

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

HENRIQUE DIAZ SCROCCO

Método Suzuki para Piano:  
um olhar sobre peças selecionadas do livro 1

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo  
2025

HENRIQUE DIAZ SCROCCO

**Método Suzuki para Piano:  
um olhar sobre peças selecionadas do livro 1**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Instrumento - Ênfase em Piano.

Orientadora: Profa. Dra Luciana Sayure Shimabuco

São Paulo  
2025

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar o Método Suzuki para piano, algumas práticas pedagógicas a ele relacionadas e sua presença no Brasil. A fundamentação teórica baseia-se nas obras de Shinichi Suzuki (1983), que apresenta os princípios filosóficos da Educação do Talento, de Shizuko Suzuki (1994), responsável pela organização e sistematização do repertório e da metodologia específica para o piano, e de Ester Yoshimoto (2021), que contextualiza a aplicação do método no Brasil e apresenta estratégias pedagógicas adaptadas à realidade nacional.

No primeiro capítulo, serão tratadas as distinções entre a Filosofia Suzuki e o Método Suzuki, bem como aspectos históricos da criação e desenvolvimento do método voltado ao ensino do piano, conforme apresentado por Shizuko Suzuki (1994) e abordado na análise de Yoshimoto (2021).

O segundo capítulo abordará práticas pedagógicas propostas por Haruko Kataoka, uma das colaboradoras na construção do Suzuki Piano School, com base na obra *How to Teach Beginners* (KATAOKA, 1996). Além disso, serão discutidas minhas próprias práticas pedagógicas com as mesmas peças, destacando pontos de convergência e divergência em relação à abordagem de Kataoka. O embasamento será enriquecido pelos conceitos de aprendizagem motora e integração entre escuta, percepção e execução, conforme discutido por Kaplan (2006).

Por fim, o terceiro capítulo apresentará dados sobre a presença do Método Suzuki no Brasil, incluindo entrevistas com três professoras de piano — Telma Habermann, Helenice Scapol Villar Rosa e Ester Yoshimoto — que oferecem diferentes perspectivas e experiências pedagógicas sobre o Método.

**Palavras-chave:** Método Suzuki; Ensino de Piano; Filosofia Suzuki; Prática Pedagógica; Educação Musical.

## ABSTRACT

This study aims to present the Suzuki Piano Method, some pedagogical practices related to it, and its presence in Brazil. The theoretical foundation is based on the works of Shinichi Suzuki (1983), who introduces the philosophical principles of Talent Education, Shizuko Suzuki (1994), responsible for the organization and systematization of the repertoire and the specific methodology for piano teaching, and Ester Yoshimoto (2021), who contextualizes the application of the method in Brazil and presents pedagogical strategies adapted to the national reality.

The first chapter addresses the distinctions between the Suzuki Philosophy and the Suzuki Method, as well as historical aspects of the creation and development of the piano teaching method, as presented by Shizuko Suzuki (1994) and analyzed by Yoshimoto (2021).

The second chapter discusses pedagogical practices proposed by Haruko Kataoka, one of the collaborators in the development of the Suzuki Piano School, based on the work How to Teach Beginners (KATAOKA, 1996). Additionally, the author's own teaching practices with the same repertoire are presented, highlighting points of convergence and divergence in relation to Kataoka's approach. This section is further enriched by concepts of motor learning and the integration of listening, perception, and execution, as discussed by Kaplan (2006).

Finally, the third chapter presents data on the presence of the Suzuki Method in Brazil, including interviews with three piano teachers — Telma Habermann, Helenice Scapol Villar Rosa, and Ester Yoshimoto — who offer different perspectives and pedagogical experiences with the Method.

**Keywords:** Suzuki Method; Piano Teaching; Suzuki Philosophy; Pedagogical Practice; Music Education.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Remando Suavemente - Suzuki Piano School - música 2.....	24
Figura 2. Maria Tinha um Carneirinho - Suzuki Piano School - música 6.....	25
Figura 3. Cuckoo - Suzuki Piano School - música 4.....	26
Figura 4. Remando Suavemente - Suzuki Piano School - música 5.....	28
Figura 5. Remando Suavemente - Adaptação da mão esquerda.....	30
Figura 6. A Abelhinha - Suzuki Piano School - música 3.....	32
Figura 7. Remando Suavemente - Adaptação da mão esquerda.....	34
Figura 8. Ponte de Londres - Adaptação da mão esquerda.....	34
Figura 9. Remando Suavemente - Suzuki Piano School - música 5.....	35
Figura 10.Ponte de Londres - Suzuki Piano School - música 7.....	37

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Nível de formação de professores dentro do Método Suzuki.....	41
Gráfico 2. Tempo de atuação dos professores utilizando o Método Suzuki.....	43
Gráficos 3. Número de alunos que começaram a estudar piano através do Método Suzuki entre janeiro de 2022 e dezembro de 2024.....	44
Gráficos 4. Número de alunos que concluíram o livro 1 entre janeiro de 2022 e dezembro de 2024.....	44

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Sequência proposta no livro x sequência utilizada por Kataoka x sequência utilizada por Scrocco.....	23
---	----

**SUMÁRIO**

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1: A EDUCAÇÃO DO TALENTO.....	10
1.1 Filosofia Suzuki.....	11
1.2 Método Suzuki.....	12
1.3 Diferenças entre Filosofia e Método.....	15
1.4 Método Suzuki para piano.....	16
1.5 Publicações e edições para piano.....	18
CAPÍTULO 2: UMA MÃO AJUDA A OUTRA.....	19
2.1 Movimento e Coordenação Motora.....	19
2.2 Tocando de Mão Juntas.....	22
2.2.1 Hakuro Kataoka.....	23
2.2.2 Henrique Scrocco.....	29
CAPÍTULO 3: COMUNIDADE SUZUKI.....	40
Considerações Finais:.....	48
REFERÊNCIAS.....	49
Entrevistas:.....	50

# INTRODUÇÃO

A educação musical desempenha um papel essencial no desenvolvimento integral do ser humano, contribuindo para a formação técnica, assim como para o aprimoramento das capacidades cognitivas, motoras e emocionais.

Entre as abordagens pedagógicas que ganharam destaque internacional, a Metodologia Suzuki se sobressai pelo aprendizado inspirado no aprendizado da língua materna e tem proposta de iniciar o ensino musical desde os primeiros anos de vida (desde o nascimento, em musicalização, ou a partir dos 3 anos em instrumentos e canto) acreditando no potencial de aprendizagem presente em todas as crianças. Fundamentada na filosofia humanista de Shinichi Suzuki (1983), a metodologia valoriza a criação de um ambiente afetivo e estruturado, no qual a escuta, a repetição e o envolvimento familiar são elementos centrais para o processo de aprendizagem.

Este trabalho tem como objetivo apresentar diferentes abordagens pedagógicas adaptadas às necessidades de diferentes alunos. Para isso, apresenta-se uma análise introdutória do Método Suzuki aplicado ao ensino de piano, discutindo seus fundamentos filosóficos e metodológicos, e evidenciando as distinções conceituais entre a filosofia Suzuki e o método propriamente dito. Serão utilizadas como referências principais as obras de Shinichi Suzuki (1983), Shizuko Suzuki (1994), Haruko Kataoka (1996) e Alberto Kaplan (2006), além de contribuições práticas e dados coletados no contexto brasileiro.

O primeiro capítulo será dedicado à apresentação da Filosofia Suzuki e à diferenciação entre a Filosofia e o Método, abordando também aspectos históricos da criação e do desenvolvimento do método específico para piano. Neste ponto, destaca-se o papel fundamental de Shizuko Suzuki e Haruko Kataoka na adaptação da metodologia ao ensino pianístico, o que culminou na publicação do Suzuki Piano School – Volume 1.

O segundo capítulo terá como foco a análise de práticas pedagógicas relacionadas à habilidade de tocar com as duas mãos simultaneamente. O tema foi escolhido porque, em grande parte dos métodos tradicionais de iniciação ao piano, o ensino costuma priorizar o trabalho com as mãos separadas e a leitura de pequenos trechos de partitura nas etapas iniciais, enquanto o Método Suzuki traz a indicação da partitura, já a partir da segunda peça do Livro 1, a execução com as mãos juntas e não utiliza a leitura musical como ponto de partida no processo de aprendizagem. Serão comparadas as estratégias propostas por Haruko Kataoka (1996), uma das responsáveis pela implementação do método para piano, com as abordagens pedagógicas desenvolvidas por mim, resultantes da experiência docente prática.

O terceiro capítulo apresentará um panorama sobre a aplicação do Método Suzuki no Brasil, com base em dados coletados por meio de um formulário respondido por 14 professores brasileiros de piano que atuam com o método e em entrevistas concedidas por três professoras: Telma Habermann, Helenice Scapol Villar Rosa e Ester Yoshimoto, que compartilharam suas trajetórias, práticas pedagógicas e desafios enfrentados no contexto brasileiro. Os relatos apontam, entre outros aspectos, as dificuldades de acesso aos cursos de formação de volumes avançados, o uso de repertórios complementares e o desafio constante de engajar as famílias no processo educativo — um dos pilares fundamentais para o sucesso da metodologia.

Ao integrar elementos filosóficos, históricos, neurológicos e pedagógicos, este trabalho busca contribuir para a compreensão da Metodologia Suzuki aplicada ao piano, oferecendo uma análise que contemple tanto as bases teóricas quanto as experiências práticas vividas em sala de aula no Brasil.

