

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESTER YURIE YOSHIMOTO

**METODOLOGIA SUZUKI DE PIANO NO BRASIL:
contextualização e estratégias para sua aplicação**

São Paulo
2021

ESTER YURIE YOSHIMOTO

**METODOLOGIA SUZUKI DE PIANO NO BRASIL:
contextualização e estratégias para sua aplicação**

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 Bacharela em Música com Habilitação em Instrumento - Ênfase em Piano.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Sayure Shimabuco

São Paulo
2021

FICHA CATALOGRÁFICA

Yoshimoto, Ester Yurie

Metodologia Suzuki de Piano no Brasil: contextualização e estratégias para sua aplicação / Ester Yurie Yoshimoto ; orientadora, Dra. Luciana Sayure
<http://www3.eca.usp.br/biblioteca/formularios/solicitacao.ficha.catalografica>. -- São Paulo, 2021. 67 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

1. Piano Suzuki no Brasil 2. Pedagogia do Piano 3. Práticas pedagógicas

<http://www3.eca.usp.br/biblioteca/formularios/solicitacao.ficha.catalografica>, Dra. Luciana Sayure II. Título. CDD 21.ed. - 780

ESTER YURIE YOSHIMOTO

**METODOLOGIA SUZUKI DE PIANO NO BRASIL:
contextualização e estratégias para sua aplicação**

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 Bacharela em Música com Habilitação em Instrumento - Ênfase em Piano.

São Paulo, ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Luciana Sayure Shimabuco
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Renata Pereira
Centro Suzuki de Educação Musical

*“Em verdade vos digo que sempre que o
fizerem (algo) a um destes meus pequeninos
irmãos, foi a mim que o fizeram.”*

Jesus

Mateus 25:40

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus que me deu a vida e tem me abençoado ricamente com dons, talentos e alegria em fazer o que eu amo. Agradeço a Ele porque é Ele quem abre as portas, me sustenta em tudo o que faço e demonstra o Seu amor das formas mais inusitadas ou simplesmente através das pessoas incríveis que me rodeiam.

Agradeço a minha família e amigos que me apoiam com carinho, que posso contar nos momentos desafiadores e também se alegram em cada uma das minhas conquistas, pequenas ou grandes. Nomeio aqui meu irmão Jonathan e meus amigos Giovanna, Danillo e Gabriel, que foram essenciais para que esse TCC fosse devidamente revisado e formatado.

Não poderia deixar de agradecer à minha querida professora e orientadora, Luciana Sayure, que teve um papel fundamental neste trabalho e nesses anos de graduação. Sua paciência, seu esforço em trazer o melhor de cada aluno e preocupação com a vida integral de cada um, em especial por mim, me inspira a cada dia ser uma professora melhor. Juntamente com ela, Leandro e Lucas, monitores do Laboratório de Piano USP, foram essenciais para minha evolução durante o curso, sempre dispostos a fazer o possível para me ajudar e ainda se tornaram grandes amigos para mim.

Agradeço a Universidade de São Paulo por proporcionar uma estrutura de ótimos professores e oportunidades, além de ter sido contemplada pelas bolsas PEEG de monitoria que permitiram que eu tivesse uma experiência ainda mais rica e feliz como aluna e monitora. Agradeço também ao “Centro Suzuki de Educação Musical de São Paulo”, à “Escola de Música Suzuki de São Paulo” e a meus queridos alunos pela oportunidade de colocar em prática a Metodologia Suzuki, experiência essencial para a escolha do tema deste trabalho.

Por último, mas não menos importante, agradeço a todas as pessoas que concederam seu tempo para entrevista de forma tão solícita e atenciosa, para que esse trabalho fosse possível. Cito aqui os seguintes nomes: Helenice Scapol, Flor Canelo, Maria Luiza de Moraes, Carlos Souza, Renata Pereira, Jacqueline Menezes, Izabela Pavan e também a Associação Musical Suzuki do Brasil por disponibilizar as informações pedidas.

YOSHIMOTO, Ester Yurie. Metodologia Suzuki de piano no Brasil: contextualização e estratégias de sua aplicação. 2021, 67fls. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

RESUMO

Este trabalho pretende apresentar a Filosofia Suzuki, suas estratégias de ensino ao piano e traçar seu histórico no Brasil. Primeiramente, apresentaremos um breve resumo sobre a filosofia criada pelo Dr. Suzuki e suas implicações no aprendizado da música para crianças; em seguida, traçamos o seu histórico no cenário nacional e no cenário brasileiro, apoiado em Saito (1997) e Suzuki (2008); e por último, mapeamos e descrevemos algumas práticas pedagógicas das peças Lightly Row, Cuckoo e French Children's Song do primeiro volume. Para tanto, foi utilizado como método para coleta de dados a pesquisa bibliográfica, através do estudo do referencial teórico levantado sobre o Método Suzuki e práticas pedagógicas para o ensino do piano, visando fontes primárias no âmbito nacional (BIGLER, LLOYD-WATTS. 1999; HARGRAVE. 2003; KATAOKA. 1988; KATAOKA. 2001; KOPPELMAN. 1978; POWELL. 1988; SUZUKI. 1993); entrevistas concedidas à autora pelas professoras de piano Flor Canelo e Helenice Villar Scapol; e levantamento de dados sobre os cursos capacitadores já ministrados. A partir da pesquisa e reflexão percebemos tanto a acuracidade e quanto a preocupação do método com habilidades musicais de alto nível, ainda que no início do processo de ensino-aprendizagem. Enfim, por meio deste estudo foi possível evidenciar a pluralidade de abordagens no ensino do piano e também suas particularidades.

PALAVRAS-CHAVE: Piano Suzuki no Brasil. Pedagogia do Piano. Prática pedagógica.

YOSHIMOTO, Ester Yurie. Metodologia Suzuki de piano no Brasil: contextualização e estratégias de sua aplicação. 2021, 67fls. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021

ABSTRACT

This paper aims to present the Suzuki Philosophy, its strategies for teaching the piano and outline its history in Brazil. Firstly, it briefly describes the philosophy created by Dr. Suzuki and the implications in the learning of music by children; then, it traces the historical background of the philosophy in Brazil, based on Saito (1997) and Suzuki (2008); and finally, it maps and details some pedagogical approaches for the pieces Lightly Row, Cuckoo and French Children's Song from the first volume. To achieve this, the method used for data collection was bibliographic research, through the study of the theoretical reference gathered about the Suzuki Method and pedagogical approaches for piano teaching, targeting primary sources nationwide (BIGLER, LLOYD-WATTS. 1999; HARGRAVE. 2003; KATAOKA. 1988; KATAOKA. 2001; KOPPELMAN. 1978; POWELL. 1988; SUZUKI. 1993); interviews given to the author by piano teachers Flor Canelo and Helenice Villar Scapol; and data surveying on the training courses already taught. From the research and reflection we could observe both the accuracy and the concern of the method with high level musical abilities, even at the beginning of the teaching-learning process. Finally, through this study it was possible to show the plurality of approaches in piano teaching and also its specificities.

KEY WORDS: Suzuki Method in Brazil. Piano Pedagogy. Teaching Practice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	c. 1-2 de “Variação A”, “Variação B” e “Variação C” de S. Suzuki, respectivamente em ordem de cima para baixo, enfatizando a importância que o método dá ao ritmo desde suas primeiras peças.	p. 18
Figura 2	Nahama Patkin, próxima ao piano, ministrando o curso de piano Suzuki em 1996.	p. 32
Figura 3	Foto do grupo de professores que participaram do curso ministrado por Nahama Patkin.	p. 32
Figura 4	Desenhos na ponta dos dedos para indicar os pontos de contato com o teclado.	p. 37
Figura 5	Amigurumi de crochê usado no ensino da postura.	p. 37
Figura 6	Postura indesejada em que o pulso está “pendurado no piano”.	p. 38
Figura 7	c. 1-2 de “Variação A” de S. Suzuki, em que a maior dificuldade está no salto de quinta do c.1 com o dedo 4.	p. 38
Figura 8	Mão direita cruzando a esquerda por cima, vista de lado.	p. 41
Figura 9	Mão direita cruzando a esquerda por cima, vista de cima.	p. 41
Figura 10	Mão adulta demonstrando a postura do “pronto dedo 1” fora do piano.	p. 43
Figura 11	Partitura da música “Lightly Row” na versão de mãos diferentes.	p. 44
Figura 12	Partitura completa da música “Cuckoo”.	p. 46
Figura 13	Partitura completa da música “French Children 's Song”.	p. 48
Figura 14	c. 5-8 da música French Children 's Song em que se canta “o fi-nal”, uma sílaba em cada uma das três notas finais da música.	p. 49
Figura 15	Exemplos de animais de crochê (Amigurumis) com proporções diferentes usados em aula.	p. 53
Figura 16	Print de aula online com criança, de 3 anos, cantando a música da postura.	p. 55
Figura 17	Partitura de French Children 's Song com os padrões da mão esquerda pintados.	p. 57

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRAPS	Associação Brasileira de Professores Suzuki
AMS	Associação Musical Suzuki do Brasil
c.	compasso.
CSEM	Centro Suzuki de Educação Musical de São Paulo
Ex.	Exemplo
MS	Método Suzuki
PP	Para-Prepara
SAA	Suzuki Association of the Americas - Associação Suzuki das Américas
SBC	São Bernardo do Campo - SP
SP	São Paulo
Tab.	Tabela
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
V	Quinto grau, tríade maior.
V6	Quinto grau, tríade maior na primeira inversão.
I	Primeiro grau, tríade maior.
IV	Quarto grau, tríade maior

