de abril de 1933).

No intuito de colocar Sá Pereira em uma situação embaraçosa perante seus colegas do Instituto, Oscar Guanabarro, em 26 de abril de 1933, define o *Ensino Moderno de Piano* como

um brado de protesto contra o ensino ali estabelecido, como quem afirma, com toda a razão: - no curso de piano do Instituto Nacional de Música nenhum professor conhece a sua arte; ali ninguém sabe ensinar e a consequência é o descalabro que se observa no fim de cada ano letivo! (GUANABARINO, *Jornal do Commercio*, 26 de abril de 1933)

O texto segue mostrando a indignação do crítico que não entende porque um livro sobre ensino de piano considera a parte mais importante aquela que se refere à educação do ouvido. Essa é mais uma comprovação do pensamento equivocado de Guanabarro que ignora a importância da auto-escuta na execução pianística e, do poder de análise e auto-crítica decorrentes. Ao mencionar que o *Ensino Moderno de Piano* é adotado no Instituto Nacional de Música, Guanabarro ainda se aproveita para difamar Guilherme Fontinha (então diretor do Instituto) que, concordando com as teorias expostas no livro de Sá Pereira, também estaria recebendo o “título de incompetente” (GUANABARINO, *Jornal do Commercio*, 26 de abril de 1933).

Como pode ser observado, as críticas de Oscar Guanabarro ao tratado de Sá Pereira não se restringem ao objeto criticado. Ao ver esgotados seus argumentos, o crítico volta-se contra as classes de pedagogia do piano ministradas por Sá Pereira no Instituto Nacional de Música. Aproveitando-se ainda de sua posição e de sua liberdade de expressar suas opiniões, Guanabarro parte para o ataque pessoal ao autor do *Ensino Moderno de Piano* e aos músicos com os quais este tem ligação. Dessa forma, distanciando-se do plano da discussão de idéias, o crítico, muitas vezes, utiliza seu espaço para demonstrar seus ressentimentos, o que fica evidente, por exemplo, nas referências a Guilherme Fontinha¹³⁰. Um comportamento dessa natureza não condiz com a seriedade da crítica musical da atualidade. Nos dias de hoje, seria impensável que um crítico mantivesse uma conduta como a de Oscar Guanabarro. Ainda que considerado o iniciador da crítica especializada no Brasil, prestou, em parte, um desserviço ao meio musical ao agir de modo não profissional, com a intenção de vilipendiar inúmeras vezes o objeto de sua crítica, esquecendo-se de adotar uma postura ética onde deve existir a observação ponderada, a crítica inteligente e o julgamento imparcial.

¹³⁰ A aluna Inah Vaz, acima citada, que abandona a classe de piano de Guanabarro por se encontrar com uma “doença no antebraço”, encontra na classe de Guilherme Fontinha uma orientação mais competente.

A relutância de Oscar Guanabarro em aceitar novas ideias e a incompreensão demonstrada, são a prova do ocaso de uma situação por ele representada e que não mais podia se sustentar. Aos oitenta e dois anos, Oscar Guanabarro confessa em suas críticas não poder aceitar que se ensinasse de forma diferente àquela que conhecia, fazia sessenta anos.

6.3 RESPOSTA AO CRÍTICO

Apoiando-se nas ideias do sociólogo Pierre Bordieu, Susana Igayara (2008) faz um breve levantamento da polêmica entre Sá Pereira e Oscar Guanabarro, suscitada pelo crítico, no qual este busca através da “desvalorização do oponente” manter um espaço considerado legítimo e negar a transformação do ambiente outrora conquistado, ameaçado pelo músico baiano, recém-chegado¹³¹. Desse embate entre o crítico e o pedagogo surge, em resposta, o livro *O Perfil de um “Crítico”: Resposta ao cronista Oscar Guanabarro*, publicado por Sá Pereira em setembro de 1933.

Guanabarro instigou Sá Pereira a responder publicamente suas críticas. A publicação de tal resposta, entretanto, não intimidou Guanabarro que se aproveitou do lançamento do livro para continuar sua investida contra Sá Pereira no Jornal, alegando, ironicamente, que esse “presente caído do céu” lhe renderia assunto para o folhetim até o início de 1934.

Sá Pereira resume em trinta e uma páginas sua resposta às oitenta e uma acusações proferidas por Guanabarro à sua obra *Ensino Moderno de Piano* e aos impropérios lançados contra sua pessoa.

Sá Pereira inicia seu texto procurando demonstrar a incapacidade e “incrível audácia” do crítico no desempenho de sua função, na qual, ilegitimamente se encontra e que a “inversão de valores” manifestada pelo meio, tolera e mesmo facilita. A esse tipo de comportamento, “sintomático em um país novo e mal organizado”, Sá Pereira contrapõe o “policimento intelectual” competente, exercido pela opinião pública na Europa (SÁ PEREIRA, 1933b, p.3).

Estranhando a recepção escandalosa de seu tratado, como se houvera escrito “alguma obra imoral ou de insulto à sua pessoa”, Sá Pereira busca desvelar,

¹³¹ O artigo restringe-se a aspectos sociológicos e não aborda de forma aprofundada questões da pedagogia do piano que suscitaram a polêmica.

logo de princípio, “as inverdades e incongruências” apresentadas pelo crítico, que denotam sua “falta de amor à verdade e de preparo intelectual” (Idem, p.4).

Sem demonstrar falsa modéstia, Sá Pereira reafirma a originalidade de sua obra e o valor que a distingue das demais. De acordo com suas palavras, a síntese de assunto tão complexo ainda não fora alcançada com o mesmo sucesso em outras publicações estrangeiras.

Eu sei bem o que estou afirmando; só aquela investigação das ‘causas de erros’ como base de um plano de ensino dá ao meu trabalho um valor de originalidade, que só por muita maldade ou completa obtusidade poderá não ser reconhecido! (SÁ PEREIRA, 1933b, p.5)

Ao referir-se ao despreparo intelectual do crítico, Sá Pereira responde diretamente a alguns dos oitenta e um itens apontados no folhetim do *Jornal do Commercio*, fazendo ver ao leitor a inépcia de seu “imprudente contendor”, demonstrando erros de raciocínio e lógica, além de falta de conhecimento dos assuntos abordados. Em relação à fisiologia dos movimentos, por exemplo, Guanabarino pretende desacreditar as afirmações de Sá Pereira, embasadas nas pesquisas do fisiologista alemão Wilhelm Trendelenburg da Universidade de Tübingen. Segundo cita Sá Pereira:

O Sr. Guanabarino [...] pretendendo bobamente dar lições a quem esmiuçou o assunto num trato demorado com a maior autoridade, vem daí, muito lampeiro, e num estilo de leigo, cuja terminologia atamancada já denuncia o indivíduo pouco habituado a leituras científicas, proclama: ‘a agilidade é força transformada em movimento!!’ A agilidade não é força Sr. Guanabarino! Agilidade é uma qualidade do movimento animal, significa a facilidade com que é executado o movimento, livre de resistências e de atritos! (SÁ PEREIRA, 1933b, p.9)

Como mostra da falta de probidade profissional do crítico, Sá Pereira aponta contradições fabricadas por Guanabarino ao deturpar algumas idéias apresentadas no tratado, através de citações propositalmente truncadas. Outro estratagema elaborado para desacreditar o tratado consiste em difamar a imagem de Sá Pereira como professor e pianista. Como cita Sá Pereira: “o senhor Guanabarino confunde crítica com assalto à reputação dos colegas” (Idem, p.14); “tem a coragem de afirmar que ‘o Sr. Sá Pereira andou pela Alemanha onde não fez nenhum curso de piano, nem frequentou Conservatório algum’” (Idem, p.15). Sá Pereira apresenta, a seu favor, suas credenciais: seus estudos e sua vivência musical na Europa, seus mentores, sua titulação, seus discípulos, enfim, toda a sua bagagem científica,

cultural e artística, além de seu profissionalismo, antítese do que representa Guanabarro¹³². O perfil do crítico vai sendo delineado como o de uma pessoa “de espírito gaiato, ignorância abismal e horror à verdade” (Idem, p.18). Sá Pereira vê na figura de Guanabarro um amador que não está sequer à altura de aferir o valor de sua obra.