# CAPÍTULO 1: A EDUCAÇÃO DO TALENTO

Este capítulo tem como objetivo apresentar a Metodologia Suzuki, também denominada Educação do Talento, com ênfase em seus fundamentos filosóficos e metodológicos. Serão discutidas as distinções entre a filosofia que sustenta a proposta e o método propriamente dito, bem como sua aplicação prática, evidenciando os princípios que orientam cada uma dessas dimensões. Ademais, será abordado o desenvolvimento específico do método para o ensino de piano, incluindo informações sobre suas publicações, edições e adaptações ao longo do tempo.

## 1.1 Filosofia Suzuki

Criada pelo violinista japonês Shinichi Suzuki (1898-1998), a Filosofia Suzuki se alicerça em uma premissa fundamental: toda criança é capaz de aprender, desde que inserida em um ambiente adequado, estimulante e acolhedor. Tal concepção baseia-se na analogia com o processo de aquisição da língua materna, onde a imersão, a repetição e o suporte familiar desempenham papéis essenciais.

A principal ideia que permeia a filosofia é chamada de 'Língua Materna'. Uma vez que S. Suzuki percebeu que todas as crianças eram capazes de aprender sua língua materna, de forma muito natural e com grande desenvoltura, ele resolveu analisar as características dessa metodologia de ensino que, aparentemente, permitiria que todos alcançassem um alto nível de desenvoltura sem discriminar as crianças como providas ou não de talento (Yoshimoto, 2022, p. 13).

De acordo com Suzuki (1983), da mesma forma que toda criança é capaz de aprender a falar, também pode aprender música, desde que submetida ao mesmo contexto de exposição, repetição e apoio afetivo. Essa ideia, denominada por ele de "método da língua materna", sustenta que o aprendizado musical não depende de talento inato, mas da qualidade do ambiente e da constância da prática.

A habilidade musical não é um talento inato, mas uma habilidade que pode ser desenvolvida. Qualquer criança que seja devidamente treinada pode desenvolver essa habilidade. O potencial dessa habilidade depende inteiramente do método de treinamento e do ambiente no qual a criança é criada (Suzuki, 1983, p. 6).

Essa abordagem propõe uma integração entre o desenvolvimento técnico e o amadurecimento emocional. A música é vista como meio para cultivar a sensibilidade, o senso estético, a empatia e a perseverança. A aprendizagem, na perspectiva da Filosofia Suzuki, é compreendida como um processo contínuo e prazeroso, no qual o erro é considerado parte integrante do percurso, e não um indicativo de fracasso. A presença ativa dos pais, tanto nas aulas como observadores, como nos estudos em casa, é também uma marca do método, configurando a educação musical como um projeto compartilhado no contexto familiar. “O objetivo não é formar músicos virtuosos, mas ‘bons seres humanos com um coração nobre’” (Suzuki, 1983, p. 10).

## 1.2 Método Suzuki

O Método Suzuki, embora derivado diretamente de sua Filosofia, constitui-se como um conjunto sistematizado de práticas pedagógicas voltadas para o ensino de instrumentos musicais e canto. O processo de ensino fundamenta-se na escuta diária das obras a serem estudadas, na prática constante com auxílio dos pais, no papel do professor enquanto facilitador do desenvolvimento musical, no incentivo à repetição, e no respeito ao ritmo individual de aprendizagem de cada aluno. A isso, soma-se o reforço positivo, a ausência de comparações competitivas e o desenvolvimento gradual das habilidades.

Este conjunto de ideias caracteriza a sua metodologia de ensino, independentemente de qual seja o instrumento. Não se trata de uma técnica específica, mas implica na forma de transmitir o conhecimento, a capacidade de aprendizagem da criança e o papel do professor nesse processo. É importante frisar que o material didático não é a filosofia, mas um guia curricular que se adequa de acordo com o instrumento musical (Yoshimoto, 2022, p. 13).

Além disso, Suzuki propõe o aprendizado através da audição: em vez de iniciar-se pela teoria para depois aplicá-la na prática, a criança primeiro vivencia a música pela escuta e pela execução, para somente depois compreender os conceitos teóricos envolvidos. Isso permite uma apropriação mais intuitiva e orgânica do conteúdo musical, conforme relata Ester Yoshimoto (2022, p. 15): "Quando a criança está aprendendo a falar, os pais não ficam explicando gramaticalmente ou tecnicamente como pronunciar todas as palavras e sim demonstram a maior parte, guardando explicações para exceções".

Ao contrário de priorizar a leitura musical desde as primeiras aulas, o Método Suzuki propõe que a criança aprenda a tocar de ouvido antes de ser introduzida à leitura. Essa abordagem é justificada pela comparação com a aquisição da fala: a criança escuta e reproduz os sons da linguagem oral muito antes de aprender a ler e escrever. A alfabetização musical, portanto, é postergada para o momento em que a criança já se sente confortável com o instrumento, permitindo que a leitura ocorra de forma mais natural (Associação Musical Suzuki, 2023).

Tal como no processo de aprendizagem da língua, a leitura não é a primeira coisa a ser ensinada — Muitas vezes, esse conceito é criticado por professores que entendem erroneamente [...] causando uma deficiência e dependência no futuro. Um músico que não pode ler é semelhante a um analfabeto, [mas] o ensino da leitura é somente postergado e não excluído (Yoshimoto, 2022, p. 15, 16).

O repertório adotado é cuidadosamente selecionado e organizado com o intuito de promover o desenvolvimento técnico e expressivo do aluno de forma progressiva. As primeiras peças são curtas e simples, contudo, já são pequenas músicas ao invés de pequenos exercícios de leitura, o que permite que a criança desenvolva sua musicalidade desde os primeiros estágios da aprendizagem.

À medida que progride em sua trajetória, o aluno revisita constantemente às obras já estudadas, fortalecendo, assim, a memória muscular, auditiva e emocional. A repetição, nesse contexto, não é compreendida como um exercício mecânico, mas como uma estratégia de aprofundamento e refinamento da aprendizagem musical. "Nós temos de praticar e educar nossos talentos, isto é, repetir as atividades até que elas aconteçam naturalmente, fácil e simplesmente" (SUZUKI, 2008, p. 59). O princípio da repetição não é apenas técnico, mas também afetivo. Ao repetir as peças, a criança desenvolve familiaridade, confiança e domínio, ao mesmo tempo em que é motivada pelo reforço positivo e pelo reconhecimento dos pequenos avanços. A prática constante e o elogio sincero compõem um ambiente de segurança e motivação: "revisar as peças previamente aprendidas é um dos aspectos mais importantes e representativos da educação Suzuki" (Bigler; Lloyd-Watts, 1999).

Outro aspecto fundamental do Método Suzuki é a formação continuada dos professores. Para atuar como docente Suzuki, é necessário realizar cursos de capacitação e estar vinculado à Suzuki Association of the Americas (SAA). Tais cursos não se limitam à instrução sobre a aplicação do repertório presente nos livros, eles também proporcionam a troca de experiências, o que é valorizado pela comunidade Suzuki. Nesse sentido, também são promovidos encontros, festivais e congressos que visam a formação continuada e a constante atualização dos profissionais envolvidos na prática pedagógica do método.

Do ponto de vista organizacional, as aulas Suzuki ocorrem de forma individual e em grupo. As aulas individuais permitem o acompanhamento personalizado do progresso do aluno, enquanto as aulas em grupo favorecem a socialização, a escuta ativa e a motivação mútua. O repertório comum ajuda na socialização entre os alunos, que podem compartilhar experiências de seus processos. Além disso, os recitais frequentes compõem parte essencial do processo, funcionando como momentos de celebração do aprendizado e de reforço da autoconfiança dos estudantes.

### 1.3 Diferenças entre Filosofia e Método

Apesar de serem frequentemente tratados como sinônimos, a Filosofia Suzuki e o Método Suzuki apresentam distinções. Essa diferenciação auxilia a compreensão da proposta de Shinichi Suzuki e a aplicação prática coerente com seus princípios.

A Filosofia Suzuki refere-se ao conjunto de valores, crenças e princípios que orientam a prática educativa. Ela parte do pressuposto de que toda criança pode aprender, desde que inserida em um ambiente adequado e estimulante. Trata-se de uma perspectiva humanista e ética da educação, que valoriza o desenvolvimento do caráter e da sensibilidade artística em paralelo ao domínio técnico.

O Método Suzuki, por sua vez, é o meio pelo qual os princípios fundamentais da Filosofia Suzuki são traduzidos em práticas pedagógicas concretas, como por exemplo, ouvir as gravações das músicas todos os dias ou o auxílio dos pais na prática diária. Enquanto a Filosofia busca responder à pergunta “por que ensinar?”, o Método se dedica a responder “como ensinar?”. Nesse sentido, o Método pode ser compreendido como a operacionalização da Filosofia. Essa distinção implica que, embora seja possível aplicar o Método Suzuki de maneira dissociada de sua base filosófica, tal abordagem tende a ser incompleta e, frequentemente, ineficaz, uma vez que desconsidera os fundamentos humanísticos e relacionais que sustentam sua proposta educacional.

Além disso, é relevante destacar que a Filosofia Suzuki é universal e pode ser aplicada a diferentes contextos e disciplinas, enquanto o Método é específico e voltado ao ensino musical. Em outras palavras, a Filosofia pode influenciar práticas pedagógicas em áreas como matemática ou literatura, ao passo que o Método é restrito ao campo musical e à estrutura técnica necessária para o aprendizado. “A

Filosofia Suzuki é uma lente pela qual enxergamos a educação; o Método Suzuki é o caminho prático por meio do qual essa visão se concretiza” (Associação Musical Suzuki, 2023). A Filosofia oferece a base ética e conceitual, enquanto o Método fornece os meios didáticos para atingir os objetivos delineados. Em contextos educacionais onde se valoriza apenas o resultado técnico, há o risco de o Método ser desvirtuado e desconectado de sua essência. Por esse motivo, é fundamental que os educadores compreendam profundamente tanto os fundamentos filosóficos como os procedimentos metodológicos que compõem essa abordagem. Essa diferenciação é um dos primeiros temas abordados no curso de Filosofia Suzuki, justamente para evitar uma abordagem superficial e tecnicista do método.