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: FUNDAMENTOS DA METODOLOGIA SUZUKI	13
1.1 IMPLICAÇÕES DO CONCEITO DE “LÍNGUA MATERNA”	14
1.2 DIFERENÇAS COM A FORMA TRADICIONAL DE ENSINO	16
CAPÍTULO 2: HISTÓRICO DA METODOLOGIA APLICADA AO PIANO.....	20
2.1 SURGIMENTO DA METODOLOGIA	20
2.2. DESENVOLVIMENTO DO MÉTODO PARA PIANO.....	23
2.3 CHEGADA AO BRASIL	25
2.4 DESENVOLVIMENTO DO MÉTODO SUZUKI DE PIANO NO BRASIL.....	31
CAPÍTULO 3: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS.....	34
3.1 COMPETÊNCIAS E HABILIDADES ABORDADAS NOS LIVROS	34
3.1.1. Postura.....	36
3.1.2. Tempo e Caráter.....	39
3.1.3. Dinâmicas.....	39
3.1.4. Independência das mãos.....	40
3.2. PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DOS PROFESSORES.....	42
3.2.1. Flor Canelo.....	42
3.2.2 Helenice Villar Scapol.....	50
3.2.3. Ester Yoshimoto.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
BIBLIOGRAFIA.....	60
APÊNDICES.....	62
Apêndice A - Tabela dos cursos de capacitação de piano Suzuki no Brasil.....	62
Apêndice B - Tabela dos eventos nacionais de piano Suzuki no Brasil.....	64
Apêndice C - Tabela dos eventos online nacionais de piano Suzuki no Brasil.....	64
ANEXOS.....	65
Anexo A - Índice do Volume 1 de Piano	66

INTRODUÇÃO

No Brasil, o Método Suzuki é muito conhecido para o ensino de cordas, mas ainda pouco difundido para o piano. Por falta de acessibilidade às informações e, consequentemente, o mau uso do Método, surgiu uma visão equivocada sobre sua prática. Muitos pensam erroneamente que o Método Suzuki é simplesmente o conjunto de repertório a ser seguido. No entanto, ele influí na forma de lidar com o ensino, além de envolver um conjunto de práticas e estratégias.

Para aqueles que já participaram de cursos capacitadores, essas informações são constantemente discutidas e aprendidas. Porém, as pessoas interessadas em conhecer o Método Suzuki, mas que não participaram de nenhum evento de formação, podem ter uma opinião precipitada por se depararem com a falta de informações de como isso se daria na prática. Para isso, este trabalho pretende esclarecer suas abordagens e filosofia de ensino com exemplos práticos de professoras. Segundo Alvim e Santiago (2018):

Notamos que a principal dúvida em relação ao *Suzuki Piano School*, daqueles professores que não tiveram acesso aos cursos, se refere à abordagem técnico-musical utilizada para iniciantes ao piano. Ao se depararem com as partituras do repertório, sem o conhecimento prévio de seu objetivo e forma de ensino, esses professores podem ter muita dificuldade em compreender a metodologia e assim tirar conclusões errôneas sobre ela. (ALVIM; SANTIAGO, 2018)

Para a exemplificação de abordagens práticas do ensino do Método Suzuki, foram escolhidas três peças do primeiro volume de piano. O material bibliográfico enfatiza bastante a importância do trabalho no tema do “Brilha Brilha Estrelinha” e suas variações. Visto que essas peças já foram suficientemente desenvolvidas por Alvim e Santiago (2018), este trabalho busca fazer um detalhamento das habilidades e competências, discorrendo algumas práticas de ensino nas peças: *Lightly Row, Cuckoo e French Children 's Song*.

Somado a isso, a trajetória da Metodologia no Brasil teve longos períodos em que não houve cursos de formação, o que favoreceu a disseminação dessa precipitação. Para tal contextualização, este trabalho procura preencher as seguintes lacunas: produção de material bibliográfico sobre o Histórico da Metodologia no Brasil e o registro de práticas pedagógicas. Para isso, pretendemos descrever as habilidades a serem desenvolvidas em cada uma dessas peças e estratégias de ensino para possíveis soluções didáticas, com a finalidade de entender as particularidades de sua aplicação no Brasil e contribuir com a produção de material bibliográfico relacionado a essa temática.

Para isso foram entrevistados professores que participaram de diferentes momentos da trajetória do Método Suzuki no Brasil. Além disso, através dessas informações foi feito um levantamento de dados sobre os cursos capacitadores já palestrados e um mapeamento da situação nacional atual. Adicionalmente, para o terceiro capítulo, foram usadas as anotações feitas durante a participação em curso de capacitação da prof^a Flor Canelo, certificado pela *Suzuki Association of the Americas* (SAA).

No primeiro capítulo, contextualizamos os principais fundamentos da Filosofia e sua implicação na forma de ver o ensino e o aprendizado de crianças. A Filosofia Suzuki de educação musical é um método de ensino criado pelo violinista Shinichi Suzuki (1898-1998). Ele percebeu que todas as crianças falavam sua língua materna perfeitamente e com facilidade, ainda que a língua tivesse aspectos difíceis. Então, considerou que isso poderia ser replicado no ensino de música para crianças, para que elas pudessem ter a mesma fluência e naturalidade ao tocar (SUZUKI, 2008).

No segundo capítulo, traça-se o histórico da Metodologia, que primeiramente surgiu no violino, e pouco depois foi desenvolvida e adaptada para o piano. Partimos do trabalho de Saito (1997), que descreve o início do desenvolvimento do Método Suzuki no Brasil, salienta-se que após sua publicação, não foram localizados até o presente, trabalhos no Brasil relacionados ao tema abordado pela autora. Sendo assim, existe uma grande lacuna histórica entre 1997 e os dias atuais. Portanto, pretendemos contribuir para o levantamento de informações através de depoimentos e organização dos fatos.

No terceiro capítulo, discorre-se sobre os conjuntos de técnicas de ensino envolvidas nas primeiras peças do volume 1. Para isso, serão mapeadas práticas pedagógicas apresentadas na bibliografia publicada pela própria associação internacional Suzuki (KATAOKA, 1988,1985,2001; POWELL, 1988; BIGLER, LLOYD-WATTS. 1999; KOPPELMAN, 1978; SUZUKI, 1993), compreendendo suas aplicações no repertório selecionado. Procura-se também compartilhar as práticas de professoras do cenário nacional, entendendo que cada país tem suas peculiaridades socioculturais e isso interfere no desenvolvimento dos alunos.

CAPÍTULO 1: FUNDAMENTOS DA METODOLOGIA SUZUKI

A Filosofia Suzuki foi criada por Dr. Shinichi Suzuki (1898-1998) e se encontra no seu livro “Educação é amor”. 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. Além disso, o Método Suzuki dispõe de capacitadores oficiais que podem orientar aqueles que desejam se aprofundar no assunto e se tornarem professores licenciados. Assim sendo, esse trabalho não tem a intenção de substituir tais cursos, e sim analisar e divulgá-los de maneira crítica.

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.

Afinal me ocorreu o método da língua materna e eu entendi que nele havia tudo o que era necessário. De lá para cá [...] eu tento convencer pessoas de que *todas* as crianças podem ser bem educadas e de que aquelas mais atrasadas na aprendizagem não devem ser abandonadas. Chamei meu método de Educação do Talento e comecei o movimento educacional em que as crianças com baixo rendimento escolar ou aquelas que lutam para conseguir melhorar-se não sejam retiradas das escolas ou rejeitadas (SUZUKI, 2008, p. 11).

Visando aplicar o conceito de língua materna ao ensino de música, Suzuki chegou a um dos fundamentos da filosofia: a habilidade não é inata, porém aprendida. Assim, toda criança teria a capacidade de aprender a tocar um instrumento habilmente (talento) desde que dispusesse do devido treinamento e estímulo. Assim nomeou sua forma de ensino de “Escola do Talento”, onde todas as crianças eram consideradas talentosas.

1.1 IMPLICAÇÕES DO CONCEITO DE “LÍNGUA MATERNA”

Segundo Bigler & Lloyd-Watts (1999), as cinco principais implicações práticas do conceito de língua materna são: 1) Todos são capazes; 2) O Ambiente educa a criança; 3) A taxa de progresso depende da criança; 4) Habilidade gera habilidade; e 5) Um ambiente feliz traz grandes resultados.¹

A primeira implicação é que todas as crianças capazes de falar sua própria língua estão devidamente aptas a aprender a tocar um instrumento em alto nível, com o devido estímulo (KATAOKA, 1985, p. 7). Shinichi Suzuki ilustra muito bem a importância do treino para o aprendizado e desenvolvimento do talento quando descreve uma situação em que dois de seus alunos foram convidados a tocar em uma rádio:

A habilidade cresce com o treinamento. [...] A transmissão radiofônica foi realmente uma beleza. Toda a família ouviu junta e ficamos tomados de emoções, muito felizes. Agora, ambos são ótimos músicos. [...] Como disse antes, não considero um grande talento como uma possibilidade apenas para pessoas excepcionais. *TODA* pessoa criada assim é treinada para demonstrar talento e tem condições para tanto (SUZUKI, 2008, p. 47).

A segunda implicação é que o ambiente educa a criança. Uma criança que está aprendendo suas primeiras palavras está imersa num ambiente em que as pessoas estão falando habilmente sua língua o tempo todo. Se em sua casa todos falam com riqueza no linguajar, a criança fará o mesmo, e se a linguagem for pobre ou indevida, ela imitará da mesma forma. Segundo Suzuki (2008), o mesmo acontece com o aprendizado da música e também no aprendizado de bons e maus hábitos. Portanto, uma importante lição aprendida disso é que para a criança tocar um som bonito, ela deve estar imersa nesse universo rico de estímulos musicais de alta qualidade.

O ponto não é hereditariedade, mas o ambiente. As crianças vivem, vêem e sentem, sua habilidade se desenvolve para ajustá-la ao seu meio. De fato, essa hipótese ignora a hereditariedade que as pessoas, teimosamente, consideram tão importante. [...] mas a pobreza de ambiente que algumas (crianças) sofrem ao nascer prejudica o desenvolvimento de suas habilidades [...]. O destino das crianças está nas mãos dos pais (SUZUKI, 2008, p. 22).