O aparecimento de Sá Pereira no cenário carioca representou, de certa forma, uma ameaça para Oscar Guanabarro, por personificar um elemento estranho ao meio, que participa das transformações de um ambiente musical onde as convicções do velho crítico não teriam espaço, como apontado anteriormente nesta pesquisa. Sua projeção enquanto membro da comissão responsável pela reforma do Instituto Nacional de Música em 1931 e sua consequente contratação para ocupar a cátedra de pedagogia do piano nessa instituição, incomodaram Guanabarro e transformaram radicalmente a opinião do crítico sobre o músico. Sá Pereira nota essa mudança de opinião, lembrando uma crítica escrita em 1923, quando residia em Pelotas, onde Guanabarro diz:

[...] encontramos notícias que merecem ser divulgadas. São de Pelotas, cujo Conservatório é dirigido pelo maestro Sá Pereira com grande tino e muito aproveitamento para as alunas. Em dezembro do ano findo realizou-se ali uma festa muito simpática: o recital da senhorinha Conceição Costa, a primeira pianista diplomada ali, discípula do diretor, músico de bons princípios, formado na Alemanha. (SÁ PEREIRA, 1933b, p.18-19).

Referindo-se a nomes da crítica internacional, Sá Pereira define o que é ser um crítico na acepção real da palavra, ao mesmo tempo que evidencia o amadorismo de Oscar Guanabarro.

Se ele algum dia tivesse oportunidade de ler qualquer trabalho de um crítico de verdade, de vultos como André Suarès, de Schloezer, Henry Prunières, ou Ernest Newman, ou Paul Bekker, Hugo Leichtentritt, e o outros assim, musicólogos de notável saber e superior inteligência, talvez então o Sr. Guanabarro caísse em si, com a novidade dessa revelação de que para ser crítico é preciso ter sólidos conhecimentos da matéria, uma vasta cultura geral, um senso de probidade muito aguçado, e ainda um sentimento generoso de simpatia para com o esforço alheio, de que só almas bem formadas são capazes. E aí então ele compreenderia que até hoje, afinal, não tem feito a figura senão a de um iludido, de um obstinado, que imagina desempenhar certo papel, quando de fato está realizando outro. [...] Que o Sr. Guanabarro possa, porém, por alguém ser tomado a sério como crítico musical, é uma dessas confusões, dessas “inversões de valores” que só se explicam mesmo pela formação relativamente recente do nosso meio social,

¹³² Vide as credenciais de Oscar Guanabarro por ele mesmo enumeradas no seu método de piano, citadas na página 261 deste trabalho.

ainda mal organizado, sobretudo nas coisas do espírito (SÁ PEREIRA, 1933b, p.20-21).

O livro segue com a apresentação de diversos pareceres sobre o *Ensino Moderno de Piano* que, escritos por pessoas de “notável saber e honesto critério”, contrastam com a opinião do crítico. Sá Pereira confessa-se constrangido com o fato de ver-se obrigado a rebater as críticas de Oscar Guanabarro, “um ancião que, de muito, preferiria poder respeitar” (SÁ PEREIRA, 1933b, p.24). Entretanto, admite que as circunstâncias não lhe permitem outra escolha. No decorrer do apêndice da obra, ainda desvela algumas inverdades, que Guanabarro insiste em mencionar acerca de suas aulas de pedagogia no Instituto Nacional de Música, muitas delas frutos da fabulação do crítico, de sua ignorância no que concerne à Psicologia e sua aplicação no curso de Sá Pereira.

Ao final, em seus últimos comentários, Sá Pereira adverte que através do “confusionismo” sempre empregado por Guanabarro, uma de suas táticas mais comuns para iludir o leitor, o crítico certamente buscará contestar suas palavras. De modo veemente, Sá Pereira busca demonstrar quão ridículas são muitas das atitudes e opiniões do “ditador das musas” e quão inescrupulosos são seus métodos de ação pelos quais não hesita em adulterar ideias de outrem enxertando disparates de sua fabricação. Sá Pereira conclui qualificando como indignos e degradantes os procedimentos de que se utiliza Oscar Guanabarro, retratando seu contendor como o “campeão mundial da crítica jornalística desonesta” (SÁ PEREIRA, 1933b, p.30-31).

Um dos principais objetivos de Sá Pereira foi lutar contra o amadorismo em música. Tanto no âmbito do ensino quanto no da performance, o autor sempre defendeu que a atividade musical fosse exercida de maneira honesta, profissional e competente. A contenda com Oscar Guanabarro leva Sá Pereira a estender essa verdadeira cruzada contra o diletantismo à formação do crítico de música. Assim, em alguns de seus artigos na *Revista Brasileira de Música*, durante um espaço de tempo de dez anos (de 1934 a 1944), aparecem referências à profissão de crítico, nas quais o autor censura o comportamento de alguns profissionais da área, incluindo Oscar Guanabarro e seus “herdeiros”, discute a probidade e a seriedade das reflexões de críticos de renome, lança idéias relativas à formação acadêmica do crítico e formas de despertar o interesse intelectual do estudante de música para que, através de uma corrente de opinião pública, este fosse capaz de exercer uma

crítica da crítica. Em *A Propósito de Críticos*, (SÁ PEREIRA, 1934, p.162-166) Sá Pereira informa ao leitor que uma “Escola de Críticos”, anexa ao Conservatório de Música de Moscou, iria ser criada. Esta notícia enche o autor de esperança, no aguardo de que algo similar pudesse acontecer no Brasil. Escrevendo sobre a crítica inteligente e perspicaz de Mário de Andrade, em São Paulo, e a crítica musical carioca, assim se pronuncia:

No nosso meio, a crítica de música é ainda assim uma espécie de “no man’s land”, terreno sem dono onde, ao lado de elementos de real valor, imprudentes amadores afoitamente se instalam e levantam a sua tenda. [...] esses destemidos “prospectors” do campo baldio que é a crítica de música, com o correr dos anos, por muita bobagem que escrevam, vão ganhando fama de “entendidos” e, se algum deles alcança avançada idade, [alusão a Guanabarro] a ingenuidade do nosso público lhe confere o título de “crítico terrível”. [...] Compreende-se que é de “splendid isolation” a posição em que se encontra um crítico ancião, incapaz de compreender a hora presente (SÁ PEREIRA, 1934, p.162-163).

No ano de 1938, ao escrever sobre as atividades peri-escolares dos estudantes de música nos Estados Unidos e sua contrapartida no Brasil, Sá Pereira menciona o “Clube de Debates” – um pouco ao estilo de Robert Schumann e seus amigos *Davidbündler* – que o autor idealiza como um pólo de formação de idéias e de preparação de futuros críticos de música.