Do ponto de vista prático, a compreensão dessas diferenças permite uma atuação docente mais consciente, integrada e sensível às necessidades dos alunos. O educador que entende a Filosofia Suzuki como fundamento do Método é capaz de adaptar sua prática sem perder de vista os princípios que norteiam a proposta.

## 1.4 Método Suzuki para piano

A transposição do Método Suzuki para o ensino de piano teve início no Japão, na década de 1950, em um contexto de expansão da Educação do Talento (*Talent Education*), idealizada por Shinichi Suzuki para o violino. O piano foi o primeiro instrumento, após o violino, a ter seu repertório sistematizado e publicado oficialmente, dando origem ao *Suzuki Piano School*, denominação internacional do método para piano.

O processo de adaptação para o piano começou com a contribuição fundamental de Shizuko Suzuki (1909–1999), pianista e cunhada de Shinichi “responsável pelo processo inicial de adaptação do Método para o piano, a partir da abordagem pedagógica idealizada por Shinichi Suzuki para o violino”.(Alvim, 2022, p. 82). Seu envolvimento com a Educação do Talento teve início em 1932, quando

começou a atuar como pianista acompanhadora dos alunos de violino de Shinichi. Em 1945 passou a lecionar piano com base na filosofia do método, e no seguinte, com a fundação do Instituto de Educação do Talento (TERI), em Matsumoto, foi incumbida por

Suzuki da seleção do repertório que comporia os dois primeiros volumes do método de piano.

Durante as décadas seguintes, especialmente a partir dos anos 1960, o departamento de piano do TERI e suas extensões em Tóquio aumentaram significativamente. Com a crescente difusão internacional do método, particularmente nos Estados Unidos, houve uma intensificação da demanda pela publicação de material didático voltado ao piano. A partir de 1969, Shinichi passou a visitar Tóquio com frequência para acompanhar pessoalmente a seleção do repertório realizada por Shizuko. Entre as peças escolhidas para o *Suzuki Piano School Volume 1*, a inclusão das “Variações sobre o tema do Brilha, brilha estrelinha” (*Twinkle, Twinkle, Little Star*), foi um pedido direto de Shinichi. A seleção foi posteriormente ampliada com a inclusão de outras canções folclóricas, presentes também no *Suzuki Violin School*, além de peças extraídas do *Méthode Rose*<sup>1</sup>. No total, das 18 peças que compõem o Volume 1 do método de piano, oito foram retiradas do *Méthode Rose* e cinco foram adaptadas do método para violino (Alvim, 2022, p. 81, 82).

Paralelamente à atuação de Shizuko, outro nome fundamental no desenvolvimento do método de piano foi Haruko Kataoka (1927 - 2004), pianista japonesa que se tornou uma das principais responsáveis pela consolidação e expansão da abordagem de Shinichi para piano. Trabalhando diretamente com ele, Kataoka aprofundou os princípios da filosofia da Educação do Talento, adaptando-os às especificidades técnicas e expressivas do piano. A composição do Método para piano também teve a participação das pianistas Keiko Sato e Ayako Aoki. O compilado ficou pronto em 1958, porém, o primeiro volume de piano foi publicado somente em 1970.

---

<sup>1</sup> O *Méthode Rose* é um método para piano francês do autor Ernest Van de Velde e publicado em 1901. Traduzido para diversos idiomas, incluindo o japonês, continha exercícios e peças progressivas.

Yoshimoto nos relata que tal intervalo ocorreu para que seus alunos pudessem completar toda a sequência planejada, e assim, possibilitasse sua comprovação e aprimoramento antes de sua primeira publicação (Yoshimoto, 2022, p. 23). Porém, sua chegada no Brasil ocorreu apenas durante o *V Encontro Nacional Suzuki*, em 1986:

Tal curso foi ministrado pela professora americana Beverly Graham. Porém, diferentemente dos cursos capacitadores atuais - em que depois de apresentada a filosofia, cada volume do método é ministrado separadamente - era costume apresentar um panorama geral de todos eles em um único curso. Isso se dava especialmente porque as ofertas de formação eram bastante escassas. Inclusive, buscando suprir tal necessidade, alguns eventos extra oficiais de divulgação do método foram ministrados por professores brasileiros, ainda que não fossem reconhecidos pela comunidade Suzuki internacional (Yoshimoto, 2022, p. 31).

## 1.5 Publicações e edições para piano

O Método Suzuki de Piano teve sua primeira publicação em 1970, pela editora Zen-On. No mesmo período, foi criado o Piano Research Group. Este grupo passou a oferecer cursos dentro e fora do Japão, contribuindo para a ampliação do número de professores e alunos vinculados ao método.

Em 1979, foi realizada a primeira revisão dos volumes do método, resultando na publicação de uma nova edição. No ano seguinte, em 1980, foi iniciada a produção de gravações em fita cassete com as peças dos livros 1 e 2. As gravações foram realizadas no Kaikan Hall e as pianistas responsáveis pelas primeiras gravações foram Shizuko Suzuki e Eiko Noguchi, aluna de Shizuko.

Em 2008, foi lançada a New International Edition, com alterações na ordem das peças, substituições de obras e revisões técnicas envolvendo dedilhado, dinâmicas e fraseado. Essa edição é atualmente publicada e distribuída internacionalmente pela Editora Alfred Music Publishing<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A edição e revisão dos volumes de piano são coordenadas por um comitê da International Suzuki Association (ISA), atualmente composto Carolyn Cheng (ARSA), Michelle Post (ESA), Itsuko Bara (PPSA), Seizo Azuma (TERI), Blancamaria Montecinos Valdivia (SAA).

## CAPÍTULO 2: UMA MÃO AJUDA A OUTRA

O tópico explorado neste capítulo será a habilidade de tocar com as duas mãos simultaneamente. Esse enfoque foi escolhido pois no Método Suzuki há a indicação escrita na partitura para que, a partir da segunda música, a execução seja feita com as duas mãos juntas, contudo, abordaremos como o aluno é conduzido até este momento.

Serão apresentados alguns conceitos sobre coordenação motora e movimento, conforme discutidos por Alberto Kaplan em sua obra *Teoria da aprendizagem pianística*. Em seguida, será apresentada uma tabela contendo a ordem das músicas conforme publicadas no livro *Suzuki Piano School* e as ordens trabalhadas por Hakuro Kataoka e por mim. Seguidas pelas práticas pedagógicas propostas por Kataoka, uma das autoras do *Suzuki Piano School*, descritas em sua publicação “Como ensinar iniciantes”<sup>3</sup>, sobre as primeiras peças do Método Suzuki para piano. Por fim, será apresentada minha abordagem pessoal sobre as mesmas peças, com sugestões de adaptações fundamentadas em minhas observações enquanto docente.

### 2.1 Movimento e Coordenação Motora

Ao ensinarmos piano, especialmente para crianças pequenas, uma das principais dificuldades encontradas é o desenvolvimento da coordenação motora fina, essencial para a aprendizagem instrumental. Tocar piano exige a integração entre percepção, controle motor e resposta corporal — habilidades que estão em amadurecimento durante a infância.

---

<sup>3</sup>Tradução livre: “How to teach beginners”

O aluno, antes de ler a partitura ou até mesmo tocar o instrumento, é exposto repetidamente à gravação da peça, buscando, por meio da escuta atenta, descobrir como reproduzi-la no instrumento. A maneira de tocar emerge da tentativa de alcançar o som previamente internalizado, reforçando a ideia de que a execução instrumental deve ser guiada pela audição e pela intenção expressiva.

Do ponto de vista neurológico, o córtex cerebral<sup>4</sup> não trabalha com comandos dirigidos aos músculos isolados, mas sim com padrões coordenados de movimento. Kaplan (1987, p. 25) afirma que o cérebro é capaz de armazenar sequências motoras organizadas, ou seja, retém padrões de movimento ao invés de comandos específicos para a contração de músculos individuais.

Em seu livro, Teoria da Aprendizagem Pianística, Kaplan (1987) nos diz que nesse processo, o cerebelo<sup>5</sup> desempenha papel crucial, pois informa continuamente o córtex sobre a intensidade das contrações, a variação dos movimentos e o estado das articulações. Essa comunicação dinâmica entre córtex e cerebelo permite modular a atividade motora de forma precisa, ajustando a intensidade, a duração e a coordenação dos gestos necessários à execução pianística.

O sistema nervoso<sup>6</sup> é constantemente alimentado por uma vasta gama de informações sensoriais, que chegam por meio da sensibilidade exteroceptiva<sup>7</sup> (como tato, audição e visão) e do sistema proprioceptivo<sup>8</sup> (responsável pela percepção da posição e movimento do corpo no espaço). No entanto, a resposta a esses estímulos não é padronizada: varia conforme as condições do momento e o contexto em que ocorrem. A maneira como essas informações sensoriais são organizadas e integradas

---

<sup>4</sup> Parte do cérebro responsável pelo planejamento e execução de movimentos voluntários, além de outras funções cognitivas superiores.

<sup>5</sup> Estrutura do encéfalo que atua na regulação do tônus muscular, equilíbrio e coordenação dos movimentos.