¹ Todas as traduções do trabalho foram feitas pela autora e serão acompanhadas pelo seu texto original: “*1) No Failure; 2) Environment Educates Children; 3) Rate of Progress is dictated by the child; 4) Ability breeds ability; 5) Happy Environment yields high standards. Great ability.*”

Consequentemente, dentro de sala de aula, o professor deve demonstrar com riqueza de detalhes e disponibilizar gravações excelentes para que o aluno ouça em sua casa. 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. Dessa mesma forma, o professor deve aproveitar ao máximo a ferramenta de demonstração, desenvolvendo assim a escuta sensível a detalhes cada vez mais sutis. Segundo Powell (1988, p. 78)², “se estamos trabalhando para alcançar nossos resultados verbalmente, então não estamos verdadeiramente ensinando no método Suzuki”

A terceira implicação do conceito de língua materna é que a taxa de progresso depende da criança. Assim como cada criança tem o seu tempo para aprender a andar e falar, cada uma delas terá tempo de evolução na música. Dessa forma, remove-se o peso das comparações e respeita-se a velocidade de aprendizado de cada uma, não se apegando unicamente a sua idade. Tal como quando a criança está aprendendo uma nova palavra os pais a vão repetir incontáveis vezes até que a criança seja capaz de reproduzi-la, essas repetições também serão necessárias na escuta de gravações ao aprender uma nova música. A Filosofia Suzuki acredita que cada criança tem seu tempo de aprendizado, não considerando aquela mais lenta como menos capaz que as outras.

O quarto ponto, habilidade atrai habilidade, ocorre quando a criança percebe que alcançou um objetivo que lhe foi proposto, a estimulando a buscar a próxima conquista. Tal ponto está muito ligado à importância de elogiar e incentivar a criança em cada um de seus pequenos avanços. Não se espera que um recém-nascido recite um poema para ser elogiado, pelo contrário, a cada uma de suas pequenas conquistas (mesmo que ainda não perfeitas) os pais costumam comemorar. Tal experiência positiva o impulsiona a querer se aventurar mais vezes e com novas palavras que se tornam cada vez mais completas e depois complexas, até ser hábil em escrever e capaz de declamar um poema.

O último ponto é bastante correlacionado com o aspecto mencionado acima, e reconhece que um ambiente feliz permite alcançar altos padrões. Muitos pais acreditam que por meio da pressão e cobrança seus filhos alcançarão tal excelência, mas Dr. Suzuki acreditava que ao invés disso, eles deveriam criar um ambiente saudável e incentivador para que seus filhos pudessem desejar progredir pela alegria de evoluir e não pela cobrança.

² Texto original: “If we are working to achieve all our results verbally, then we are not really teaching as true Suzuki teachers.”

“Meu filho não gosta de praticar em casa”, queixam-se algumas mães. É porque elas não compreendem a mente da criança, que acha que o violino é um brinquedo. Essas mães ficam aborrecidas por pagar caro por algo que a criança considera como apenas um brinquedo. [...] Começar dando às crianças o prazer de brincar com o brinquedo, deixando o espírito de divertimento levá-las pelo caminho certo - é assim que deveria iniciar toda a educação das crianças (SUZUKI, 2008, p. 127).

Sendo importante ressaltar que não se deve elogiar de forma banal e errônea, para isso evita-se comentários genéricos e imprecisos. É preciso reconhecer quais aspectos foram bem sucedidos e quais precisam progredir. Dessa forma, cultiva-se o hábito de exaltar o excelente e a busca por melhorar suas deficiências, permitindo assim o desenvolvimento do caráter por meio da música. Um exemplo da oposição entre a pressão colocada pelos pais e o fomento de um ambiente feliz é a resposta dada pelo Dr. Suzuki a uma mãe que perguntou se seu filho viria a se tornar “alguém”:

Ele será uma pessoa nobre através do estudo do violino.(...) Uma pessoa de coração fino e puro encontrará a felicidade. A única preocupação dos pais deve ser criar os filhos como seres humanos nobres. Isso é o suficiente. Se essa não é a sua esperança maior, a criança poderá tomar um rumo contrário às suas expectativas. Seu filho toca violino muito bem. Precisamos tentar fazê-lo ser esplêndido em mente e coração também (SUZUKI, 2008, p. 26).

Apresentadas as implicações práticas do conceito de “Língua Materna”, podemos inferir dois aspectos que são pontos-chave na aprendizagem: a presença essencial dos pais no processo e o protagonismo da criança. Por conseguinte, isso implica uma nova perspectiva para o ensino e novos desafios ao professor, pois este deve não somente instruir o aluno como também educar os pais para que sejam capazes de construir um ambiente encorajador e rico para o desenvolvimento de suas crianças.

1.2 DIFERENÇAS COM A FORMA TRADICIONAL DE ENSINO

Tal como no processo de aprendizagem da língua, a leitura não é a primeira coisa a ser ensinada — no ensino da música tal habilidade também será postergada. Muitas vezes, esse conceito é criticado por professores que entendem erroneamente que a leitura não será ensinada em nenhum momento, causando uma deficiência e dependência no futuro. Em oposição a tal equívoco, Bigler e Lloyd-Watts (1999) reiteram que, um músico que não pode ler é semelhante a um analfabeto, reforçando assim, a ideia que o ensino da leitura é somente postergado e não excluído. Somado a isso, a professora capacitadora Caroline Fraser

(Peru-Escócia) criou o curso de leitura musical, em 1998, para esquematizar tal ensino dentro da Metodologia Suzuki, procurando transformar tal equívoco.

Assim como é mais natural e esperado que um bebê fale antes que seja capaz de ler, escrever ou analisar gramaticalmente uma frase, espera-se que a criança toque antes que possa ler ou analisar. Portanto, seguindo tal ordem, quando o bebê estiver pronto, ele balbuciará suas primeiras palavras, e o incentivo dos pais o levará a falar outras delas. Durante esse processo, muitos pais lêem pequenos livros para a criança, que ainda que não saiba ler, está aprendendo a reconhecer os padrões, pouco a pouco. Quando for capaz de falar com fluência suas simples palavras, a criança será incentivada a ler algumas letras e palavras, mais simples do que as palavras que ela já é capaz de falar. Seguindo tal procedimento, futuramente sua capacidade de leitura se igualará a sua capacidade de fala.

No ensino tradicional a leitura musical é exigida logo no início da aprendizagem, antes mesmo que a criança possa produzir um som de qualidade e com conforto, consequentemente, as alturas corretas tornam-se a principal habilidade a ser alcançada. No Método Suzuki, prioriza-se o desenvolvimento da excelência sonora e da postura adequada, permitindo que a criança possa concentrar seus esforços nesses aspectos para que depois possa ter liberdade para ler. Sendo assim, a técnica, a leitura e a teoria musical participam como importante suporte durante o desenvolvimento da criança, mas não como objetivo final.

Interessante pontuar que esta lacuna na formação é perceptível até mesmo no meio profissional. O mais preocupante, contudo, é constatar que para muitos profissionais as alturas corretas são o suficiente, sendo que muitas vezes o ritmo, o contorno melódico, o timbre e o diálogo entre as vozes podem ter a mesma, ou mais, relevância que as alturas. É significativo salientar que as primeiras peças do volume 1 do método Suzuki são as variações rítmicas da “Estrelinha” (Figura 1) e que, na primeira variação, as crianças aprendem a melodia de ouvido e depois se concentram no ritmo como fator essencial da peça.

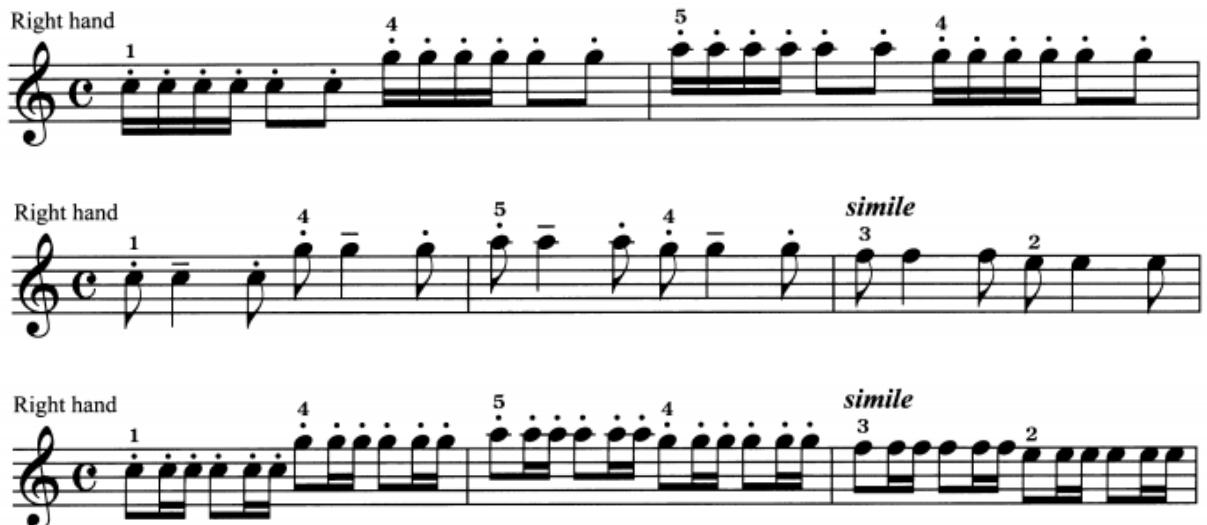


Figura 1: Primeiros compassos de “Variação A”, “Variação B” e “Variação C” de S. Suzuki, respectivamente, em ordem de cima para baixo, enfatizando a importância que o método dá ao ritmo desde suas primeiras peças.³

Podemos notar que nenhuma das habilidades é adquirida por completo antes que a próxima seja ensinada. A criança não fala uma linguagem avançada quando aprende a leitura, tampouco a leitura perfeita antes de aprender a escrever, mas espera-se que ela ganhe uma fluência e certo domínio na habilidade para que uma nova seja ensinada. Como as habilidades aprendidas ainda estão sendo aprimoradas elas precisam ser mantidas, assim como ao aprender a falar a criança não pára de ouvir e ao começar a ler não deixa de falar espontaneamente. Nesse sentido, as habilidades se somam e aumentam à medida que são sempre revisitadas, inclusive por estarem em contínuo aperfeiçoamento.