Entre nós, a opinião pública se forma quase que exclusivamente pela imprensa, isto é, ao sabor da vontade, muita vez, de um só indivíduo. É a tirania absoluta da letra de forma, mesmo ainda que dirigida estulta, se não criminosamente. Clubes de debates, formados por jovens ainda capazes de impulsos generosos e idealistas, e obedecendo a severas normas de integridade moral e juízo sereno e imparcial, poderiam contribuir de modo eficaz para a formação de enérgicas correntes de opinião pública (SÁ PEREIRA, 1938, p.28).

Observa-se que, à parte o aspecto intelectual, Sá Pereira mantém-se preocupado mais com a ética, uma vez que a crítica jornalística musical ainda era entendida por muitos como uma atividade onde existia má fé, parcialidade e injustiça, além de um veículo para a disseminação de “surdos ódios, vinditas e malquerenças”. Todavia, apesar de constatar que a crítica musical, até aquele momento, carecia de mais indivíduos sérios e competentes, Sá Pereira jamais deixou de acreditar na função do crítico. Assim resume:

Pessoalmente, não subscrevo essa tese radical da inutilidade do crítico, pois acredito que, imparcial e competente, será capaz de exercer uma nobre função social como intermediário entre o artista e o público,

forneendo a ambos sugestões e esclarecimentos de evidente utilidade (SÁ PEREIRA, 1944, p.110).

Em *Montanha russa da crítica musical* (SÁ PEREIRA, 1944, p.114) Sá Pereira responde, definitivamente, a Oscar Guanabara e aos seus “herdeiros” ao mesmo tempo que deixa um valioso conselho às futuras gerações de músicos, quando diz:

Não vale a pena alguém se impressionar com os veredictos de críticos imprudentes e apaixonados; [...] para o artista sério e sensato, quem lhe diz do seu valor, é a sua própria consciência. Quanto ao tempo, este sim um grande crítico, se encarrega de colocar cada um no seu lugar. [...] Podem acreditar na palavra de quem já foi por alguns deles arrastado pela lama da mais ignóbil calúnia! ... e continua passando bem (SÁ PEREIRA, 1944, p. 114).

CONCLUSÃO

As proporções que o presente trabalho adquiriu ultrapassaram as expectativas iniciais, em vista da escassez de bibliografia sobre Sá Pereira. A pesquisa realizada em busca da contextualização do tratado *Ensino Moderno de Piano*, levantou uma razoável quantidade de informações sobre Sá Pereira, em fontes documentais e bibliográficas, além de trazer à luz dados que elucidaram questões sobre as origens do tratado, as principais referências que o embasam, sua recepção no meio musical e a atualidade das ideias que contém, levantadas no princípio da pesquisa.

Dentre os quatro grandes pianistas com quem Sá Pereira estudou, Ernest Hutcheson e Emile-Robert Blanchet foram os que mais o influenciaram. Do primeiro, é flagrante a herança pedagógica, pois embora o trabalho de Hutcheson sobre técnica pianística seja mencionado apenas brevemente no *Ensino Moderno de Piano* e não seja apontado como uma das referências teóricas do tratado, os preceitos nele contidos transparecem em diversas das estratégias de estudo propostas por Sá Pereira. Vislumbra-se no ideal de formação do “músico completo” de Sá Pereira o mesmo pensamento de Hutcheson, cujo principal objetivo era formar, mais do que bons pianistas, bons músicos. Blanchet é considerado por Sá Pereira um pianista modelo. É através de Blanchet que Sá Pereira trava contato mais direto com as ideias de Busoni, outro ícone musical muito influente. Nesses dois artistas paradigmáticos, Sá Pereira reconhece e define as três características que considera essenciais e prerrogativas do pianista ideal: um forte intelecto, uma viva imaginação e sensibilidade, que, uma vez aliadas ao domínio da técnica, entendida como um meio a serviço dessas qualidades, distinguem o artista completo.

O embasamento teórico de Sá Pereira, quanto aos fundamentos da técnica moderna do piano, é influenciado pelas ideias de Deppe-Caland (1885, 1897) e pelos trabalhos de Steinhausen (1905) e Breithaupt (1906).

A conscientização e o uso do peso do braço e da sensação de relaxamento, o desenvolvimento do controle auditivo e sua estreita ligação com o poder de concentração, trabalhados principalmente durante o estudo, e as menções à coordenação muscular e à supressão de movimentos inúteis, revelam as afinidades entre as ideias de Deppe e Sá Pereira.

O trabalho de Steinhausen reflete-se naquele de Sá Pereira, particularmente no que diz respeito à fisiologia dos movimentos pianísticos, à abordagem da relação entre o sistema nervoso central e o controle dos complexos movimentos da execução pianística, um tema cujos estudos pioneiros foram realizados pelo médico alemão, e à nova metodologia que procurava demonstrar as vantagens de um estudo mais consciente e objetivo - racional, onde eram abolidas as repetições infundáveis de exercícios realizados sem propósitos definidos e de maneira irrefletida, puramente mecânica.

A influência de Breithaupt se estendeu sobre o mundo pedagógico pianístico por muito tempo e de forma intensa. O tratado de Sá Pereira também denota essa influência em diversos pontos. Assim como Breithaupt, Sá Pereira repudia a prática de estudo de caráter puramente mecânico; compreende o estudo pianístico como, antes de tudo, um trabalho mental; defende o estudo realizado de forma atenta e consciente; detecta e define como “impedimentos” (a mesma nomenclatura utilizada por Breithaupt) os agentes causadores de problemas na execução; entende a técnica pianística como coordenação de movimentos; preconiza o desenvolvimento da audição interior como uma das ferramentas mais importantes na formação do aluno.

Por outro lado, Sá Pereira não aceita como dogma tudo o que essas teorias impõem ao mundo da performance e da pedagogia do instrumento. Muito embora haja grande empatia entre as principais ideias desses teóricos e as de Sá Pereira, pontos de divergência importantes podem ser facilmente percebidos.

O primeiro deles diz respeito à total condenação da técnica de dedos, atitude a que Sá Pereira se opõe. Em segundo lugar, embora concorde com a imprescindibilidade de trabalhos como os de Breithaupt no campo teórico, Sá Pereira acha desnecessário, sob o ponto de vista prático, o conhecimento de toda essa complexa nomenclatura. Em seu tratado, Sá Pereira restringe a abordagem dos movimentos pianísticos àqueles que considera os mais básicos. Ao definir a técnica pianística como disciplina de movimentos coordenados, e limitá-los a cinco principais movimentos básicos, Sá Pereira consegue através de um trabalho de síntese e objetividade, que prescinde de uma nomenclatura médica prolixa, tornar acessível e compreensível uma visão da técnica até então praticamente desconhecida no Brasil. Por fim, Sá Pereira conclui que todo movimento natural, entendido como aquele que se executa com facilidade, com um mínimo de contração muscular, é bom e

admissível na técnica do piano, desde que se justifique como sendo o que realiza melhor o objetivo pretendido.

É possível detectar que ao mesmo tempo que representa a ruptura com o passado ao abraçar a técnica moderna do piano, Sá Pereira não rejeita esse passado por completo e encontra o equilíbrio entre esses dois tipos de abordagem técnica – técnica de peso e técnica de dedos, ao considerar que ambas se completam, uma visão atual de técnica pianística. De forma ponderada Sá Pereira aconselha ao aluno que, de um modo geral, experimente em qualquer passagem se pode combinar a técnica de dedos com a técnica de peso e de movimentos do braço. Como conclui, a técnica natural serve-se de uma, como da outra.