<sup>6</sup> Conjunto de órgãos que regulam as funções do corpo e processam estímulos sensoriais, formado pelo sistema nervoso central e periférico.

<sup>7</sup> Sensações originadas de estímulos externos ao corpo, como tato, visão, audição, olfato e paladar.

<sup>8</sup> Sistema sensorial que permite ao indivíduo perceber o posicionamento e o movimento das partes do corpo, mesmo sem auxílio da visão.

influencia diretamente a qualidade e a adequação da resposta motora diante das tarefas propostas.

A partir do ponto de vista neurológico, conforme exposto por Kaplan (1987), o sistema nervoso central trabalha com padrões coordenados de movimento, e não com comandos isolados dirigidos a músculos específicos. Nesse processo, os estímulos sensoriais — entre eles a audição — desempenham um papel na modulação e ajuste da atividade motora. A audição atua como uma fonte contínua de informação exteroceptiva, orientando o cérebro sobre o som produzido e, portanto, possibilitando ajustes em tempo real nos gestos motores, com base na correspondência entre o som esperado (internamente representado) e o som efetivamente realizado.

No contexto da Metodologia Suzuki, essa relação torna-se ainda mais evidente, pois o método enfatiza a escuta atenta desde os primeiros estágios do aprendizado, permitindo que o aluno forme uma imagem sonora interna antes mesmo de iniciar a execução no instrumento. Assim, a audição torna-se um guia essencial para a coordenação dos movimentos, uma vez que o aluno busca ajustar sua motricidade fina a fim de reproduzir com precisão o som previamente internalizado.

Portanto, a audição não apenas contribui, mas é um elemento central no processo de organização e refinamento dos padrões motores, sendo indispensável para o desenvolvimento da técnica pianística eficaz e expressiva.

O autor destaca que, no processo de desenvolvimento motor, os movimentos coordenados seguem uma hierarquia de complexidade crescente. Essa hierarquia inicia-se com os movimentos simétricos, passa pelos movimentos alternados e culmina nos movimentos assimétricos simultâneos, estes últimos considerados os mais complexos do ponto de vista neurológico e motor.

Os movimentos simétricos simultâneos são aqueles em que os membros realizam a mesma ação ao mesmo tempo, de forma espelhada, a partir do eixo central do corpo — por exemplo, quando ambas as mãos utilizam o mesmo dedo no piano ao mesmo tempo. Já os movimentos alternados envolvem a ação alternada entre os lados

do corpo, como ao tocar com uma mão de cada vez. Por fim, os movimentos assimétricos simultâneos exigem que os membros realizem tarefas diferentes ao mesmo tempo, como ocorre quando cada mão do pianista executa linhas melódicas ou harmônicas ou rítmicas distintas, de forma coordenada. Esse tipo de movimento demanda uma maior dissociação motora, ou seja, a capacidade de mover uma parte do corpo de forma independente da outra, o que pressupõe um estágio mais avançado de maturação neurológica e controle motor refinado.

Vale destacar que cada pessoa é um sujeito único, com diferentes repertórios sensoriais e históricos de vivência. A forma como essas experiências são processadas depende do grau de maturação do sistema nervoso<sup>9</sup>, da intencionalidade das ações e das experiências anteriores. “Daí a razão porque a aprendizagem precoce e bem orientada é tão importante. A base estabelecida na origem afeta a percepção ulterior e portanto toda a aprendizagem posterior” (Kaplan, 1987, p. 28).

## 2.2 Tocando de Mão Juntas

Em seguida serão abordadas as práticas pedagógicas de Haruko Kataoka e também apresentarei minhas próprias práticas pedagógicas relacionadas às mesmas obras, destacando as semelhanças e diferenças em relação à abordagem proposta por Kataoka. A análise visa evidenciar como determinadas escolhas metodológicas podem ser adaptadas ao perfil dos alunos e ao contexto específico de ensino.

A seguir, apresenta-se uma tabela comparativa que organiza as peças iniciais do Suzuki Piano School – Volume 1 segundo três perspectivas distintas: a ordem original publicada no método, a sequência sugerida por Haruko Kataoka e, por fim, a sequência aplicada por mim, baseada nas adaptações pedagógicas desenvolvidas ao longo da minha prática docente.

---

<sup>9</sup> Processo de desenvolvimento fisiológico do sistema nervoso que influencia a capacidade de aprendizagem e a execução de movimentos coordenados.

<b>Suzuki Piano School<sup>10</sup></b>	<b>Hakuro Kataoka</b>	<b>Henrique Scrocco</b>
Remando Suavemente	Maria Tinha Um Carneirinho	Remando Suavemente
A Abelhinha	Cuckoo	A Abelhinha
Cuckoo	Remando Suavemente (versão 2)	Maria Tinha Um Carneirinho
Remando Suavemente (versão 2)		Remando Suavemente (versão 2)
Canção das Crianças Francesas		Ponte de Londres
Ponte de Londres		Cuckoo
Maria Tinha Um Carneirinho		

Tabela 1 - Sequência proposta no livro x sequência utilizada por Kataoka x sequência utilizada por Scrocco

Essa organização tem como objetivo evidenciar as diferentes abordagens sobre a apresentação e o desenvolvimento das peças iniciais, ressaltando como a sequência pode ser ajustada para atender às necessidades específicas dos alunos e facilitar o processo de aprendizagem, exemplificando como a flexibilização da ordem das peças pode contribuir para oferecer desafios graduais e, ao mesmo tempo, criar um percurso didático que favoreça o desenvolvimento técnico e musical desde os primeiros contatos com o instrumento.

## 2.2.1 Hakuro Kataoka

O Método Suzuki para piano diferencia-se de maneira significativa de outros métodos amplamente adotados no ensino inicial do instrumento, como *Leila Fletcher Piano Course* (Fletcher, 1995), *John Thompson's Easiest Piano Course* (Thompson,

<sup>10</sup> Suzuki Piano School - Volume 1 - International Edition

2005) e *Meu Piano é Divertido*, de Ana Frega e Cláudio Santoro (Frega; Santoro, 2001) por não utilizar exercícios de leitura em suas peças iniciais. Essa distinção torna-se evidente já a partir da segunda peça do Volume 1 — a canção folclórica *Remando Suavemente* —, cuja notação apresenta uma orientação para que o aluno toque a peça com ambas as mãos simultaneamente. Contudo, a execução de mãos juntas é um objetivo a ser alcançado.

16

[2]

### Lightly Row

*Doucement à l'Aviron • Hänschen klein • Remando Suavemente*

German Folk Song  
Chanson populaire allemande  
Deutsches Volkslied  
Canción Folklórica Alemana

Figura 1. Remando Suavemente - Suzuki Piano School - música 2

Kataoka (1996, p.8) nos conta que começa a ensinar os acompanhamentos da mão esquerda apenas quando seus alunos já conseguem tocar facilmente todas as

peças do livro 1 com a mão direita. Ela começa seu processo para juntar as mãos pelo acorde de Dó Maior da música *Maria tinha um carneirinho*, a oitava peça do livro. E também relata que, caso a criança ainda não consiga tocar as três notas simultaneamente, deve-se fazer um passo anterior e quebrar o acorde e fazer o estudo de duas em duas notas. O mesmo processo é feito posteriormente para o acorde de Sol Maior em primeira inversão.

O que eu ensino logo no começo é um acorde. Começo pedindo que o aluno pratique Dó–Mi–Sol em 'Mary Had a Little Lamb'. Não há problema em fazer isso desde o início da prática com as duas mãos juntas (Kataoka, 1996, p. 8).<sup>11</sup>

22

**Mary Had a Little Lamb**  
Marie avait un petit agneau • Marie hatte ein kleines Lamm • María tenía un Corderito

American Nursery Song  
Chanson populaire américaine  
Amerikanisches Kinderlied  
Canción Tradicional Infantil Americana

**Preparatory Left-Hand Harmony Study**  
Etude préparatoire harmonique pour la main gauche  
Vorbereitende harmonische Übung für die linke Hand  
Estudio de Armonía Preparatorio para la Mano Izquierda

Figura 2. Maria Tinha um Carneirinho - Suzuki Piano School - música 6

<sup>11</sup> Tradução livre: "What I teach at the very beginning is a chord. I start by having the student practice C–E–G in 'Mary Had a Little Lamb'"

O aluno executará a melodia e o acompanhamento simultaneamente somente após saber cuidadosamente os acordes de Dó Maior e Sol Maior na primeira inversão. Ela nos orienta para que a atenção do aluno seja voltada para manter o *legato* na melodia enquanto realiza a mudança dos acordes no acompanhamento.

Segundo Kataoka, após a prática e junção das mãos na música *Maria tinha um carneirinho*, a próxima música a ser trabalhada deve ser *Cuckoo*, quarta peça do livro. Pois, para a autora, se o aluno conseguir tocar a música *Cuckoo* de mãos juntas, então ele será capaz de tocar todas as músicas do livro (Kataoka, 1996, p. 9).

10

4

### Cuckoo

Le coucou • Kuckuck • El Cueú

German Folk Song  
Chanson populaire allemande  
Deutsches Volkslied  
Canción Folklórica Alemana

5

9

13

**Preparatory Left-Hand Study**

Etude préparatoire pour la main gauche  
Vorbereitende Übung für die linke Hand  
Estudio Preparatorio para la Mano Izquierda

Figura 3. Cuckoo - Suzuki Piano School - música 4

Nesta peça, Kataoka recomenda ensinar os primeiros quatro compassos da mão esquerda e, quando o aluno estiver bem seguro, então deve-se seguir com os quatro compassos seguintes. A partir deste ponto, então o aluno deve começar a fazer a junção das mãos.