Para que isso seja possível, uma importante ferramenta da metodologia é a repetição de obras já aprendidas. “Revisar as peças previamente aprendidas é um dos aspectos mais importantes e representativos da educação Suzuki”⁴ (BIGLER; LLOYD-WATTS, 1999, p. 51). Esse momento de revisão é oportuno para a inserção de novas habilidades que trarão riqueza sonora e/ou preparar habilidades que serão exigidas no futuro. Segundo Suzuki (2008, p. 61), “apenas poder dizer ‘sabemos tocar todas essas peças’ é, na verdade, insatisfatório, porque leva a relaxamento da sensibilidade musical, da interpretação limpa, etc.”

Um exemplo de competência a ser desenvolvida na revisão é a adição de elementos de coordenação que, posteriormente, permitam a execução do discurso musical. Dessa forma, traz-se constante interesse em peças já aprendidas possibilitando um refinamento e domínio da execução mesmo que em peças simples. Além disso, essa é uma forma de ganhar confiança

³ SUZUKI. *Suzuki Piano School*. v.1. USA: Summy-Birchard,2008. Partitura.

⁴ Texto original: “*Reviewing previously learned pieces is one of the most important and representative aspects of Suzuki education.*”.

na música e acumular repertório – o “vocabulário” se comparado com a língua materna. “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 Método Suzuki é composto por três ferramentas chaves: a filosofia de ensino, um currículo sistematizado e um conjunto de técnicas de ensino aplicadas por professores capacitados (AMS BRASIL, 2021). O currículo sistematizado é o conjunto de repertório, sendo que no piano o repertório está dividido em sete volumes atingindo até o nível intermediário. Mais adiante, nos capítulos 2 e 3 abordaremos o repertório de peças e outros detalhes sobre as estratégias de ensino.

CAPÍTULO 2: HISTÓRICO DA METODOLOGIA APLICADA AO PIANO

O Método Suzuki (MS) surgiu em 1945, na Escola do Talento, em Matsumoto (SUZUKI, 2008). A metodologia foi criada e colocada em prática pelo Dr. Shinichi Suzuki, por isso, a filosofia e o histórico estão fortemente atrelados a sua história pessoal. Segundo Suzuki (2008, p. 61), “minha autodisciplina transformou-se, em outras palavras, no método de Educação do Talento. Meus próprios erros de treinamento do passado foram transformados em método melhorado, correto e razoável”. Somado a isso, o surgimento do método para piano, em 1970, tem a participação do fundador e de outras quatro professoras de piano, sendo a Dra. Haruko Kataoka (1927-2004) a principal representante e divulgadora. A descrição dessa trajetória foi baseada em Alvim & Santiago (2018), Hargrave (2018), Kataoka (1988), Saito (2011) e Suzuki (2008).

Em relação à trajetória no Brasil, houve dificuldade para encontrar material bibliográfico referente ao assunto. Sendo assim, partimos da tese de doutorado de Shinobu Saito, onde é descrita a chegada da Metodologia Suzuki no território nacional até 1997. A partir deste ponto, fizemos entrevistas com Menezes (2021), Moraes (2021), Pereira (2021) e Souza (2020) buscando contribuir na descrição dos fatos até os dias atuais, possibilitando assim maior contextualização da situação no Brasil. Assim, este capítulo está dividido em quatro subtópicos: Surgimento da Metodologia; Desenvolvimento do método para piano; Chegada no Brasil e Desenvolvimento do piano no Brasil. Descrevendo assim, seu surgimento no Japão e sua trajetória no Brasil, primeiro numa perspectiva do método como um todo e depois direcionada ao piano.

2.1 SURGIMENTO DA METODOLOGIA

Shinichi iniciou seus estudos no violino, aos dezessete anos. Seu pai era dono da maior fábrica de violinos do mundo, mas até então, para ele, o violino não passava de um brinquedo que a fábrica de seu pai construía (SUZUKI, 2008). Aos 17 anos ele começou a estudar por conta própria, mas com o apoio e influência do Marquês de Tokugawa, seu pai permitiu que Suzuki seguisse a carreira profissional como violinista e ainda passasse uma temporada na Alemanha para aprofundar seus estudos (SUZUKI, 2008).

Essa viagem, aos 21 anos, foi primordial para o MS, pois nela Suzuki foi exposto ao repertório europeu, especialmente o germânico, que viria a compor o repertório aprendido pelas crianças no Método. Somado a isso, conheceu duas pessoas que lhe marcariam toda a sua vida, seu professor e violinista, Klinger (1879-1971) e sua esposa, Waldtraud Prange (1905-2000) - que teria um papel crucial na divulgação da Metodologia. Visto que o seu professor era bastante exigente, Suzuki se questionou sobre suas habilidades e talento, levando-o a indagar sobre a aptidão ser inata ou adquirida, ideia que, posteriormente, fundamentaria sua filosofia (SUZUKI, 2008).

Em 1930, Suzuki mudou-se para Tóquio, Japão, e passou alguns anos ensinando violino pelo método tradicional no Conservatório Imperial do Japão (SUZUKI, 2008). Nesse período, um pai lhe pediu que ensinasse seu filho de quatro anos, Toshiya Eto. Diante de tamanho desafio, Suzuki se lembrou da impressionante habilidade das crianças falarem sua própria língua, mesmo os mais difíceis dialetos locais, fossem elas alemãs, japonesas ou de qualquer outra nação (SUZUKI, 2008). Assim ele chegou à seguinte conclusão: "Realmente todas as crianças do mundo são educadas por um método perfeito: A língua materna." (SUZUKI, 2008, p. 10).

(...) todas as crianças que são educadas com perícia e compreensão atingem um alto grau de conhecimento, mas essa educação deve começar no dia do nascimento. Aqui está, na minha opinião, a chave do desenvolvimento integral das potencialidades humanas (SUZUKI, 2008, p. 11).

Com isto em mente, Suzuki se desafia a ensinar tal criança, buscando comprovar sua recente descoberta. Adicionalmente, alguns anos mais tarde passa a ensinar Koji Toyoda de três anos. Diante dos resultados alcançados, Suzuki passa a levar seus pequenos alunos para se apresentarem em concursos locais. Tais aparições ganharam a atenção dos jornais e da comunidade daquela cidade de tal forma que aumentou consideravelmente, a procura por aulas de violino para crianças (SUZUKI, 2008).

Contudo, em 1943, a 2^a guerra mundial interrompeu as suas atividades. Uma vez que a fábrica de violinos de sua família transformou-se em uma fábrica de flutuadores para a guerra, Suzuki se muda para Kiso-Fukushima para garantir o fornecimento de madeira para a fábrica. Tal decisão foi tomada para obedecer às ordens superiores, mas também para incentivar seus alunos a sair da cidade de Tóquio, que vinha sofrendo bombardeios frequentemente. Infelizmente, somado a tais dificuldades, sua esposa Waltraud fica isolada em Hakone, pois os imigrantes eram vistos como suspeitos de espionagem na guerra (SUZUKI, 2008).

Ao fim da Guerra, ele se estabelece em Matsumoto decidido a voltar com suas aulas. Seu principal objetivo: trazer alegria e esperança através da música para aquelas crianças que haviam sobrevivido aos horrores da guerra. Fundamentado nos seus tempos de escola, passa a usar o lema do diretor Yoshiki Nishimura: "Caráter primeiro, habilidade depois" (SUZUKI, 2008, p. 90).

Eu só quero formar bons cidadãos. Se uma criança ouve boa música desde o dia de seu nascimento e também aprende a tocar, desenvolve sensibilidade, disciplina e perseverança. Conquista, assim, um bom coração. (...) Se as nações trabalharem juntas na educação de boas crianças, talvez nunca mais tenhamos guerra (SUZUKI, 2008, p. 139).

Juntamente com o fim da guerra, Suzuki descobre que seu aluno Koji, agora com 11 anos, tornou-se órfão e, à vista disso, resolve adotá-lo. Tal experiência de adoção reiterou sua filosofia de que o ambiente molda o caráter das crianças. Isso se deu pois o período de guerra havia alterado significativamente o comportamento de Koji, dado que devido a morte dos pais, ele passou a trabalhar em um bar para suprir as necessidades características da guerra. (SUZUKI, 2008).

As crianças têm de se adaptar a muitos e variados ambientes, superiores ou inferiores, dependendo de seus pais (...) Educação e criação erradas produzem personalidades feias, ao passo que uma boa criação e educação originam talentos superiores, nobreza e pureza de mente (SUZUKI, 2008, p. 25).

Desse modo, o Movimento Educação de Talento começa em 1945, quando Suzuki é convidado a lecionar na Escola de Música de Matsumoto, que seria inaugurada. Tal convite foi aceito com a condição de poder ensinar através de seu novo método (SUZUKI, 2008). Dado o grande sucesso no ensino das crianças e o crescimento da escola, várias filiais foram abertas em todo o Japão. Além disso, anualmente eram realizados concertos com todos os alunos, o que resultava em uma multidão de crianças com pequenos violinos, fato que começou a atrair a atenção do mundo.

Georges Duhamel (1884-1966) era não somente poeta, [...] como também um dos mais afamados representantes da vida literária na França. Em 1953, oito anos após o início do movimento da Educação do Talento, ele visitou o Japão e ouviu uma apresentação de violino das crianças [...]. Depois desse concerto das crianças, Duhamel escreveu um artigo intitulado "Infância Ideal" [...] (SUZUKI, 2008, p. 132).