Para Sá Pereira, técnica moderna também é sinônimo de técnica racional e como cita o próprio autor, o objetivo principal do *Ensino Moderno de Piano* é ensinar processos modernos de estudo racional do piano. Em seus artigos publicados na revista *Ariel* nos anos de 1924, Sá Pereira aborda pela primeira vez este estudo racional da técnica pianística. Uma confrontação entre estes artigos, onde aborda o estudo das escalas, e sua reaparição no *Ensino Moderno de Piano* (1933) foi essencial para conhecer a evolução do pensamento pedagógico de Sá Pereira. Nesses artigos, embora se refira ao peso do braço como responsável pelo toque mais apoiado (que vai ao fundo da tecla), o trabalho desenvolvido é quase exclusivamente digital com grande ênfase na passagem do polegar. Em contrapartida, no tratado, Sá Pereira preconiza a participação ativa do braço no movimento de translação da mão, reconhece que a passagem de polegar pode se constituir em um movimento antinatural e forçado e conclui que ao invés de se excluírem, ambas as maneiras de executar escalas e arpejos se completam.

A comparação entre estes artigos e o tratado deixou claro outro ponto de suma importância: o foco primordial de interesse de Sá Pereira passa a ser o aluno, o receptor da mensagem, mais que o conteúdo, ou a mensagem em si. Essa é a ideia por detrás do objetivo do tratado. Enquanto Sá Pereira define como objetivo principal o ensino de técnicas racionais de estudo do piano, um propósito maior é antevisto: ensinar o aluno a ouvir e a pensar por conta própria para amadurecer musicalmente e se libertar da eterna tutela de um professor.

Para atingir esse propósito, uma das grandes preocupações de Sá Pereira durante todo o tratado é despertar no aluno bons hábitos de estudo aplicando princípios de racionalização do trabalho que se caracterizam na decomposição das

dificuldades e sua posterior recomposição no todo da obra. Ao serem aplicados no estudo de piano, correspondem à subdivisão dos trechos musicais a serem estudados; à análise consciente dos movimentos e consequente busca pela melhor maneira de evitar movimentos inúteis e prejudiciais; à atenção concentrada, acrescida de observação dos movimentos e do efeito sonoro produzido. Esse estudo racional engloba um conjunto de ideias complementares que permeiam todo o tratado. São elas: a relevância da audição interior e da auto-escuta e consequente autocrítica; o distanciamento das práticas empíricas de estudo com a adoção de uma postura mais científica, centrada na ascendência da reflexão sobre a mecanização do estudo; a consciência do vínculo entre a execução instrumental e os processos neuro-fisiológicos que a tornam possível – eliminação de impedimentos de ordem psicofísicas e automatização dos movimentos.

O *Ensino Moderno de Piano*, observado no contexto em que foi publicado, é muito mais do que um tratado de técnica pianística. Ao escrever a obra, Sá Pereira procurou difundir a técnica moderna do piano e disseminar os demais conhecimentos adquiridos na Europa, mas, sobretudo, colaborar na transformação do ensino de piano então praticado no Brasil. Como ferramenta essencial para essa mudança, busca conscientizar as novas gerações a que o tratado se destina, jovens professores e alunos adiantados, fazendo-os ver que havia necessidade de uma profunda alteração na prática de ensino da época; que os profissionais da música deveriam manter-se atualizados; que o estudo apenas intuitivo e empírico deveria dar lugar ao estudo racional, baseado em objetivos claros a serem atingidos; que não havia mais espaço para o amadorismo no ensino; que a interdisciplinaridade seria determinante nessa transformação, em especial através da disseminação de novas técnicas de ensino e estudo, oriundas, principalmente, das pesquisas na área da Psicologia. Em suma, que era necessário modernizar e transformar significativamente o ensino de piano no Brasil.

A originalidade do trabalho manifesta-se de várias formas. Foi constatado que o tratado *Ensino Moderno de Piano* não se assemelha a nenhum outro trabalho escrito e comercializado no Brasil, na primeira metade do século XX. É no tratado de Sá Pereira que, pela primeira vez, uma obra brasileira abrange de forma didática a fisiologia dos movimentos, aborda a moderna técnica do piano e os conceitos a ela relacionados como o peso do braço, a queda livre e o relaxamento e preconiza a aplicação de um trabalho racional ao estudo de piano. Também de comprovada

originalidade são a redução das dificuldades pianísticas a cinco causas de erros na execução - resultado de um grande trabalho de síntese operado por Sá Pereira, a investigação quanto ao valor e condições psicológicas da repetição, e a pesquisa sobre o papel do automatismo na execução. Quando comparado a publicações mais recentes, como a obra do pianista Gyorgy Sandor, *On piano playing* (1981), a do pianista e pedagogo José Alberto Kaplan, *Teoria da aprendizagem pianística* (1985) e a do pianista e pedagogo Cláudio Richerme, *A Técnica pianística: uma abordagem científica* (1996), por exemplo, nota-se que o tratado de Sá Pereira apresenta pontos concordantes e atuais, como o conceito de técnica, entendida e estudada como coordenação de movimentos; a importância do conhecimento do aparato pianístico para a plena realização desses movimentos; a adoção do conceito de técnica de peso de forma não dogmática, o que não exclui a participação digital ativa quando necessária; a abordagem psicológica da aprendizagem pianística. Em relação aos pontos divergentes, a aplicação de exercícios de posição fixa com notas tenutas e a ideia do fortalecimento muscular são contestadas por Sandor.

Quanto à averiguação do alcance e da aceitação do tratado, o trabalho de Sá Pereira como professor de piano e de pedagogia do instrumento, é pouco conhecido enquanto que, em contraste, no âmbito da Educação Musical sua contribuição é nacionalmente celebrada. Seu tratado de técnica pianística não alcançou o mesmo êxito de seu trabalho *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música* publicado quatro anos mais tarde, em 1937. Atualmente, o *Ensino Moderno de Piano*, apesar de ainda pertencer ao catálogo de obras comercializadas pela Editora Ricordi, encontra-se em relativo esquecimento. Pode-se especular quais foram as razões responsáveis por essa situação. O fato de Sá Pereira não ter sido professor da cátedra de piano no Instituto Nacional de Música, pode ter sido um dos fatores que contribuíram para essa situação, não somente como resultado de uma atitude preconceituosa, mas também como consequência de “surdos rancores”, como atesta o próprio Sá Pereira em carta a Mário de Andrade (Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933). Ademais, a campanha negativa de Oscar Guanabara para desmoralizar Sá Pereira e depreciar o tratado no *Jornal do Commercio*, a relação de Sá Pereira com a reforma de 1931, que melindrou muitos membros do corpo docente do Instituto, a inexistência de uma preocupação com o estudo científico no âmbito musical e o tradicionalismo do ensino pianístico então vigente, que pode bem ser representada pelas palavras de Guanabara quando dizia que não se podia aceitar que se

pudesse ensinar de forma diferente àquela que se fazia havia mais de sessenta anos, são fatores que também devem ser levados em consideração. A insipiência do meio musical da época permitiu e agiu de forma a corroborar com a pouca divulgação e aceitação do tratado.