Ao juntar as mãos, diga primeiro ao aluno: “prepara”, posicionando simultaneamente o 5º dedo da mão direita na nota Sol e o 5º dedo da mão esquerda na nota Dó. Se isso for realizado com sucesso, o aluno poderá então produzir os sons do primeiro tempo quando o professor disser: “e toca” (Kataoka, 1996, p. 9).

Ao observarmos com mais atenção a edição do livro, percebemos que, embora a sequência em que as peças sejam abordadas pela autora não corresponda exatamente à ordem apresentada na publicação, conforme indicado na tabela 1, os exercícios preparatórios indicados logo abaixo das músicas a que se referem, estão alinhados com a sua prática pedagógica.

Em seu relato *How to Teach Beginners* (1996), Kataoka dá continuidade com a quinta peça do livro, a segunda versão da música Remando Suavemente, na qual a mão esquerda realiza o acompanhamento com o baixo de Alberti. Aqui, ela nos orienta a ensinar primeiro somente o acorde de Dó Maior em baixo de Alberti, enquanto o acorde de Sol Maior em primeira inversão deve ser ensinado apenas após o domínio do primeiro. Neste ponto, ele deve iniciar gradualmente a juntar as mãos.

5

### Lightly Row

*Doucement à l'aviron • Hänschen klein • Remando Suavemente*

German Folk Song

The musical score consists of four staves of piano music. Staff 1 (top) and Staff 2 (second from top) are in treble clef, while Staff 3 (third from top) and Staff 4 (bottom) are in bass clef. The music is in common time. Fingerings are indicated above the notes: in Staff 1, measures 12-15 show 5-3, 4-2, 1-2-3-4-5; in Staff 2, measures 12-15 show 5-3, 4-2, 1-3-5, 3; in Staff 3, measures 12-15 show 2, 2-3-4, 3, 3-4-5; in Staff 4, measures 12-15 show 5-3, 4-2, 1-3-5, 3. Measure numbers 12, 13, 14, and 15 are placed above the staves. A CD icon is located on the left side of Staff 1. The title 'Lightly Row' is centered at the top of the page.

#### Preparatory Left-Hand Study

A single staff of music for the left hand, starting with a bass clef and common time. It shows a series of eighth-note patterns: 5-1-3-1, 5-1-3-1, 5-1-3-1, 5-1-3-1, followed by a repeat sign and another 5-1-3-1 pattern.

**Figura 4. Remando Suavemente - Suzuki Piano School - música 5**

Embora a autora relate aspectos de sua prática pedagógica, não há menção sobre como ela aborda a junção das mãos nas músicas 2 e 3 — Remando Suavemente e Abelhinha — nas quais as mãos executam melodias em uníssono.

A análise da abordagem de Haruko Kataoka no ensino inicial do piano, especialmente no que se refere à junção das mãos, evidencia um planejamento didático cuidadoso que prioriza a segurança técnica de trechos isolados antes da execução simultânea das mãos. Sua prática, embora não siga a ordem das peças

apresentada na edição do *Suzuki Piano School*, demonstra coerência pedagógica ao introduzir os acompanhamentos da mão esquerda de forma progressiva e estratégica.

A ênfase na compreensão dos acordes e no desenvolvimento do *legato* na melodia reforça a importância de um ensino sensível a audição. Essa abordagem se diferencia de métodos tradicionais ao valorizar o preparo auditivo e motor do aluno antes da introdução de elementos mais complexos. Contudo, nota-se a ausência de instruções específicas para a execução conjunta das mãos nas peças “Remando Suavemente” e “Abelhinha”, o que sugere que tais decisões ficam a critério do professor, com base na observação do progresso e das necessidades de cada aluno.

## 2.2.2 Henrique Scrocco

Embora o processo de ensino que desenvolvo seja inspirado na abordagem de Haruko Kataoka, realize algumas adaptações metodológicas baseadas em minhas observações durante minha prática como professor Suzuki.

Ao longo de minha trajetória docente, tenho constatado que a maioria dos alunos — em especial os adultos — demonstra certa resistência ou impaciência ao praticar um número elevado de peças utilizando exclusivamente a mão direita. Tal constatação levou-me a modificar a proposta original, buscando estabelecer um equilíbrio entre a construção técnica progressiva e a manutenção da motivação dos estudantes, de forma a preservar o engajamento sem comprometer a qualidade do aprendizado.

Antes de iniciar o estudo com as mãos juntas, os alunos são introduzidos a algumas peças utilizando exclusivamente a mão direita. Diferentemente do procedimento original proposto por Kataoka, essa prática não se estende por todo o Livro 1. Ela é aplicada até a oitava peça do repertório, *Maria tinha um carneirinho*, momento a partir do qual são introduzidos aos estudos com ambas as mãos.

A peça escolhida para iniciar o desenvolvimento da coordenação entre as mãos é *Remando Suavemente*.

Remando Suavemente

The musical score consists of four staves of piano music. The first staff is labeled "Piano" and shows a treble clef, 4/4 time, and a key signature of one sharp. The subsequent staves are labeled "Pno." and show a treble clef, 4/4 time, and a key signature of one sharp. Measure numbers 1, 5, 9, and 13 are indicated above the staves.

**Figura 5. Remando Suavemente - Adaptação da mão esquerda**

No entanto, ao invés de executar as mãos em uníssono, como indicado na partitura (figura 1), opto por trabalhar em movimento contrário, conforme as sugestões de Kaplan, uma vez que o movimento simultâneo simétrico é aquele com tendências a se organizar de forma natural, ao mesmo tempo que, pela facilidade de sua execução, alcança um grau de perfeição superlativa (Kaplan, 1987, p. 34 apud Aguilar, 1957, p.83). Essa abordagem favorece o controle motor de forma progressiva. Além disso, como a melodia termina na nota mi — terça da tonalidade —, o resultado sonoro

permanece agradável ao ouvido, não alterando a sensação harmônica da peça, mesmo com a alteração da direção dos movimentos. Para auxiliar na execução, utilizo a estratégia de Kataoka com os comandos “prepara” e “toca” para o posicionamento dos dedos e momento da execução.

A estratégia de comando “prepara e toca” é simples, porém eficaz. Consiste em instruir o aluno a se posicionar corretamente ao ouvir o comando “prepara”, ajustando sua postura e posicionando os dedos nas notas desejadas. Quando o aluno está devidamente preparado, o comando “toca” é dado, indicando o momento da execução.

A aplicação dos comandos "prepara" e "toca" contribui significativamente para o êxito do aluno, promovendo uma execução mais consciente e organizada das etapas de estudo. Esses comandos favorecem a percepção de conquista, à medida que orientam o aluno de forma clara sobre o momento de agir, evitando tentativas precipitadas que poderiam resultar em execuções desastrosas nas primeiras abordagens com as mãos juntas.

A segunda peça que utilizei no trabalho com as mãos juntas é *Abelhinha*, terceira peça do livro, cuja execução realizei em uníssono, conforme apresentada na partitura.

Antes de solicitar que o aluno toque com ambas as mãos simultaneamente, ensino a melodia utilizando apenas a mão esquerda, de modo a promover familiaridade com o movimento e a sonoridade. Como o aluno já conhece internamente a melodia e sua execução com a mão direita, o aprendizado da mão esquerda tende a ser mais rápido. No entanto, é necessário estar atento para que a execução seja organizada, evitando que a pouca coordenação da mão esquerda seja dificultada pela escolha de uma velocidade exageradamente rápida para a música. Nessa etapa, se faz muito eficaz a estratégia de tocar junto com o aluno. Caso seja necessário, trechos mais difíceis, sobretudo os que envolvem a coordenação dos dedos 4 e 5, são isolados e trabalhados separadamente.

3

### The Honeybee

L'Abeille • Summ, Summ, Summ • La Abeja

Bohemian Folk Song  
 Chanson populaire gitane  
 Chanson populaire gitane  
 Böhmisches Volkslied  
 Canción Folklórica Bohemia

The musical score for 'The Honeybee' (Suzuki Piano School, music 3) is presented in three staves. The top staff uses a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. The middle staff uses a bass clef, common time, and a key signature of one sharp. The bottom staff uses a bass clef, common time, and a key signature of one sharp. Fingerings are indicated above the notes: in the first measure, fingers 5, 4, and 3 are used; in the second measure, fingers 2, 3, 4, and 2 are used; in the third measure, fingers 1 and 2 are used. Rests are also present between measures. A CD icon is located on the left side of the first staff.

Figura 6. A Abelhinha - Suzuki Piano School - música 3

Para a junção das mãos, oriento o aluno a posicionar os dedos nas teclas, utilizando, assim como na peça anterior - Remando Suavemente, o comando "prepara", e somente após a verificação de que está tudo no lugar, então o comando "toca".

Para isso, divido a peça em trechos de dois compassos, permitindo que o aluno domine pequenas seções antes de executar a peça por completo. Para ajudar a controlar a ansiedade de querer tocar tudo de uma vez, o trabalho não é feito de forma linear: começo pelos compassos 5 e 6. Após o domínio desse trecho, peço que o aluno o execute duas vezes seguidas — dessa forma, já cobrimos a parte central da peça.

Em seguida, trabalho os compassos 2 e 3. Com isso, praticamente toda a peça já foi explorada, e, após essa etapa, os próprios alunos conseguem tocá-la integralmente.