Somado a isso, em 1961, eles recebem a visita do violoncelista Pablo Casals (1876-1973). Em sua recepção, quatrocentas crianças tocaram desde *Estrelinhas* até o Concerto de Vivaldi e o Concerto duplo de Bach, o que emocionou fortemente o violoncelista. Este evento levou Casals a declarar que aquela era uma das cenas mais comoventes que ele havia vivenciado (SUZUKI, 2008). Posteriormente, através de uma pequena gravação de um desses concertos, o cônsul Geral do Japão em Nova York, Sr. Mochizuki passou a divulgar o movimento na Escola de Oberlin com o apoio de John Kendall e Clifford Cook (SUZUKI, 2008, p. 136).

Segundo Suzuki (2008, p. 135), “antes que eu me desse conta, o movimento da Escola do Talento tornou-se uma sensação na América, onde ele é agora cada vez mais aceito em círculos cada vez maiores e até em escalas maiores do que no Japão.”. Tal crescimento contou com a participação de Dr. Kendall e Dr. Cook, que se tornaram grandes divulgadores do método em diversos países, através de seus livros e de cursos capacitadores. “Hoje, pessoas do mundo inteiro mostram grande interesse e espanto com o que acontece no Japão” (SUZUKI, 2008, p. 132).

2.2. DESENVOLVIMENTO DO MÉTODO APLICADO AO PIANO

Assim como descrito anteriormente, a metodologia ultrapassou as fronteiras para além do seu país de origem. Da mesma forma, ela não se limitou ao violino, expandindo-se para outros instrumentos, dentre os quais o piano. Nesse instrumento, Haruko Kataoka (1927-2004) e Shizuko Suzuki (1909-1999) foram as principais envolvidas na compilação dos volumes, em conjunto com o Dr. Suzuki e outras duas professoras, Keiko Sato e Ayako Aoki.

Como resultado, o compilado ficou pronto em 1958, porém, o primeiro volume de piano foi publicado somente em 1970. 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. Hoje, o método contém 7 (sete) volumes que são frequentemente atualizados, complementados e editados para que sejam continuamente aperfeiçoados (ALVIM; SANTIAGO, 2018). Tais diferenças de edições são mais profundamente discutidas por Hargrave (2003).

Shizuko era pianista e cunhada do fundador, enquanto Haruko, era a pianista colaboradora de suas aulas de violino. Antes de tal projeto, por muitos anos ambas acompanharam de perto as atividades de ensino na Escola de Talento de Matsumoto⁵ (KATAOKA, 1985). Entretanto, Haruko se aprofundou no ensino e se empenhou na divulgação do Método (como descrito no próximo parágrafo), ao ponto de posteriormente ser reconhecida como a principal referência do método para piano (HARGRAVE, 2003).

Em 1973, Haruko Kataoka viajou pela primeira vez para os Estados Unidos para ministrar aulas sobre o Método Suzuki de piano. Após tal experiência, ela retornou a esse país anualmente até 2004, o ano da sua morte, além de viajar para o Canadá, Inglaterra, Austrália e outros países (KATAOKA, 1988). Somado a isso, ela foi a idealizadora e organizadora do Concerto Internacional dos 10 pianos no Festival de Matsumoto. Tal evento ocorre anualmente, unindo dez pianistas, com a intenção de replicar a experiência de tocar simultaneamente, como os outros instrumentos. Assim, por tais esforços somados à sua significativa participação na compilação do Método, ela é tida como a protagonista do Método Suzuki de Piano (KATAOKA, 1988).

Sendo ela a principal, porém não a única contribuidora, convém citar alguns outros fomentadores do método:

Outros personagens que contribuíram para a difusão do Suzuki Piano School pelo mundo são: Doris Koppelman (1978), Carole Bigler e Valery Lloyd-Watts (1998), Mary Craig Powell (1988) e Gilles Comeau (1998). Suas obras são consideradas importantes difusoras do método e das principais práticas adotadas por professores Suzuki de piano (ALVIM; SANTIAGO, 2018, p. 4).

Tais autores impulsionaram a divulgação do método por meio da publicação de material bibliográfico explicando brevemente sua filosofia e prática no ensino do piano. Dado que, em seu tempo, a comunicação globalizada não era acessível como nos dias de hoje, e as partituras não eram acompanhadas por instruções, os livros eram uma eficiente forma de possibilitar um maior alcance.

⁵ Escola onde S. Suzuki ensinava desde que havia criado sua nova metodologia de ensino.

2.3 CHEGADA AO BRASIL

Podemos dividir a história do Método Suzuki no Brasil em quatro fases: a primeira fase se deu com a irmã Wilfried, desde 1973, quando ela começou a criar a rede de contatos centralizado na região Sul do país, até a criação da Associação Brasileira de Professores Suzuki (ABRAPS), em 1986 (SAITO, 1997). A segunda fase foi marcada pela presença da ABRAPS, nesse período os professores se juntaram para organizar o movimento, possibilitando a organização de eventos nacionais e permitindo o envio de alguns professores para Matsumoto para ter aulas com Suzuki. Além disso, nesse período o curso de piano chegou ao Brasil e o método tornou-se presente também na região Sudeste através da Shinobu Saito. A terceira fase é um período de silêncio em que não há registros de cursos capacitadores de piano e inicia com a dissolução da ABRAPS em 2003. Por fim, em 2007, começa a atual fase com a nomeação da Shinobu Saito como Professora Capacitadora. Este período é caracterizado pela oferta dos cursos de formação e o florescimento da comunidade Suzuki, que atualmente se faz presente em todas as regiões do Brasil.

A Metodologia Suzuki chegou no Brasil pela região Sul. Isso se deu pela presença majoritária de imigrantes europeus que trouxeram consigo uma forte cultura musical clássica. Por essa característica, o ensino de violino já era bastante difundido, mesmo antes da chegada do método, assim facilitando a difusão dessa nova forma de ensino. Inclusive, a protagonista para tal chegada e difusão no Brasil foi uma imigrante austríaca conhecida como irmã Wilfried. Os detalhes desse processo estão descritos em sua entrevista, concedida à Shinobu, por meio de cartas descrevendo os primeiros passos no Brasil (SAITO, 1997).

A irmã Wilfried Gassmayer, freira da ordem Irmãs de Maria de Schoenstatt, era professora de violino na Universidade Federal de Santa Maria. Em 1973, ela descobriu o Método Suzuki e a partir disso foi para São Paulo em busca de mais informações. Com isso, ela teve acesso ao livro “*Listen and Play*” de John Kendall⁶, que trazia mais detalhes de como ensinar o MS e começou a criar uma rede de contatos com professores relacionados ou interessados no método.

Dentre essas pessoas, ela conheceu Toshio Takeda, em São Paulo, professor japonês que usava o método misturado com outras abordagens. Mesmo sendo uma abordagem mista, tal oportunidade permitiu que ela pudesse vislumbrar, na prática, como o método deveria ser aplicado. Além disso, Irmã Wilfried localizou uma professora de violino, em Campinas, que

⁶ Divulgador do método de violino nos Estados Unidos que conheceu S. Suzuki em Matsumoto, como descrito no tópico 2.1

havia tido aulas com o Dr. Suzuki, quando criança no Japão. Tal professora era Shinobu Saito, que na época ensinava pelo método tradicional e mais tarde viria a ser a primeira *teacher trainer* no Brasil. Segundo relatos de Shinobu, a Irmã Wilfried foi até sua casa para conhecer seu processo de aprendizagem e convidá-la a fazer parte desse movimento (SAITO, 1997).

Concomitantemente à pesquisa de Wilfried, em 1976, dois professores brasileiros de violino, Hildegard Sobol Martins⁷ e Fredi Gerling⁸, tiveram acesso a materiais sobre o MS e começaram a aplicá-lo. Nessa época, Gerling estava em Boston, Estados Unidos, o que permitiu que tivesse acesso às informações, e uma visão mais completa da aplicação da filosofia. Ao voltar para o Brasil para lecionar violino na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), essa visão permitiu que ele pudesse treinar outros professores. Ele também foi responsável por entregar o livro de Kendall para José Carlos Lima⁹ e Carlos Souza, violinistas e co-fundadores da “Escola de Música Tio Zequinha”¹⁰. Mais tarde, Sobol e Gerling viriam a se conhecer nos encontros nacionais organizados por Irmã Wilfried (SAITO, 1997), onde puderam compartilhar seus conhecimentos e começar a construir uma comunidade Suzuki. Por tamanha contribuição, Irmã Wilfried é tida como protagonista da divulgação do MS no Brasil (SOUZA, 2020).

Anteriormente, Wilfried, buscando por mais informações, decide entrar em contato com a Escola de Talento de Matsumoto, através do Consulado Japonês. Seu contato só foi possível graças a Waltraud, esposa do Dr. Suzuki, que possibilitou que a comunicação fosse feita em alemão. Dessa forma, a Irmã pôde receber mais detalhes sobre a metodologia, além de receber gravações de acompanhamentos de piano e uma cópia do livro *Educação é Amor*. Somente após ter acesso a essas informações ela começou a ensinar um grupo de crianças, de quatro e cinco anos, em um projeto de extensão da UFRGS (SAITO, 1997).

Em 1980, a irmã Wilfried participou de um evento de verão em Matsumoto e teve a oportunidade de ter aulas com Suzuki pessoalmente. Além da oportunidade de conhecer o fundador da Escola, pôde entrar em contato com muitos professores atuantes em outros países, em especial o Takeshi Kobayashi, que foi um dos primeiros alunos de Suzuki e, posteriormente, viria ao Brasil ministrar cursos e *masterclasses* (SAITO, 1997).