Todavia, ainda que a obra não tenha tido a aceitação esperada por Sá Pereira, mais do que através da comercialização do livro, foi através das aulas de Pedagogia do Piano que as ideias do autor contidas no tratado foram propagadas. É fato que apesar de não ter tido a repercussão esperada por Sá Pereira, o *Ensino Moderno de Piano* cumpriu assim seu papel de disseminador dos preceitos da moderna escola de ensino pianístico. O *Curso de Pedagogia Musical, especialmente do piano*, formou gerações de professores de música, principalmente de piano, comprometidos com os ideais de Sá Pereira e a excelência na área do ensino pianístico.

Pode-se afirmar que a criação da disciplina de *Pedagogia Musical, especialmente do Piano*, em 1931 e sua implantação em 1932 no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, uma medida pioneira no Brasil, foi a maneira pela qual Sá Pereira tentou suprir a carência de profissionais realmente capacitados para o magistério musical e comprometidos com as exigências do moderno ensino instrumental. Nas várias referências a esse “músico completo”, feitas por Sá Pereira em muitos de seus trabalhos, o autor procura resgatar ideais anteriores ao período romântico, quando o músico ainda não era visto como um especialista e sua formação contemplava um conhecimento mais aprofundado em várias áreas do saber musical. Nesse contexto, as classes de *Pedagogia Musical, especialmente do Piano*, materializam esse ideal de Sá Pereira ao abordar o ensino do instrumento de forma interdisciplinar, à luz das teorias mais atuais de técnica e pedagogia instrumental alicerçadas sobre bases propostas pela Educação e pela Psicologia. O tratado *Ensino Moderno de Piano*, utilizado como material de apoio para essas aulas de Pedagogia, encerra as principais ideias discutidas por Sá Pereira nessa disciplina e busca fornecer subsídios para uma reflexão acerca do ensino de piano e da execução pianística.

Na introdução do *Ensino Moderno de Piano*, Sá Pereira dá a conhecer o maior propósito de seu tratado: ensinar o aluno a pensar e a ouvir por conta própria. Tal objetivo tem como princípio a emancipação do aluno da tutela do professor, uma vez que Sá Pereira não considera admissível que esta se prolongue por dez, doze,

quinze anos, ou mais. Em tese, Sá Pereira acha possível que ao final de alguns poucos anos o aluno possa ler com rapidez e compreender os sinais da notação musical, executar com facilidade os movimentos requeridos por esses sinais, controlar com o ouvido se a execução corresponde ao que se lê na partitura. Em suma: ler, governar os movimentos e escutar atentamente. O conteúdo do tratado testemunha não somente o pioneirismo de ideias como essas, especialmente para a época, como a sua atualidade. Passados 76 anos desde a primeira edição, pode-se concluir que o tratado continua atual e pode ser um instrumento útil no ensino e aprendizado do piano.

Contudo, é utópico esperar que um tratado possa resolver todas as questões que envolvem a execução pianística. A intermediação entre o leitor e o tratado, representada por esta pesquisa, revelou através da análise da obra que o *Ensino Moderno de Piano*, ainda que perfeitamente aplicável nos dias de hoje, apresenta alguns pontos onde o emprego de determinados exercícios pode gerar divergências (como os exercícios de extensão, por exemplo) e portanto, sua utilização requer a mediação do professor. Em outros, há necessidade de maior clareza nas explicações e maior número de exemplos, especialmente fotográficos. Entretanto o tratado de Sá Pereira constitui-se em uma excelente ferramenta para a conscientização do aluno quanto à necessidade do estudo sério e objetivo, apresentando estratégias de ensino racional de reconhecida eficácia.

A dedicação de Sá Pereira à sua obra *Ensino Moderno de Piano*, que a revisou duas vezes, sendo a última apenas dois anos antes de seu falecimento, comprova a importância que o autor sempre atribuiu ao tratado. Espera-se que a presente pesquisa seja em um meio através do qual possa se evidenciar a grande contribuição para a pedagogia pianística brasileira que o tratado de Sá Pereira representa. O *Ensino Moderno de Piano* e o trabalho de seu autor em prol da qualidade artística e da seriedade no ensino instrumental merecem ser resgatados. A reinstalação de Sá Pereira no rol dos membros fundadores da Academia Brasileira de Música, consequência direta deste trabalho de tese, já é o primeiro passo dado nessa direção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A AÇÃO do Brasil no congresso internacional de educação musical em Praga. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, s.d.

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika R. *O Piano na Música Brasileira: seus compositores dos primórdios ate 1950*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

ACADEMIA Brasileira de Música: Antônio Sá Pereira, recorte de jornal, Rio de Janeiro, s.d., Arquivo Escola Sá Pereira.

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=LHuZVkJUgsP8C&pg=PA259&lpg=PA259&dq=revista+Fonfon+%2B+Paim&source=bl&ots=o0wvfRzrdN&sig=yCpK8Y5Q5DsLAXgKCKs27cs6IEw&hl=pt-BR&ei=FLvESpyUOsLZIAebv52SAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CA4Q6AEwAg#v=onepage&q=&f=false> Acesso em: 15 de agosto de 2008.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *et al. Parecer sobre a obra inédita "Ensino Moderno de Piano" de A. de Sá Pereira*. São Paulo: Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, 6 de abril de 1932. In: SÁ PEREIRA, Antônio. *Ensino Moderno de Piano: Aprendizagem Racionalizada*. São Paulo: Ricordi, 1933a (2ª ed. São Paulo: Ricordi, 1948).

ARANHA, Maria Lúcia. *História da educação e da pedagogia: geral e Brasil*. 3ª. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Moderna, 2006.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Introdução ao curso de folclore nacional: a reforma de 1931. *Revista Brasileira de Música*, vol.6,1939, p.5.

BADURA-SKODA, Eva. *The History of the pianoforte: a documentary in sound*. Bloomington : Indiana University Press, 1999. 90 min, VHS. Fita de vídeo.

BILLIER, Sylvaine. *Le Déchiffrage ou L'Art de la Première Interprétation*. Paris: Alphonse Leduc, 1990.

BOTSTEIN, Leon. Modernism. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxynec.flo.org/subscriber/article/grove/music>>

/40625?q=modernism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> Acesso em: 28 de janeiro de 2009.

BRAUNWIESER, Tatiana. Prefácio. In: LEIMER, Karl; GIESEKING, Walter. *Como Devemos Etudar Piano*. Trad:Tatiana Braunwieser. São Paulo: Editorial Mangione S.A., 1950.

BREITHAUPT, Rudolf M. *Natural Piano Technic : School of Weight Touch*. Trad: John Bernhoff. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger, 1909.

CALAND, Elizabeth. *Reforme Pianistique: (Système Deppe)*. Trad: Mariannina L'Huillier. Bruxelas: Schott Frères, 1899.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la Técnica Pianística*. 3ª. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

CORREIA, Sérgio Alvim. Antônio Sá Pereira. In: *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita, Folclórica e Popular*. 2ª. ed. São Paulo: Art Editora, 1998, p. 618.

CORTOT, Alfred. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Paris: Salabert, 1928.

_____. Editions de travail des Etudes de Chopin. Paris : Salabert, 1917.

CORVISIER, Fátima; MONTEIRO, Eduardo. Antônio de Sá Pereira e o Ensino Moderno de Piano. In: XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. *Anais*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009.