A peça seguinte no processo de ensino é *Maria Tinha um Carneirinho*, na qual sigo exatamente os mesmos passos propostos por Kataoka, onde o aluno executa o acorde de Dó Maior e Sol Maior na primeira inversão não mão esquerda. Caso necessário, o acorde é quebrado de duas em duas notas. Contudo, introduzo uma etapa adicional que passo a aplicar em todas as peças subsequentes: o aluno executa uma das mãos enquanto eu executo a outra. Essa prática é realizada com ambas as combinações – o aluno tocando ora a mão direita, ora a esquerda – e é reforçada, em casa, por meio do uso de gravações. Essa estratégia tem como objetivo proporcionar ao aluno uma escuta prévia dos encaixes sonoros entre as mãos, facilitando a coordenação no momento da junção. Além disso, essa prática contribui para a estabilização do andamento adequado ao seu estágio de aprendizagem, possibilitando uma execução mais fluida e consciente.

Os mesmos procedimentos também são aplicados nas peças *Remando Suavemente*, quinta peça do livro, e *Ponte de Londres*, sétima peça do livro.

A utilização das estruturas harmônicas de dominante e tônica nessas obras não apenas promove maior familiaridade com os acordes de Dó Maior e Sol Maior na primeira inversão, mas também contribui para o desenvolvimento do ouvido harmônico do aluno, aspecto fundamental na formação musical auditiva desde os estágios iniciais.

## Remando Suavemente

The musical score consists of four staves of piano music. The first staff is labeled 'Piano' and shows a treble clef, a common time signature, and a basso continuo staff below it. The second staff is labeled 'Pno.' and shows a treble clef, a common time signature, and a basso continuo staff below it. The third staff is labeled 'Pno.' and shows a treble clef, a common time signature, and a basso continuo staff below it. The fourth staff is labeled 'Pno.' and shows a treble clef, a common time signature, and a basso continuo staff below it. The music features eighth-note patterns in the treble clef and sustained notes in the basso continuo staff.

Figura 7. Remando Suavemente - Adaptação da mão esquerda

## Ponte de Londres

The musical score consists of four staves of piano music. The first staff is labeled 'Piano' and shows a treble clef, a common time signature, and a basso continuo staff below it. The second staff is labeled 'Pno.' and shows a treble clef, a common time signature, and a basso continuo staff below it. The third staff is labeled 'Pno.' and shows a treble clef, a common time signature, and a basso continuo staff below it. The fourth staff is labeled 'Pno.' and shows a treble clef, a common time signature, and a basso continuo staff below it. The music features eighth-note patterns in the treble clef and sustained notes in the basso continuo staff.

Figura 8. Ponte de Londres - Adaptação da mão esquerda

Como o aluno já está familiarizado com a forma e a posição das mão em blocos de acordes, o foco passa a ser na figuração rítmica com a mão esquerda, em que os dedos 5 e 3 tocam de forma alternada, intercalados pelo uso do dedo 1.

19

5

### Lightly Row

*Doucement à l'aviron • Hänschen klein • Remando Suavemente*

German Folk Song

12

5

13

9

14

15

16

17

18

19

20

21

-

**Preparatory Left-Hand Study**

22

-

Figura 9. Remando Suavemente - Suzuki Piano School - música 5

Quando a figuração de baixo de Alberti já estiver fluida, é o momento de começar o trabalho de junção das mãos. Nesse estágio, o foco é apenas no primeiro compasso, que deve ser repetido até alcançar a fluidez. Em seguida, aplica-se o mesmo processo progressivamente até completar a primeira frase, que possui quatro compassos. As frases seguintes só são trabalhadas após a consolidação e fluidez da primeira. A tentativa de trabalhar a junção das mãos em toda a peça de uma só vez não tem se mostrado eficaz, pois, ao chegar ao final, o aluno frequentemente já não se recorda do início.

Embora tanto *Remando Suavemente*, quanto *Ponte de Londres*, apresentem acompanhamento com a figuração em baixo de Alberti, opto por aplicar essa estrutura apenas em *Remando Suavemente*.

Isso porque a presença de uma colcheia na segunda nota da melodia de *Ponte de Londres* introduz um desafio rítmico adicional, que pode dificultar o trabalho com as mãos juntas nos estágios iniciais. Prefiro reservar esse tipo de complexidade para um momento posterior, quando a habilidade de executar partes distintas com ambas as mãos já está mais consolidada.

# 7 **London Bridge**

Le pont de Londres • Die Brücke von London • El Puente de Londres

English Folk Song  
Chanson populaire anglaise  
Englisches Volkslied  
Canción Folklórica Inglesa

Canción Folklórica Inglesa

**14**

The image shows three staves of musical notation for a folk song. The first staff (top) starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a CD icon with the number 14. Fingerings are indicated above the notes: 4, 5, 4, 3, 2, 3, 4. The second staff (middle) also has a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings below the notes are: 5, 1, 3, 1. The third staff (bottom) has a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings below the notes are: 1, 2, 3, 2, 3, 4, 4. A box labeled '3' is placed above the first measure of the middle staff. The fourth staff (bottom) has a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings below the notes are: 5, 1, 3, 5, 1, 3, 1. A box labeled '6' is placed above the first measure of the bottom staff. The fifth staff (bottom) has a treble clef and a key signature of one sharp. Fingerings below the notes are: 1, 2, 5, 3, 1, 5, 3, 5.

## **Preparatory Left-Hand Study**

A musical staff in treble clef and common time. It features a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes. Grace notes are indicated by small vertical strokes above certain notes. A fermata is placed over the eighth note at the end of the staff.

**Figura 10.**Ponte de Londres - Suzuki Piano School - música 7

Por fim, a peça trabalhada é *Cuckoo*. Nesse estágio, o trabalho com as mãos juntas já se tornou mais familiar ao aluno. No entanto, antes de iniciar a junção após o aprendizado dos oito compassos iniciais — conforme relata Kataoka —, opto por garantir que o aluno domine toda a parte da mão esquerda com fluidez. Essa escolha baseia-se na observação de que, quando a junção é realizada de forma precoce, há tendência a ocorrer confusão motora entre as figurações de arpejos e os baixos de Alberti.

Embora não seja abordado nos textos de maneira explícita por Hakuro Kataoka, durante meu processo de ensino da execução com as mãos juntas, gosto de trabalhar a ideia de que a melodia deve soar mais *forte*, enquanto o acompanhamento deve ser mais *piano* — um princípio que acompanha o pianista ao longo de toda a sua trajetória. O primeiro passo é garantir que o aluno compreenda os conceitos de melodia e acompanhamento, e não apenas isso, mas que consiga identificar qual é a melodia da música. Para simplificar, especialmente para alunos muito jovens, costumo explicar que a melodia é tocada pela mão direita (o que é a realidade das músicas que estamos trabalhando) e o acompanhamento pela mão esquerda, destacando que a melodia é aquilo que se pode cantar com a letra da música<sup>12</sup>.

Assim, começamos cantando a melodia isoladamente, depois cantamos enquanto tocamos a música, e em seguida realizo exercícios nos quais toco a melodia *forte* e o acompanhamento *piano* e depois o acompanhamento *forte* enquanto a melodia está em *piano*, pedindo que os alunos imitem os sons que ouvem.

Para facilitar a distinção de intensidade entre as duas mãos, utilizamos exercícios como o “segura e solta”, em que uma mão sustenta a nota durante toda a sua duração, enquanto a outra solta a nota rapidamente (quase como um *staccato*). O objetivo desse exercício é refinar a coordenação motora e estimular a percepção das diferentes articulações de toque entre as mãos. Outra metáfora utilizada é a da “tecla funda”, onde a melodia busca pressionar a tecla até o seu fundo, enquanto o acompanhamento pode tocar de forma mais superficial, produzindo um som mais suave.

Todos esses conceitos são aprofundados ao longo do Livro 1, mas devem começar a ser trabalhados desde os primeiros momentos da execução com as mãos juntas.

---

<sup>12</sup> Todas as músicas abordadas até aqui, com exceção de Brilha, Brilha estrelinha, são cantigas folclóricas. Todas as músicas abordadas até aqui possuem letra.

A adaptação da abordagem de Haruko Kataoka, com base na observação das necessidades específicas dos alunos, demonstra a importância de um ensino flexível, capaz de equilibrar a fidelidade aos princípios pedagógicos do Método Suzuki com a realidade prática da sala de aula. A introdução gradual da coordenação entre as mãos, a utilização de movimentos contrários conforme proposto por Kaplan, e a aplicação dos comandos “prepara” e “toca” revelam-se estratégias eficazes para promover o controle motor e a consciência corporal desde os primeiros estágios da aprendizagem pianística. A inclusão de etapas intermediárias, como a execução alternada com o professor e o uso de gravações, favorece não apenas a coordenação, mas também o desenvolvimento auditivo e a assimilação rítmica. Ao ajustar o repertório e os desafios técnicos ao progresso individual dos estudantes, especialmente em relação à aplicação do baixo de Alberti e à escolha das peças para o trabalho com as mãos juntas, preserva-se a motivação e assegura-se um processo mais eficaz e sensível. Essa experiência docente, ancorada na escuta ativa das dificuldades dos alunos, aponta para a relevância de uma pedagogia adaptativa e consciente, que, sem perder de vista os fundamentos da metodologia Suzuki.

## CAPÍTULO 3: COMUNIDADE SUZUKI

Neste capítulo, ilustra-se parte da utilização do Livro 1 de piano da Metodologia Suzuki no contexto brasileiro. Para a análise, foram considerados dados obtidos por meio de um formulário respondido, de forma voluntária, por 14 professores pertencentes à comunidade Suzuki no Brasil. Com o intuito de aprofundar a compreensão sobre a aplicação do método na prática docente, também foram realizadas entrevistas com três professores, os quais compartilharam suas trajetórias, experiências e perspectivas acerca do uso do Livro 1. Os participantes da pesquisa estão distribuídos em seis Estados (Minas Gerais, Espírito Santo, Ceará, Rio de Janeiro, São Paulo, Goiás) e Distrito Federal, sendo a maioria residente no estado de São Paulo, incluindo a capital, a região metropolitana e o interior do estado.