⁷ Professora de violino responsável pela predominância de eventos em Santa Maria, dada a sua prontidão em organizar os eventos (PONTES, 2017).

⁸ Professor de violino na UFRGS. Para mais informações:

<https://www.escavador.com/sobre/7980176/fredi-vieira-gerling>

⁹ Primeiro presidente da Associação Brasileira de Professores Suzuki (mais detalhes nas páginas que se seguem)

¹⁰ Uma das maiores e mais antigas escolas Suzuki do Brasil

No mesmo ano da viagem, ela organizou o "*Primeiro Curso Introdutório*" da metodologia Suzuki no Brasil. Para tanto, trouxe John Kendall, dos Estados Unidos, reunindo uma centena de estudantes - majoritariamente residentes de Santa Maria (cidade que sediou o evento). Esse primeiro curso é considerado a data do início do método Suzuki no Brasil, e veio acompanhado da tradução do livro *Educação é Amor*; feita por Anne Corinna Gottberg (SAITO, 1997).

O Primeiro Curso Introdutório contou também com a participação de alguns professores que foram de grande importância na difusão da Filosofia Suzuki dando início a escolas que ensinam pelo método até os dias atuais (SAITO, 1997). Hildegard Sobol Martins (professora que organizou o segundo “Encontro Nacional Suzuki”, participou da tradução de materiais e adaptou músicas folclóricas brasileiras para o método); sua assistente Edna Savitzky fundou a Associação da Educação do Talento Musical do Paraná em Curitiba. José Carlos Lima (fundador da “Escola do Tio Zequinha” no Rio Grande do Sul) foi o primeiro presidente da ABRAPS. Regina Grossi Campos, de Londrina, publicou em 2020 o livro “Violino-primeiros passos”); e Leni Carlos Gomes tornou-se uma referência no ensino pelo método Suzuki na região de Campinas (São Paulo). Esses nomes foram de grande relevância, durante a segunda fase, compondo a ABRAPS.

A propósito, a chegada do método Suzuki ao Brasil esteve muito atrelada ao ambiente acadêmico, uma vez que a UFRGS e UFSM sediaram os primeiros eventos nacionais e importantes professores estavam diretamente ligados a elas. No entanto, de alguma forma houve um afastamento, pois se encontram poucos trabalhos acadêmicos relacionados ao tema nos dias atuais.

Em 1982, o violinista americano, Efraim Flores Jr, esteve no Brasil por meio do programa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) para a Universidade Federal de Santa Maria. Isso se deu logo após ele concluir o curso de professor capacitador em Matsumoto. Tal intercâmbio foi incentivado por Waltraud Suzuki, pois por ele ser um falante de Espanhol as barreiras linguísticas seriam menores. Segundo Saito (1997), “Flores foi o primeiro professor Suzuki qualificado a trabalhar regularmente no Brasil” e viria a passar dois anos no país, oferecendo alguns cursos de capacitação nesse período acompanhado de outros professores.

Em 1984, Irmã Wilfried organiza o 3º *Encontro Nacional Suzuki* com Efraim Flores (SAITO, 1997), este é o último evento no qual ela figura como membro da comissão da organização, uma vez que ela tinha alguns períodos de reclusão religiosa¹¹ determinados pela ordem Schoenstatt, o que a afastou da vanguarda do movimento Suzuki. Começa então a segunda fase, em 1981, quando o protagonismo da irmã Wilfried começa a ser passado para os professores da Associação Brasileira de Professores Suzuki (ABRAPS).

No início, eles não passavam de meia dúzia de professores, porém, com um aumento de professores interessados no MS, este pequeno grupo se organizou para criar a ABRAPS, organização primordial na organização de eventos nacionais e cursos capacitadores. Tais eventos exigiam que fossem trazidos professores estrangeiros, demandando um alto custo e planejamento logístico (SOUZA, 2020).

Segundo Souza (2020), tal período é marcado por um enorme esforço e “amor à nova filosofia”. Tais esforços foram necessários, dada a proporção continental do Brasil. Tamanha era a distância física entre os professores e o custo da comunicação, que o compartilhamento de informações e a organização de eventos era um árduo trabalho. Contudo, a ABRAPS organizou diversos cursos capacitadores e encontros de professores e alunos Suzuki.

O primeiro presidente da Associação, José Carlos Lima (SAITO, 1997), foi o responsável pela organização do V Encontro Nacional Suzuki do Brasil, em 1986 (SOUZA, 2020). Sendo que nesse evento, foi a primeira vez que o curso de piano Suzuki esteve presente no Brasil. Nesse período de presidência, a ABRAPS levou um grupo de alunos e professores, para Matsumoto, na VII Conferência Internacional do Método Suzuki, o que permitiu que eles tivessem aulas diretamente com o Dr. Suzuki (SOUZA, 2020).

Shinobu Saito foi a segunda professora a assumir a presidência da ABRAPS. Sua liderança durou um longo período, o que permitiu que ela assumisse um papel de destaque na organização de eventos nacionais e também na divulgação do MS para outros instrumentos. Inclusive em uma de suas viagens ao Japão, ela trouxe materiais para viola e violoncelo (SAITO, 1997). Contudo, em 1992, ela deixa o Brasil, consequentemente o cargo de presidente da ABRAPS, juntamente com seu marido, Rafael dos Santos, e filhos. Tal mudança ocorreu pois ambos haviam decidido passar uma temporada nos Estados Unidos para fazer o doutorado na Universidade de Iowa.

¹¹ Segundo entrevista cedida no dia 02/02/2021 pelo professor Carlos Souza (diretor da Escola Tio Zéquinha e um dos professores que participou dessa segunda fase)

Na cidade onde a família de Shinobu se alocou, o método Suzuki era bastante forte e havia uma grande escola chamada *Preucil School of Music*. Por ser uma escola que adotava o método eles puderam vivenciar profundamente o "ambiente Suzuki". Shinobu teve a oportunidade de lecionar e estar em constante contato com professores mais experientes, enquanto, seus filhos estudaram com diferentes professores, participaram das orquestras juvenis e estavam imersos num ambiente musical (SAITO, 2021). Tal experiência viria a enriquecer o ensino Suzuki no Brasil.

Nesse período em que Shinobu estava afastada, a ABRAPS organizou anualmente o "Encontro Sul-Brasileiro". Esse evento unia professores e alunos de toda a região, promovendo recitais e cursos capacitadores com capacitadores internacionais, fortalecendo assim o movimento (PEREIRA, 2021). Contudo, a Associação acabou por se dissolver em 2003. As dificuldades de distância, comunicação e a alta demanda de trabalho para a organização de grandes eventos acabaram vencendo, dando início à terceira fase. Seu último evento foi o "Encontro Sul-Brasileiro"¹² na cidade de Lages (Santa Catarina). Com o fim da ABRAPS, cada um dos professores e escolas seguiram com seus trabalhos, mas houve pouca movimentação nacional (PEREIRA, 2021).

Sem uma associação para apoiar e organizar a vinda de professores estrangeiros, houve uma forte diminuição na recorrência de cursos capacitadores e encontros de alunos. Tal isolamento resultou em uma estagnação no crescimento da metodologia no Brasil¹³ e em uma descaracterização do ensino por parte da maioria dos professores. Segundo a professora Renata Pereira¹⁴, o enfraquecimento se deu mais pelo preconceito que havia na época com o MS. Isso se deu pois, muitos que, de fato, lecionavam pelo método, passaram a não se identificarem como tal, enquanto outros que acreditavam que o método se tratava simplesmente do repertório, passassem a se identificarem como professores Suzuki.

Contudo, apesar das dificuldades, alguns professores passaram a viajar para o exterior para que pudessem se capacitar. Assim, em 2007, a professora Shinobu Saito foi nomeada professora capacitadora de violino, pela Associação Suzuki das Américas (SAA), marcando o início da fase atual. O fato dela receber tal título, tornou os cursos capacitadores muito mais acessíveis acarretando em um reavivamento no movimento no Brasil. Isso se deu pois tornou-se possível oferecer cursos de filosofia e violino sem a necessidade de trazer um

¹² Segundo entrevista concedida à autora pela Professora Capacitadora de Flauta Doce, Dra. Renata Pereira, em 19/03/2021, via zoom.

¹³ Segundo entrevista concedida à autora pela Professora Capacitadora de Flauta Doce, Dra. Renata Pereira, em 19/03/2021, via zoom.

¹⁴ idem

professor estrangeiro ou viajar para outro país (PEREIRA, 2021). Além do mais, com seus contatos, ela pôde organizar eventos com professores de outros instrumentos, favorecendo o florescimento de outras áreas. Assim, em decorrência de Shinobu estar em Campinas, o movimento passa a se concentrar na região Sudeste do país e não mais no Sul.

Em 2010, durante o Retiro de Primavera Suzuki de Brasília (AMS BRASIL, 2021), Shinobu organizou a *I Semana de Capacitação* com a presença de professores capacitadores de flauta doce, violoncelo e violino que vieram dos Estados Unidos (PEREIRA, 2021). Assim, a partir desse grande evento, criou-se o engajamento de professores de outros instrumentos. Os recém-capacitados professores Suzuki começaram a buscar por formação em seu instrumento, ainda que fosse necessário viajar para fora do país ou então organizar-se para trazer o curso para o Brasil (MORAES, 2021).

A partir disso, surgiu então Associação Musical Suzuki de São Paulo, composta inicialmente por: Shinobu Saito, Fabio dos Santos, Marcos Osaki e Renata Pereira (PEREIRA, 2021). A Associação foi criada em 2010 para suprir as necessidades administrativas e logísticas dos eventos, primeiramente no estado de São Paulo e posteriormente passou a abranger todo o território nacional.