CORVISIER, Fátima Graça Monteiro. Uma nova perspectiva para a disciplina piano complementar. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. *Anais*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

COSTA, Ângela M.; SCHWARCZ, Lilia M. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAMETTO, Verônica. Análise crítica e comparativa dos métodos pedagógicos de piano de Antônio Leal de Sá Pereira e José Alberto Kaplan, sob o aspecto metodológico da técnica pianística. In: *Questões de Música – ouvir, sentir, entender – música e educação musical*. EdUPF, Passo Fundo, vol.1 no.1, 2004, p.165-176.

DAUPHIN, Claude. Les Grandes méthodes pédagogiques du XXème siècle. In: Nattiez, Jean-Jacques (org.). *Musiques – Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. Vol.2: Les Savoirs musicaux. Arles: Actes Sud/Cité de la musique, 2004.

DUBAL, David. *Reflections from the Keyboard*. New York: Schirmer Books, 1997.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1988.

FAGERLANDE, Marcelo. *O método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

FAY, Amy. *Music-Study in Germany*. New York: Dover Publications Inc., 1965.

FIGUEIREDO, Helena de. *A Technica Moderna de Piano*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1914.

FIGUEIREDO, Suzana de. *Educação Musical do Pianista*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1914.

FONTAINHA, Guilherme H. *O Ensino do Piano: seus Problemas Técnicos e Estéticos*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia. Ltda., 1956.

_____. A Escola Nacional de Música e a Universidade do Brasil. *Revista Brasileira de Música*, vol.4, nos.3 e 4, 1937, p.91-4.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *Estudos de Psicopedagogia Musical*. São Paulo: Summus Editorial, 1988.

GÁT, József. *The Technique of piano playing*. London: Wellingtonborough, Collet's, 1974.

GERIG, Reginald. *Famous Pianists and their Technique*. Washington D.C.: Robert Luce, 1990.

GUANABARINO, Oscar. *O Professor de Piano, ou Arte de educar um pianista desde os rudimentos até o ensino transcendental*. Rio de Janeiro: Narciso, Arthur Napoleão e Miguéz editores, 1881.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p.2, 8 de abril de 1931.

GUANABARINO, Oscar. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p.2, 22 de abril de 1931.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p.2, 29 de abril de 1931.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p.2, 23 de março de 1933.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p.2, 12 de abril de 1933.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p.2, 26 de abril de 1933.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p.2, 13 de setembro de 1933.

_____. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p.2, 6 de dezembro de 1933.

HELFFER, Claude; MICHAUD-PRADEILLES, Catherine. *O Piano*. Traduzido por Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

HOPKINS, Charles. Bernhard Stavenhagen. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxyneec.flo.org/subscriber/article/grove/music/41246?q=Stavenhagen%2C+Bernhard&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&hbutton_search.x=31&hbutton_search.y=8&pos=1&start=1#firsthit> Acesso em: 19 de junho de 2008.

HOROWITZ, Joseph. *Conversations with Arrau*. New York: Limelight Editions, 1984.

HUTCHESON, Ernest. *The Elements of piano technique*. Baltimore: The G. Fred Kranz Music Co., 1907.

IGAYARA, Susana. O artista pedagogo, o crítico e as alunas de piano: da análise de uma polêmica entre Antônio Sá Pereira (1888-1966) e Oscar Guanabarro (1851-1937) à discussão sobre a presença feminina na educação musical no Brasil. In: VII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. *Atas*. Porto: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, 2008.

KAEMPER, Gerd. *Techniques Pianistiques*. Paris: Alphonse Leduc, 1968.

KAPLAN'70. *Jornal da Paraíba*, João Pessoa, 2 de outubro de 2005. Disponível em: <<http://www.compomus.mus.br/entrevista.php?ler=kaplan&titulo=Jos%E9+Alberto+K+aplan+Jornal+da+Para%2C+02%2F10%2F2005>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2008.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985.

KAY-NAN, An et alli. Motion analysis of the fingers and wrist of the pianist. In: *Problems of performing arts magazine*, Março de 1996, p.24-9.

LAMAS, Dulce. Luciano Gallet e a Escola de Música da UFRJ. *Revista Brasileira de Música*, vol.18, 1989, p.14-9.

LEIMER, Karl e GIESEKING, Walter. *Como Devemos Etudar Piano*. Traduzido por Tatiana Braunwieser. São Paulo: Editorial Mangione S.A., 1950.

_____. *Rítmica, Dinâmica e Pedal*. Traduzido por Roberto Carman. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1938.

_____. *Piano Technique*. New York: Dover Publications, Inc., 1972.

LUCAS, Maria Elizabeth. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista no sul do Brasil? In: *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*, Isabel Nogueira (org.). Porto Alegre: Palotti, 2005.

MARCHAND, Edison. Condicionamento de flexibilidade. In: *EF y Deportes – Revista Digital*, Buenos Aires: Ano 8, no.53, outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com>> Acesso em: 4 de fevereiro de 2009.

MARTINS, José Henrique. Mestre Kaplan. In: *Claves*, no.1, UFPB, maio de 2006, p.10-4.

MOLDENHAUER, Hans. *Duo-Pianism: a dissertation*. Chicago: Chicago Musical College Press, 1950.

MUSIQUE nouvelle. *La Tribune de Lausanne*, Lausanne, p.3, 12 de junho de 1916.

NOGUEIRA, Isabel Porto. História do Conservatório de Música de Pelotas. In: *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*, Isabel Nogueira (org.). Porto Alegre: Palotti, 2005.

_____. (Org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Palotti, 2005.

_____. Antônio Leal de Sá Pereira: um modernista em terras gaúchas. In: XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. *Anais*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

_____. *El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2003.

ORTMANN, Otto. *The Physiological mechanics of piano technique*. New York: Da Capo Press, 1981.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PEREIRA, Kleide F. A. *Método Sá Pereira – sua eficácia na musicalização básica e na aprendizagem da grafia e da linguagem musical*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1981.

RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1996.

ROSÁRIO, José Luís *et al.* Reeducação postural global e o alongamento estático segmentar na melhora da flexibilidade, força muscular e amplitude de movimento: um estudo comparativo. In: *Fisioterapia e pesquisa*, São Paulo, v.15(1), p.12-8, 2008. <http://lildbi.bireme.br/lildbi/docsonline/lilacs/20090300/063-LILACS-UPLOAD.pdf>
Acesso em 24 de outubro de 2009.

ROSEN, Charles. *Piano Notes: the world of the pianist*. New York: Free Press, 2002.

ROSENBLUM, Sandra. *Performance practices in classic piano music*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

RUBINSTEIN, Arthur. *My Young Years*. New York: Alfred A. Knopf, 1973.

SÁ PEREIRA, Antônio. *Ensino Moderno de Piano: Aprendizagem Racionalizada*. São Paulo: Ricordi, 1933a (2ª ed. São Paulo: Ricordi, 1948; 3ª ed. São Paulo: Ricordi, 1964).

_____. *O Pedal na Técnica do Piano*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, s.d.

_____. Montanha russa da crítica musical. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.10, 1944, p.109-14.

_____. A Grande luz. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.9, 1943, p.19-24.

_____. O Nervosismo do artista. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.7, no.4, 1940/41, p.313-9.

_____. Orquestra de alunos. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.7, no.1, 1940, p.40-43.

_____. Atividades Periescolares do Estudante de Música. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.5, n.3, 1938, p. 18-31.