Inicialmente, buscou-se compreender a formação pianística destes professores, não apenas dentro do Método Suzuki, mas também em instituições tradicionais de ensino. Todos os 14 participantes relataram ter recebido formação em instituições musicais formais, como conservatórios, escolas de música e universidades. Dentre esses, 8 cursaram o ensino superior na área de música, o que evidencia um nível elevado de qualificação técnica e acadêmica entre os docentes da amostra. Dentro da Metodologia Suzuki, 12 possuem a formação até pelo menos o livro 2.

O Gráfico 1 apresenta a formação dos professores dentro da estrutura da Metodologia Suzuki. Observa-se que todos os participantes possuem o curso de Filosofia Suzuki, o qual é um pré-requisito obrigatório para atuar como professor Suzuki. Além disso, todos os docentes concluíram o treinamento do Volume 1. A partir do Volume 2, contudo, nota-se uma redução progressiva na continuidade da formação, de modo que, até o momento, nenhum dos professores participantes concluiu o treinamento correspondente ao Volume 7.

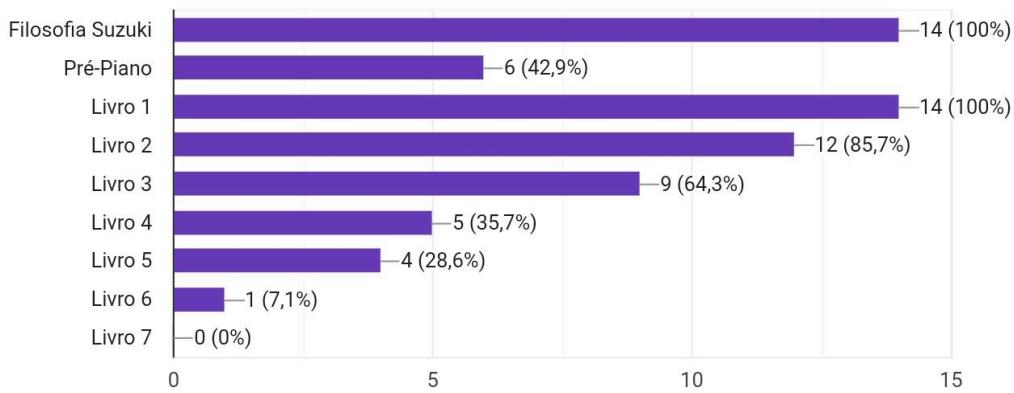


Gráfico 1. Nível de formação de professores dentro do Método Suzuki

Atualmente, o Brasil não conta com professores capacitadores de piano credenciados pela Suzuki Association of the Americas (SAA) . Dessa forma, para que os professores brasileiros possam realizar os cursos de formação, é necessário que instituições convidem capacitadores estrangeiros ou que os próprios professores brasileiros se desloquem para outros países. A oferta de cursos no formato online passou a ser permitida apenas durante o período da pandemia, o que proporcionou maior flexibilidade, mas ainda exige que a capacitação seja conduzida por docentes estrangeiros certificados.

Essa realidade proporciona dificuldades adicionais, especialmente no acesso aos cursos de volumes mais avançados, tanto pela necessidade de mobilização de um número mínimo de participantes quanto pelos custos associados. A SAA estabelece um limite máximo de 10 participantes para cursos online e 15 para cursos presenciais, o que, muitas vezes, inviabiliza a realização de turmas que justifiquem os investimentos necessários para viabilizar a formação de forma contínua no país.

A professora Telma Habermann (2025) relata que conheceu o Método Suzuki recentemente, após anos de experiência com o ensino tradicional. Sua aproximação com a filosofia Suzuki ocorreu há cerca de quatro anos, motivada pela necessidade de

adaptar seu ensino a uma nova realidade: o atendimento a uma criança com deficiência visual, nascida com glaucoma. Habituada ao modelo tradicional, que prioriza a leitura musical no início do processo de aprendizagem, ela se deparou com limitações significativas, visto que tal abordagem não se mostrava adequada às condições específicas da aluna. Em busca de alternativas, passou a improvisar durante as aulas, embora reconhecesse suas próprias restrições, já que sua formação não contemplava metodologias voltadas ao desenvolvimento auditivo anterior à leitura. Foi nesse contexto de busca por uma abordagem mais sensível às necessidades da criança que conheceu o Método Suzuki, cuja proposta de ensino centrada na escuta e na construção auditiva inicial ofereceu um novo caminho pedagógico.

Helenice Scapol (2025) relata que, durante seu período na Fundação das Artes, já lecionava aulas de piano, embora reconhecesse suas limitações técnicas e pedagógicas. Atuava até determinado ponto da formação dos alunos, encaminhando aqueles que demonstravam maior interesse ou potencial à própria Fundação. Ao longo de sua trajetória, dedicou-se também à musicalização em escolas regulares e buscou constantemente o aprimoramento profissional por meio de diversos cursos de formação continuada. Em um determinado momento, movida pela curiosidade e pelo desejo de compreender melhor o funcionamento de outro instrumento, iniciou os estudos de violino. Sua professora, na época, utilizava o Livro Suzuki — embora não seja possível afirmar com precisão se aplicava integralmente os princípios do método. Algumas práticas, como a escuta prévia das peças, eram semelhantes às adotadas atualmente. Contudo, por não possuir domínio técnico aprofundado do violino, Helenice não conseguiu avaliar se os fundamentos pedagógicos do método estavam sendo plenamente aplicados. Foi somente em 1997, durante um evento realizado em Florianópolis, que teve seu primeiro contato direto e esclarecedor com os fundamentos do Método Suzuki.

Ester Yoshimoto (2025) relata que passou a utilizar o Método Suzuki após surgir a oportunidade de lecionar no Centro Suzuki da Vila Mariana, em São Paulo.

Para assumir a função, foi necessário realizar a formação específica, o que a levou a concluir o curso de Filosofia Suzuki e o treinamento correspondente ao Livro 1. A partir desse momento, incorporou integralmente os princípios do método em sua prática pedagógica. Durante aproximadamente três anos, seu ensino esteve pautado exclusivamente na abordagem Suzuki.

O tempo de atuação dos professores também contribui para uma compreensão mais ampla sobre a aplicação do Método. Observa-se que mais de 60% dos participantes atuam com a Metodologia Suzuki há mais de cinco anos, o que demonstra um nível considerável de experiência entre os docentes.

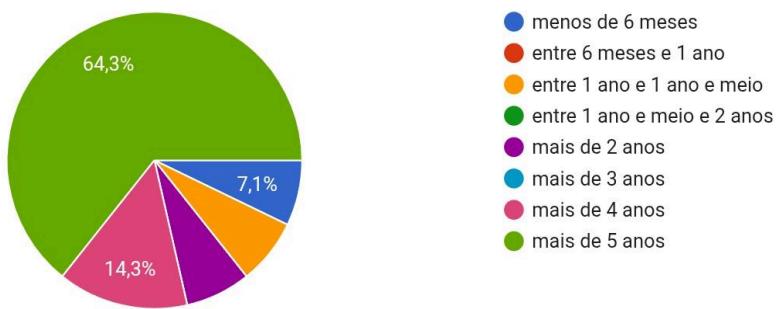
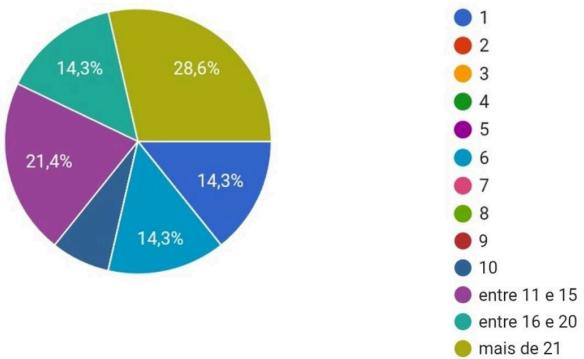
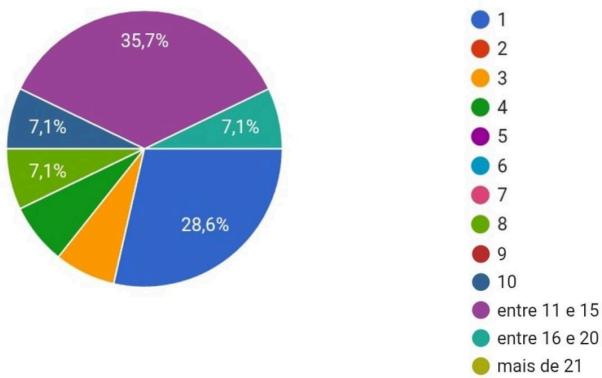


Gráfico 2. Tempo de atuação dos professores utilizando o Método Suzuki

No entanto, apesar dessa longa trajetória profissional e da formação especializada dos professores, o número de alunos que concluem o Livro 1 ainda se apresenta como reduzido em comparação com aqueles que iniciaram o Método, indicando possíveis desafios na continuidade do processo pedagógico.