De acordo com Pereira (2021), outro fator para o fomento do MS no Brasil foi a inauguração do Centro Suzuki de Educação Musical de São Paulo (CSEM), em 2011. Devido à sua localização na capital paulista e forte atuação nas mídias sociais, o CSEM ganha destaque no cenário brasileiro, assim, o movimento volta a ganhar visibilidade em proporções nacionais. Além da divulgação permitir tal alcance, esse destaque levou os professores Suzuki, que haviam ocultado esse nome, a se identificarem como tal (PEREIRA, 2021). Outro ponto a se considerar, é que dado o ritmo acelerado da cidade de São Paulo, a atuação dos pais na aula poderia ser prejudicada. Contudo, o fato de ter obtido sucesso com a participação ativa dos pais no ensino das crianças, e ainda conseguir com que eles presenciassem todas as aulas, demonstrou que era possível aplicar o MS em outras cidades do país (PEREIRA, 2021).

Outro fator fundamental para o crescimento do movimento no estado de São Paulo, foi a adesão ao método de profissionais atuantes no Instituto Baccarelli e Projeto Guri. Tais projetos sociais necessitavam de formação de professores, para que eles pudessem lidar com alunos iniciantes e aulas em grupo. Assim, viram o MS como uma alternativa, em que havia uma estrutura organizada, um currículo preciso e uma ordenada formação para professores. Além disso, a proximidade física com Campinas, cidade onde Shinobu atua, facilitaria a acessibilidade dos cursos. (PEREIRA, 2021).

A Associação Musical Suzuki de São Paulo (AMS) tornou-se Nacional, em 2016. Isso foi feito para que incluisse professores e eventos de outros estados. Além disso, a AMS é afiliada com a SAA, o que permite um canal de comunicação direta e organização do calendário de cursos capacitadores, com validade em todo o continente americano (AMS BRASIL, 2021).

2.4 DESENVOLVIMENTO DO MÉTODO SUZUKI DE PIANO NO BRASIL

O piano foi o primeiro instrumento depois do violino a ser trazido ao Brasil, no ano de 1986, durante o *V Encontro Nacional Suzuki do Brasil* (SAITO, 1997). 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.¹⁵ 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.

Após o evento de 1986, os seguintes cursos oficiais de piano só viriam a ocorrer em 1993 em Curitiba - Paraná (Apêndice A), e em 1996, durante o *VII Encontro Nacional do Método Suzuki e I Congresso Nacional do Método Suzuki* em Florianópolis. Sendo que esses cursos foram ministrados pela professora capacitadora de piano australiana, Nehama Patkin (figura 2). Além dela, esse evento nacional reuniu professores de outros instrumentos como flauta e violoncelo (SAITO, 1997).

¹⁵ Entrevista concedida por Jacqueline Menezes via Zoom no dia 13/02/2021 (professora que participou de um curso de piano em 1996 com Nahama Patkin).



Figura 2 (à esquerda): Nehama Patkin, próxima ao piano, ministrando o curso de piano Suzuki em 1996.¹⁶
Figura 3 (à direita): Foto do grupo de professores que participaram do curso ministrado por Nehama Patkin.¹⁷

Em 2001 e 2002, durante os Festivais de Música de Londrina, Carol Cross (professora capacitadora de piano) ministrou cursos que abordaram a metodologia Suzuki para piano (Apêndice A). Sendo que após esses eventos, foram localizados no decorrer desta pesquisa, cursos de capacitação de piano apenas em 2013 a 2015, dessa vez ministrados pela professora Caroline Fraser. Tais eventos foram organizados pelo *Centro Suzuki de Campinas* e pela *Escola de Música do Tio Zequinha* (RS). Em Campinas, foram oferecidos os cursos do primeiro e segundo volume do método e em Porto Alegre, o curso de Leitura Musical¹⁸. Contudo, inferimos que, os eventos ocorridos de 1986 a 2015 não tiveram desdobramentos, dado o grande espaçamento entre os cursos oferecidos.

Paralelamente a essa movimentação espaçada, por influência da Renata Pereira¹⁹, Helenice Villar Scapol Rosa passa a organizar o curso de piano no Brasil em seu próprio espaço, “Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)”. Além disso, o primeiro contato com a professora Flor Canelo, capacitadora de piano, foi intermediado por Pereira. O curso de Piano 1 ocorreu em 2016 (Apêndice A) e após esse evento foi possível observar um crescimento exponencial da oferta de formação para piano, especialmente relacionados a parceria criada entre Scapol e Canelo (Apêndice A). Consequentemente a professora Flor Canelo tornou-se a maior capacitadora do método para

¹⁶ Arquivo pessoal da entrevistada, Jaqueline Menezes.

¹⁷ Idem

¹⁸ Curso criado por Caroline Fraser para o ensino da leitura musical segundo a filosofia Suzuki Ele tem ênfase no piano, ainda que seja aberto para outros instrumentos.

¹⁹ Flautista e professora capacitadora de flauta doce, além de co-fundadora do *Centro Suzuki de Educação Musical de São Paulo*.

piano no Brasil, e Helenice Scapol é tida como a protagonista na divulgação e formação da maioria dos professores de piano que atualmente lecionam no método Suzuki.

Segundo Alvim e Santiago (2018):

Com o aumento da oferta de cursos para capacitação de professores Suzuki no Brasil, certificados pela *Suzuki Association of the Americas* (SAA)³, houve um crescimento significativo, nos últimos anos, na quantidade de professores Suzuki de piano atuando no Brasil (ALVIM; SANTIAGO, 2018).

Tal expansão também contou com a participação de outras duas capacitadoras, da América do Sul: Caroline Fraser (responsável pela divulgação do método no Peru) e Blancamaria Montecinos (professora argentina que recebeu o título de professora capacitadora em 2018). Adicionalmente, a organização desses cursos contou com a participação de outras escolas de música e professores (Apêndice A).

Finalmente, a partir das informações cedidas pelas professoras Helenice Villar Scapol e Izabela Pavan Alvim²⁰, somadas às informações da tese de Shinobu Saito, organizamos uma tabela (Apêndice A) com todos os eventos nacionais de piano registrados desde sua chegada no Brasil, em 1986. Além disso, foram registrados outros eventos como Recitais Nacionais de piano online, e Desafio Nacional de Estudo (Apêndice B) e eventos online que ocorreram durante a pandemia global do Covid-19 (Apêndice C).

As exigências da SAA (Associação Suzuki das Américas) para a nomeação de professores de capacitação são muitas - dentre elas é necessário ter cursado todos os volumes de seu instrumento, e ter registrado em vídeo todas as fases de aprendizagem do aluno, inclusive completado todo o curso. Dado que a capacitação de Piano Suzuki no Brasil antes de 2016 foi bem escassa, os professores têm formação recente, e, por isso, ainda não há nenhum professor capacitador de piano brasileiro, permanecendo assim, dependentes de professores estrangeiros.

²⁰ Co-autora de Alvim & Santiago (2018)

CAPÍTULO 3: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS

Este capítulo pretende apresentar as práticas pedagógicas de professoras de piano, a partir dos livros e de entrevistas. Para tanto, iremos expor a seguir as estratégias recomendadas por autores de trabalhos reconhecidos na comunidade Suzuki (KATAOKA, 1988, 1985, 2001; POWELL, 1988; BIGLER, LLOYD-WATTS. 1999; KOPPELMAN, 1978; SUZUKI, 1993) nas seguintes habilidades: Postura, Tempo e Caráter, Dinâmicas e Independência das Mão.

Somado a isso, discutiremos as estratégias de três professoras de piano, a saber: Flor Canelo (professora capacitadora), Helenice Scapol (professora brasileira de grande influência), Ester Yoshimoto (autora do trabalho). Com isso, queremos demonstrar a Metodologia Suzuki aplicada ao piano, além de ilustrar a pluralidade e liberdade de cada professor, ainda que dentro de um repertório pré-estabelecido e mesma Filosofia de ensino.

Ser sistemático não restringe a criatividade. Alguns professores rejeitam a ideia de ensinar piano Suzuki porque o repertório é pré-determinado. Isso é como acreditar que a criatividade na escrita em Inglês é limitada porque o alfabeto é determinado. O escopo de ensino é vasto, mesmo usando essas peças selecionadas. Utilizando um repertório comum, o professor apresenta as peças com habilidades em constante desenvolvimento²¹ (BIGLER; LLOYD-WATTS, 1998, p. 20).

O repertório escolhido está entre as primeiras músicas (segundo edição de 2008) que se seguem depois da primeira peça, as “Variações sobre tema de Estrelinha” de S. Suzuki (Anexo A), com exceção da peça *Honeybee*, sendo elas: *Lightly Row*, *Cuckoo* e *French Children 's Song*. Tal exclusão se deu pelo fato das estratégias pedagógicas serem semelhantes às outras peças.

3.1 Competências e habilidades abordadas nos livros

No MS as crianças podem começar as aulas de instrumento na tenra infância: aos três anos de idade. Nessa idade é imprescindível a presença dos pais, uma vez que a criança precisa de ajuda para organizar seu tempo de estudo e para perceber aspectos que precisam ser melhorados. Sendo assim, um dos papéis do professor é instruir os pais da forma mais clara

²¹ Texto original: “*Being systematic does not restrict creativity. Some teachers reject the idea of teaching Suzuki piano because the repertoire is predetermined. This is like believing that creativity in English composition is limited because the alphabet is defined. The scope of teaching is vast, even when using these selected pieces. By using a common repertoire, the teacher presents the pieces with an ever developing skill.*”

possível a fim de que a criança tenha em casa uma boa referência técnico-musical para que possa imitar corretamente e saiba o que o professor espera para a próxima aula.