_____. *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1937.

_____. Um test de apreciação musical. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.4 nos.3 e 4, 1937, p.130-4.

_____. Perspectivas da carreira de musicista. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.1, no.4, 1934, p.335-40.

_____. A propósito de críticos. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.1, no.2, 1934, p.162-6.

_____. O “rythmo variado” no estudo da technica pianistica. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.1 no.4, 1934, p.271-84.

_____. Cartas de Chopin. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.1, no.1, 1934, p.67-70.

_____. *O Perfil de um Crítico*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1933b.

_____. Curso de Pedagogia Musical: sua razão de ser. In: *Revista da Universidade do Rio de Janeiro*, Série II, n. 2, dezembro de 1932, p.227-35.

_____. Secção Didactica - Technica racional do piano. In: *Ariel Revista de Cultura Musical*, São Paulo, no.8, maio de 1924, p. 306-13.

_____. Secção Didactica - Technica racional do piano. In: *Ariel Revista de Cultura Musical*, São Paulo, no.6, março de 1924, p. 233-40.

_____. Secção Didactica - Technica racional do piano. In: *Ariel Revista de Cultura Musical*, São Paulo, no.5, fevereiro de 1924, p. 192-7.

_____. Secção Didactica - Technica racional do piano. In: *Ariel Revista de Cultura Musical*, São Paulo, no.4, janeiro de 1924, p. 152-7.

_____. Idéias de Busoni sobre o momento atual da música. *Ariel Revista de Cultura Musical*, São Paulo, vol.1, n.1, Outubro de 1923, p.4-8.

_____. Depois de Friedman (reflexões). *Diário Popular*, Pelotas, 1º de julho de 1921.

SÁ PEREIRA, Nayde J. Alencar de. *Os Vinte anos do Curso de Iniciação Musical: 1937-1957*. Rio de Janeiro: Conservatório de Copacabana, 18 de dezembro de 1957.

SANDOR, Gyorgy. *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. New York: Schirmer Books, 1981.

SANTOS, Regina Márcia Simões. Jacques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois? In: *Debates*, no.4, UNIRIO, 2001, p. 7-4

SCHONBERG, Harold. *The Great pianists: from Mozart to the present*. New York: Simon & Schuster, 1963.

SELVA, Blanche. *L'enseignement musical de la technique du piano*. Paris: Rouart Lerolle et Cie, 1924.

SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

SOTUYO, Pablo. Damião Barbosa de Araújo: de músico militar a mestre de capela. In: XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. *Anais*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://tv.ufrj.br/anppom/sessao4/pablo_sotuyo.pdf> Acesso em: 29 de agosto de 2008.

STEWART, Margaret. The National school of music, Rio de Janeiro. *Brazilian-American Magazine*, Rio de Janeiro, 2 de março de 1940, p.9-10.

THOMSON, Andrew. Vincent D'Indy. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxynecc.flo.org/subscriber/article/grove/music/13787>> Acesso em: 7 de junho de 2008.

TIMBRELL, Charles. *French Pianism: a historical perspective*. 2^a. ed. Portland: Amadeus Press, 1999.

TOWSEND, William. *Modern Piano Teaching*. London: Bosworth & Co., 1911.

Cartas e materiais não publicados

FONSECA, Maria Alice. *Sá Pereira: o mestre*. Palestra (fotocópia de documento datilografado) realizada na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 15 de agosto de 1988.

GALLET, Luísa. *Carta* manuscrita para Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1931. São Paulo: Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

GRELLET, Odilon de Araújo. *Carta* datilografada para Sá Pereira. São Paulo, primeiro de agosto de 1933. Rio de Janeiro: Arquivo Escola Sá Pereira.

GUARNIERI, M. Camargo. *Atestado* (manuscrito). São Paulo, 23 de maio de 1935. Rio de Janeiro: Arquivo Escola Sá Pereira.

PRADO, Yan de Almeida. *Carta* manuscrita para Mário de Andrade. Veneza, 11 de junho de 1924. São Paulo: Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

RHEINGANTZ, Francisco. *Carta* datilografada para Sá Pereira. Pelotas, 18 de setembro de 1928. Rio de Janeiro: Arquivo Escola Sá Pereira.

SÁ Pereira. *Academia Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, s.d., Arquivo Escola Sá Pereira.

SÁ PEREIRA, Antônio. *Carta* datilografada para o Ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema. Berlim, 25 de agosto de 1936. Rio de Janeiro: Arquivo Escola Sá Pereira.

_____. *Carta* manuscrita para Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933. São Paulo: Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

_____. *Esboço* datilografado e assinado do Curso de Pedagogia, especialmente do piano. s.d. Rio de Janeiro: Arquivo Escola Sá Pereira.

_____. *Carta* manuscrita para Mário de Andrade. Santos, 23 de abril de 1931. São Paulo: Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

_____. *Carta* manuscrita para Mário de Andrade. Pelotas, 22 de abril de 1923. São Paulo: Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

VIANNA DA MOTTA, José. *Carta* manuscrita a Sá Pereira. Lisboa, 25 de outubro de 1934.

OBRAS CONSULTADAS

AGAY, Denes (ed.). *Teaching Piano*. New York: Yorktown Music Press, 1981.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.

ALMEIDA, Renato M. *A Tradição pianística no Brasil: um estudo historiográfico-interpretativo*. Dissertação de mestrado, Escola de Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

BASTIEN, James W. *How to Teach Piano Successfully*. Park Ridge: General Words and Music Co., 1973.

BRÉE, Malwine. *The Groundwork of the Leschetizky Method; issued with his approval by his assistant*. Trad: Theodor Baker. New York: Schirmer, 1902.

CAMP, Max W. *Developing Piano Performance: A Teaching Philosophy*. Chapel Hill: Hinshaw Music, Inc., 1981.

CASELLA, Alfredo. *El Piano*. Bueno Aires: Ricordi Americana, 1936.

COUTINHO, Afrânio. *Brasil e brasileiros de hoje*. [s.l.]: Editora Sul-Americana, 1961.

EHRlich, Cyril. *The Piano: a History*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

ESTRELLA, Arnaldo de Azevedo. *Em Torno dos Problemas Pianísticos*. Tese de concurso para provimento da cadeira de piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1941.

FERGUSON, Howard. *Keyboard Interpretation*. London: Oxford University Press, 1975.

FONSECA, Maria Alice. *O Estudo do Piano à Luz da Psicotécnica*. Tese de concurso à Livre-Docência de Pedagogia Musical da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1955.

BLOM, Eric; GROVE, George; STEVENS, Denis (ed.). *Grove's dictionary of music and musicians*. London: Saint Martin Press, 1954.

LYKE, James e ENOCH Yvonne. *Creative Piano Teachnig*. Illinois: Stipes Publishing Co., 1987.

MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical: compositores, intérpretes e musicólogos*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

PAZ, Ermelinda. *Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências*. Brasília: MusiMed Edições Musicais, 2000.

PELAFSKY, Israel. *Introdução à pedagogia do piano: esboço didático e histórico*. São Paulo: Editorial Paulista, 1934.

RIEMANN, Hugo. *Musik-Lexikon*. Mainz: B. Schott's Soehne, 1959.

ROWLAND, David (ed.). *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge University Press, 1998.

ROXO, Celina. *Escola moderna de piano e da estética musical*. Rio de Janeiro: Bernard Frères, 1914.