Gráficos 3. Número de alunos que começaram a estudar piano através do Método Suzuki entre janeiro de 2022 e dezembro de 2024



Gráficos 4. Número de alunos que concluíram o livro 1 entre janeiro de 2022 e dezembro de 2024

Os Gráficos 3 e 4 apresentam, respectivamente, a quantidade de alunos que iniciaram o Livro 1 entre janeiro de 2022 e dezembro de 2024 e a quantidade de alunos que concluíram o mesmo volume no referido período. Observa-se que o número de estudantes que começaram o livro é significativamente superior ao número daqueles que o finalizaram. Esse dado sugere a possibilidade de uma alta evasão durante o processo de aprendizagem no Livro 1 ou, alternativamente, que os alunos necessitam

de um tempo consideravelmente longo para concluir este volume inicial, o que não é um problema do ponto de vista da Filosofia Suzuki.

Os participantes relataram que o tempo médio para que os alunos concluam o Livro 1 varia entre um ano e meio e dois anos, contudo, a pesquisa realizada não obteve informações suficientes para determinar com precisão qual das duas hipóteses é a mais adequada. São necessários estudos adicionais para compreender as causas dessa discrepância e os fatores que impactam a permanência e o ritmo de progressão dos alunos no método.

A professora Telma Habermann (2025) aponta que um dos maiores desafios enfrentados na aplicação do Método Suzuki está relacionado à participação dos pais. Ela observa que, mesmo com explicações detalhadas, é comum haver dificuldades na compreensão plena dos princípios do método por parte das famílias. Segundo a docente, frequentemente é necessário reiterar e aprofundar as orientações para que os pais assimilem uma pequena parte do que se pretende transmitir. Apesar dessas barreiras, destaca que o envolvimento dos responsáveis é imprescindível, especialmente na fase inicial da aprendizagem, quando as crianças são pequenas. Para Habermann, quando os pais se mostram comprometidos e engajados, o método tende a funcionar de forma eficaz.

Ao ser questionada sobre as estratégias utilizadas para engajar as famílias no processo pedagógico do Método Suzuki, a professora Helenice Scapol destaca a importância de um trabalho contínuo de conscientização. Para isso, são adotadas diversas ações, como a criação de grupos de WhatsApp nos quais são compartilhados textos e reflexões, além do contato direto e frequente com os pais, a fim de esclarecer os objetivos e a filosofia do método.

Ela enfatiza que a prática musical vai além da execução técnica: trata-se de uma ferramenta para o desenvolvimento integral do aluno. A participação ativa nas aulas em grupo, por exemplo, contribui significativamente para a autoestima da criança, que percebe seu progresso em relação aos colegas. Tendo em vista que a música, no

contexto Suzuki, não é um fim em si mesma, mas um meio para a formação global do indivíduo, Scapol ressalta que é fundamental que os pais compreendam que a prática regular e o compromisso com o processo não visam apenas à formação musical, mas ao fortalecimento de atitudes e valores que moldam o comportamento da criança frente a desafios. A professora observa que desistir de uma tarefa musical, como uma peça difícil, pode refletir uma tendência mais ampla de evasão diante das dificuldades cotidianas. Assim, ela busca promover entre os responsáveis uma reflexão sobre o papel da música na construção de resiliência e responsabilidade. Apesar dos esforços, reconhece que o engajamento das famílias varia: enquanto algumas se mostram receptivas e comprometidas, outras apresentam resistência ou dificuldade em se envolver de forma mais ativa no percurso formativo dos filhos.

Nesta pesquisa, 92,9% dos professores afirmaram utilizar materiais complementares em suas práticas pedagógicas.

A professora Helenice Scapol Villar Rosa (2025) relata que desenvolveu um material próprio para o trabalho de leitura musical nas aulas em grupo, o qual é baseado no repertório utilizado pelos alunos. Enquanto um estudante executa uma peça do repertório Suzuki, os demais praticam a leitura rítmica de valores como semínima, colcheia e mínima, sendo gradualmente introduzidos às notas e figuras musicais. Essa estratégia visa integrar o desenvolvimento da leitura musical ao contexto prático do repertório já estudado.

Após a utilização dos chamados *minibooks*, ela passa a adotar a coleção *Piano Adventures*, que oferece continuidade ao trabalho de leitura. Paralelamente, Helenice introduz repertórios complementares, o que considera uma prática pedagógica fundamental, também defendida por alguns capacitadores do Método Suzuki. Ela

busca incluir obras de compositores pouco explorados pelos alunos, como Diabelli, bem como repertório de música brasileira, cuja presença no currículo Suzuki é bastante limitada — restringindo-se a uma única peça em toda a coleção.

Com esse intuito, oferece desde cedo o contato com compositores brasileiros como Lorenzo Fernandez e, posteriormente, Villa-Lobos. A valorização da diversidade musical permite aos alunos ampliar seu repertório cultural e estético. A professora menciona, inclusive, o interesse espontâneo de uma aluna que, no ano anterior, solicitou estudar uma obra de Ernesto Nazareth — iniciativa que foi prontamente acolhida. Esse tipo de abordagem favorece um conhecimento musical mais amplo e contextualizado, reforçando a importância de uma formação artística plural.

O uso desses materiais atende a diferentes objetivos, que vão desde uma preparação prévia ao Método Suzuki até o enriquecimento do repertório dos alunos. No entanto, destaca-se que a principal finalidade apontada pelos docentes para a adoção desses recursos é o apoio à iniciação ou ao desenvolvimento da leitura musical. Entre os materiais citados pelos participantes, encontram-se os Mini Books, de Kristen Gore; Piano Adventures; John Thompson's Easiest Piano Course; Amigos do Piano; Mikrokosmos, de Béla Bartók; Estudos op. 599, de Carl Czerny; e estudos selecionados de Barrozo Neto.

Eu diria que eu uso mais a Filosofia Suzuki, o pensamento e a forma de ensinar. Essa abordagem de tratar o ouvido primeiro. Saber que eles conseguem tocar de ouvido coisas muito mais complexas do que conseguem ler. E respeitar esse tempo do aluno e de acreditar que todos os alunos podem. Mas eu não uso só o Método Suzuki agora. Então... Eu tenho usado vários métodos diferentes. Porque uma das coisas que eu aprendi também durante o meu tempo no mestrado foi de que nenhum método funciona com todos os alunos e nenhum professor serve para todos os alunos. Então... Eu acredito muito que... De achar... De sentir o perfil do aluno. E entender qual é o método que vai funcionar melhor com aquele aluno (Yoshimoto, 2025).

## Considerações Finais:

No contexto brasileiro, o método tem sido adotado por um corpo docente experiente e qualificado, que busca adaptar o ensino às demandas locais por meio do uso de materiais complementares, especialmente para apoiar a leitura musical. Embora a Metodologia Suzuki apresente um repertório previamente estruturado, ela se revela altamente adaptativa, sendo frequentemente enriquecida com peças e recursos que dialogam com as vivências e necessidades individuais de alunos e professores. Cada educador adota estratégias próprias, porém o objetivo comum é promover o desenvolvimento musical respeitando os ritmos, estilos e particularidades de cada estudante em sua relação com o instrumento, desenvolvendo a percepção musical, escuta ativa, conhecimento de repertório e estilos musicais. No entanto, o que está no cerne do método não é apenas o conteúdo musical em si, mas a filosofia que o fundamenta, a qual valoriza a integração entre os envolvidos no processo de aprendizagem e o fortalecimento de um senso de comunidade, elemento essencial para todos que fazem parte desse universo pedagógico.

Desafios, como a evasão antes da conclusão do primeiro volume, indicam a necessidade de contínua reflexão sobre a abordagem pedagógica e reforça a importância da compreensão integrada entre filosofia e método para garantir a fidelidade à proposta original de Suzuki e a efetividade do processo educativo em contextos diversos.

## REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO MUSICAL SUZUKI. Metodologia Suzuki. Disponível em:

<https://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/metodologia-suzuki/>. Acesso em: 10 mar. 2025.

ESCOLA SUZUKI. O que é o Método Suzuki.

<https://escolasuzuki.com.br/o-metodo-suzuki-uma-abordagem-humanizada-para-o-ensino-musical/> Acesso em: 6 fev. 2025.

SUZUKI, Shinichi. Nurtured by Love: The Classic Approach to Talent Education. Miami: Warner Bros. Publications, 1983.

SUZUKI ASSOCIATION OF THE AMERICAS. Teacher Training Manual – Piano Unit 1. Boulder: SAA, 2020.

YOSHIMOTO, Ester Yurie. Metodologia Suzuki de piano no Brasil: contextualização e estratégias para sua aplicação. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Piano) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

SUZUKI, Shizuko. Suzuki Piano School: Volume 1. Tokyo: Summy-Birchard Inc., 1994.

INTERNATIONAL SUZUKI ASSOCIATION. Piano. Disponível em:

<https://internationalsuzuki.org/piano>

The beginnings of the suzuki piano method. Disponível em

<https://internationalsuzuki.org/journal/ISA-Journal-5-2.pdf>

SANDOR, György. On piano playing: motion, sound and expression. New York: Schirmer Books, 1981.

KAPLAN, Alberto. Teoria Pianística: Uma proposta de integração entre técnica, interpretação e ensino. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

KATAOKA, Haruko. *How to Teach Beginners*. Tradução de Mitsuo Furumachi. Edição revisada por Karen Hagberg. Bellingham: Piano Basics Foundation, 1996

## Entrevistas:

(Yoshimoto; Scrocco, 2025). **Entrevista com Ester Yurie Yoshimoto**. 07 de abril de 2025

(Habermann; Scrocco, 2025). **Entrevista com Telma Habermann**. 14 de abril de 2025

(Scapol; Scrocco, 2025). **Entrevista com Helenice Villar Scapol**. 18 de abril de 2025