SCHLOCHAUER, Regina B.Q. *A Presença do piano na vida carioca do século passado*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música, Universidade de São Paulo, 1992.

WEHRS, Carlos C. *Meio Século de Vida Musical no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.

_____. *Niterói cidade sorriso (a história de um lugar)*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1984.

SITES CONSULTADOS

American Conservatory at Fontainebleau

<http://www.fontainebleauschools.org/history/index.html>

Concise Oxford Dictionary

<http://www.encyclopedia.com>

Google Books

http://books.google.com.br/books?lr=&id=_NZU6tNuPlgC&dq=emil+Breslaur&q=+Langheirrich

http://books.google.com.br/books?id=LHuZVkJUgsP8C&pg=PA259&lpg=PA259&dq=revista+Fonfon+%2B+Paim&source=bl&ots=o0wvfRzrdN&sig=yCpK8Y5Q5DsLAXgKCKs27cs6lEw&hl=pt-BR&ei=FLvESpyUOsLZlAebv52SAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CA4Q6AEwAg#v=onepage&q=&f=false

Grove Music Online <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxynec.flo.org/subscriber/article/grove/music/40625?q=modernism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> Acesso em: 28 de janeiro de 2009.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxynec.flo.org/subscriber/article/grove/music/41246?q=Stavenhagen%2C+Bernhard&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&hbutton_search.x=31&hbutton_search.y=8&pos=1&_start=1#firsthit>

<<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxynec.flo.org/subscriber/article/grove/music/13787>>

The Jewish Encyclopedia

<http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=181&letter=F&search=Robert%20Fischhof%20pianist>

Open Library

<http://openlibrary.org/a/OL1834404A/Mathis_Lussy>

Prix de Rome

<http://www.musimem.com/prix-rome-1900-1909.htm>

ANEXOS

ANEXO A - Família Sá Pereira, s.l., s.d. (Clotilde Leal Ferreira de Sá Pereira e filhos.

Antônio de Sá Pereira é a criança sentada no chão à direita onde se lê o número

11). Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO B - Sá Pereira ao piano s.l., s.d. (provavelmente Europa, início do século XX). Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO C - Sá Pereira estudante de química. Berlim, s.d. (provavelmente entre os anos de 1908-9). Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO D - Sá Pereira ao piano, s.l., s.d. Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO E - Formatura da primeira turma de alunos do Conservatório de Música de Pelotas, 1918 (sentado à esquerda está Sá Pereira e à extrema direita, Andino Abreu). Acervo Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

ANEXO F - Foto de Sá Pereira como Diretor do Conservatório de Música de Pelotas (1918-1923). Acervo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas.

ANEXO G - Capa do primeiro exemplar da revista *Ariel*, São Paulo, outubro de 1923.
Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO H - Sá Pereira, Profa. Elzira Amábile e alunas de sua classe de piano do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Saguão de entrada da instituição, s.d. (provavelmente início dos anos 1930) No detalhe, à direita na primeira fila, Clélia Nunes Meirelles, primeira professora de piano da autora desta pesquisa.

ANEXO I - Villa-Lobos e Sá Pereira, Berlim, outubro de 1936. Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO J - Sá Pereira e Liddy Chiafarelli aplicando um teste de aptidão musical.
Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro, março de 1937. Acervo Escola
Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO K - Oscar Lorenzo Fernandez, Liddy Chiafarelli e Sá Pereira com alunas da primeira turma de Iniciação Musical. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, março de 1937. Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO L - Apresentação da turma de alunos da Iniciação Musical no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro em 1945. Na última fila, da esquerda para a direita estão Nayde Jaguaribe de Alencar e Antônio de Sá Pereira, Oscar Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos, Liddy Chiafarelli e Francisco Mignone. À frente de Sá Pereira, ao centro, Helena Lorenzo Fernandez e Arminda Villa-Lobos. Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO M - Demonstração das atividades realizadas nas aulas de Iniciação Musical.

Os alunos seguram os blocos representando as figuras da notação rítmica proporcional. Salão Leopoldo Miguez, Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, s.d. Ao fundo, Nayde Jaguaribe de Alencar Sá Pereira. Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO N - Demonstração das atividades realizadas nas aulas de Iniciação Musical.

Escadinha representando a escala de Dó maior (criação de Sá Pereira). Salão Leopoldo Miguez, Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, s.d. Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO O - Music Educators National Conference, promovido pela Divisão de Música da Universidade Pan-Americana e a Fundação Rockefeller, Estados Unidos, 1942. na primeira fileira vê-se Liddy Chiaferelli (5ª. da esquerda para a direita). Francisco Mignone está no centro, na última fileira, bem abaixo da roseta que ornamenta a parede. O segundo à sua direita é o compositor americano Aaron Copland. Sá Pereira é o sexto da direita para a esquerda na segunda fileira.

ANEXO P - Francisco Mignone, o pianista ucraniano Alexander Brailowsky (1896-1976) e Sá Pereira, s.l., s.d. Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO Q - Sá Pereira ao lado do pianista húngaro Gyorgy Sandor (1912), s.l., s.d.
(provavelmente anos 1940). Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO R - Foto de Sá Pereira como diretor da Escola Nacional de Música (1938-1946). Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO S - No camarote do diretor do Salão Leopoldo Miguez na Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro vê-se, da esquerda para a direita, primeira fila: na extrema esquerda Liddy Chiafarelli, ao centro o ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema, Mário de Andrade e Francisco Mignone (cobrindo o rosto).
Atrás, da esquerda para a direita, Carlos Drummond de Andrade, secretário do ministro, e Antônio de Sá Pereira, s.d. (provavelmente início dos anos 1940). Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO T - Foto tirada no Salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro. À esquerda, Carlos Drummond de Andrade, ao centro, ao lado da pianista Magdalena Tagliaferro (1893-1986), o ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema e à direita, Sá Pereira, s.d. (esta foto parece ter sido tirada após a foto anterior, no mesmo evento, provavelmente recital da pianista, início dos anos 1940). Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO U - Magdalena Tagliaferro, Sá Pereira e alunos de um dos Cursos de Alta Virtuosidade e Interpretação Musical ministrados pela pianista entre os anos de 1941 e 1946. Salão Leopoldo Miguez, Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro, s.d.
Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO V - À frente vê-se Oscar Lorenzo Fernandez e no lado direito da foto, da direita para a esquerda, Sá Pereira, Liddy Chiafarelli e Madgalena Tagliaferro, s.l., s.d. (provavelmente de início a meados dos anos de 1940). Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO W - Mário de Andrade (ao microfone) e Sá Pereira (segundo sentado à mesa da direita para a esquerda), s.l., s.d. Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO X - Sentado ao centro da mesa, Mário de Andrade, tendo à sua esquerda Liddy Chiafarelli e atrás de si Francisco Mignone. No canto esquerdo da foto (segundo, em pé) aparece o pianista Arnaldo Rebello (1905-1984). À direita da foto, em pé, está Sá Pereira e o segundo à sua direita, de óculos, o poeta Manuel Bandeira (1886-1968). S.I., s.d. Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO Y - Formatura da primeira turma de especialização em Iniciação Musical, Escola Nacional de Música, Foyer do Salão Leopoldo Miguez, 18 de dezembro de 1951. Ao centro estão Nayde de Alencar e Antônio de Sá Pereira. Em pé, segunda da direita para a esquerda, a Profa. Dra. Salomea Gandelman. Acervo da Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

ANEXO Z - Capa do Ensino Moderno de Piano, 3ª. edição, 1964.