É fácil elogiar de forma generalizada a prática feita em casa com comentários como "está melhorando. Continue estudando". Nós podemos ser muito mais efetivos quando somos específicos no que pedimos. Por exemplo: "Quero que você e sua mãe toquem essa seção dez vezes por dia na semana. Cinco dessas vezes quero que você toque bem devagar (talvez sugerir um tempo no metrônomo) e gradualmente aumentar o tempo nas outras cinco vezes (dar os tempos no metrônomo também) (...). Criança e pais se sentem mais confiantes e praticam de forma mais efetiva quando sabem o que se espera deles (POWELL, 1988. p. 73)."²²

Outra característica da Metodologia, é que o professor trata apenas de uma habilidade, num ponto específico, a ser melhorado por vez, e não mais. Isso é feito para que a instrução seja clara e o aluno não tenha sua atenção dividida entre as novas habilidades requeridas. Porém, isso exige do professor um autocontrole e organização, para que ele saiba quais são suas prioridades com o aluno em sua atual etapa. Para auxiliar o professor, Powell (1988) orienta que se faça uma listagem das habilidades que ainda precisam ser adquiridas em cada peça, para que confira esse guia semanalmente e não perca de vista o objetivo sonoro final, ao mesmo tempo, que não ultrapasse o ponto único de cada aula.

Cada detalhe na abordagem Suzuki é chamada de PASSO. (...) Um passo é a menor parte da passagem musical que a criança consegue dar conta. Essa unidade (passo) ajuda ela a executar o pequeno segmento com precisão técnica. (...). A acumulação de vários pequenos passos bem resolvidos constrói a complexa habilidade necessária para tocar a peça²³ (BIGLER; LLOYD-WATTS. 1999. p. 17).

O fato de somente um ponto ser trabalhado por vez, exige que uma mesma peça seja trabalhada no decorrer de várias aulas. Para tanto, os alunos praticam a revisão de seu repertório, para que assim eles alcancem um alto nível musical, ao mesmo tempo que avançam no repertório. A revisão permite o amadurecimento das peças, uma vez que, o aluno e pais permanecem estimulados em manter uma peça por sempre haver novos desafios, dentro de suas capacidades.

²² Texto original: "*It is easy to be general in our comments about home practice with statements such as 'This is improving. Keep practicing' we can be much more effective when we become specific with our requests. For example, give comments such as 'I want you and mother to play this section 10 times a day this week. Five of those times I want you to play it very slowly (perhaps suggest a metronome setting for slow) and then gradually build your tempo the remaining five times (give those metronome settings also),'* (...) Children and parents feel confident and practice more effectively when they know exactly what is expected of them."

²³ Texto original: "*Each detail in the Suzuki approach is called a STEP. (...) A step is the smallest part of musical passage that the child can grasp. This unit (step) helps him to execute a small segment of music with technical accuracy. (...) The accumulation of several mastered single steps builds the complex ability required to play the pieces.*"

Quando a criança já domina aspectos como a altura e duração das notas, dedilhado a ser empregado e postura; ela tem mais confiança ao tocar a peça. Consequentemente, ela pode concentrar-se em outros aspectos musicais tais como: dinâmica; articulação; tempo; caráter; fraseado e terminações de frases. Inclusive, espera-se que o professor instrua bem os pais para que eles tenham autonomia de instruir seus filhos a descobrir a maioria, se não a totalidade, das notas em seu estudo doméstico. Segundo Powell (1988, p. 74), “Se você ajuda a treinar os pais da criança a aprender as notas nos primeiros passos durante a aula, então você estará livre para tratar de ideias musicais e novas técnicas na aula.”²⁴ E para que crianças e pais sejam capazes de descobrir as alturas e durações das notas das peças, é imprescindível que eles ouçam diariamente e repetidamente as músicas que estiverem aprendendo.

Tendo em vista os aspectos musicais e a postura, os tópicos a seguir irão detalhar as estratégias pedagógicas descritas na bibliografia. A literatura sugere algumas atividades para explicar de forma acessível às crianças as novas habilidades a serem adquiridas.

3.1.1. Postura

A postura é trabalhada desde a primeira aula por se acreditar que isso influenciará sua qualidade sonora, evitará futuras lesões e quanto antes for ensinada, melhor será aprendida. Powell (1988, p. 40) ensina essa habilidade através de uma pequena história para que a criança e seu responsável lembrem dos pontos importantes da postura ao estudar em casa. Para isso, pede-se que a criança segure uma bola (com tamanho proporcional à mão da criança), e conta-se a seguinte história:

Stephannie, vamos fingir que você, sua mãe e eu estamos viajando num carro especial (o carro de mentira é na verdade a caneta de lousa vermelha que se move lentamente pelo braço dela na área em que estamos discutindo) ‘nós vamos começar aqui no ombro e viajar descendo seu braço, que é uma estrada bem reta. Até que passamos pelo pulso e o carro percebe como é reto. Nós continuamos viajando para sua mão até que nós batemos em uma lombada na rodovia’ (a lombada é a articulação dos dedos)[...] ‘Essas são as lombadas que os pianistas têm quando eles tocam piano’ Então descobrimos que todos os dedos tem as mesmas lombadas²⁵ (POWELL, 1988, p. 40).

²⁴ Texto original: “If you help train the children’s parents to teach the notes in the beginning stages of the lessons, then you are free to deal with the musical ideas and the new technique in the lesson.”

²⁵ Texto original “Stephannie, let’s pretend that you, Mother and I are taking a trip in this special (...) car (the pretend ‘car’ is a felt-tip washable, red-ink pen I am holding while I move slowly along her arm to each area we discuss. “We’re going to start right here at your forearm and travel down your arm, which is a very straight road. As we cross your wrist in our car, notice how straight it is. We continue traveling on to your hand until we hit a bump in the road.’ (The bump is the big knuckle on your hand)(...) ‘These are the bumps that piano players have when they are playing the piano.’ We then discover that all the fingers have these same bumps in them.”

Na sequência, desenha-se pequenos pontos nas pontas de cada dedo, na região que deve tocar na tecla. Dado que o dedo 1 tem uma anatomia diferente dos demais, pois está posicionado em outro plano em relação aos outros dedos e tem uma falange a menos, ao contrário dos outros que tem três, é muito comum o aluno tocar com esse dedo muito deitado. Tendo isso em vista, Powell (1988) sugere que se desenhe um rosto na falange proximal do polegar para que a criança lembre de não esmagar o rosto sorridente.



Figura 4 (à esquerda): Desenhos na ponta dos dedos para indicar os pontos de contato com o teclado.²⁶
Figura 5 (à direita): Amigurumi de crochê usado no ensino da postura.²⁷

Outro problema frequente é o punho baixo. Quando isso acontece, o braço fica pendurado no piano interferindo na postura da mão (figura 6). Para tanto, Powell (1988) simula um gato sob uma ponte, respectivamente com uma caneta e o punho do aluno, e caso a ponte venha a cair, a criança é alertada por um miado (POWELL, 1988). Dessa forma, lembra-se o aluno da importância de estar atento à postura da mão, sem que haja um clima de cobrança. Assim, constrói-se uma base técnica sólida, de forma descontraída. “Não tem nenhuma lição durante todo o livro 1 que eu não olhe primeiro para a posição básica da mão, braço e dedos.”²⁸ (POWELL, 1988, p. 41).

²⁶ Arquivo pessoal da autora

²⁷ Idem

²⁸Texto original: “There is never a lesson during all of Book 1 in which I do not first look for this basic hand, arm and finger position.”



Figura 6: Postura indesejada em que o pulso está “pendurado no piano”.²⁹

Segundo Canelo (2021)³⁰, toda a base técnica pianística está nas “Variações sobre tema de Estrelinha” de S. Suzuki. Inclusive, nos cursos de formação, elas tomam grande parte do tempo de toda a capacitação de livro 1. Por isso, para garantir uma boa técnica deve-se enfatizar o ensino das variações na mais alta qualidade. Um exemplo de habilidade técnica ensinada nas Variações, é o alinhamento da mão em relação ao dedo que está tocando. O fato de repetir a mesma nota, muitas vezes, auxilia o aluno a perceber a necessidade de levar toda a sua mão até a próxima nota e não só articular seus dedos. Assim, para aqueles que se interessarem por mais detalhes, Alvim e Santiago (2018) abordam de forma suficiente e precisa.

Figura 7: c. 1-2 de “Variação A” de S. Suzuki,
em que a maior dificuldade está no salto de quinta entre dó e sol do primeiro compasso..³¹

²⁹ Arquivo pessoal da autora.

³⁰ Segundo minhas anotações no curso de livro 1, reconhecido pela SAA e ministradas pela Flor Canelo, que ocorreu durante os dias 31/01/2021 a 06/02/2021.

³¹ SUZUKI. **Suzuki Piano School**. v.1. USA: Summy-Birchard,2008. Partitura.

3.1.2. Tempo e Caráter

Quando a criança tem domínio de uma música, ela pode ser levada a aumentar excessivamente o andamento (especialmente nas peças lentas). Isso se dá pois ela ainda não percebe que o andamento faz parte do caráter da música. Para tanto, Powell (1988) sugere uma pequena brincadeira com a “Multa de trânsito” em que o excesso de velocidade na música é comparada com o excesso de velocidade no trânsito. Sendo assim, caso a criança ultrapasse o “limite de velocidade” na aula seguinte, ela poderá ser multada. Segundo Powell (1988), nunca foi necessário entregar nenhuma multa para seus alunos. Além disso, os alunos estão constantemente ouvindo as gravações e tocando junto com seus professores, o que as auxilia a incorporar o tempo e o caráter através da escuta.

Outra solução descrita por Powell (1988) é fazer a comparação do tempo e caráter com animais. Usando a imaginação e criatividade das crianças, pode-se relacionar a velocidade do animal, além de seu tamanho, peso (volume) e personalidade. Isso permite que os alunos entendam o andamento da música não só de forma mecânica, mas de forma que elas possam manifestar sua personalidade e criatividade a partir das ideias sugeridas pelo professor. Sendo essa uma habilidade expressiva que, muitas vezes, é postergada somente para quando o pianista chega a nível profissional. Por fim, assim como a comparação com animais traz sonoridades diferentes para cada peça, as dinâmicas trarão essa variedade para dentro de uma mesma peça.

3.1.3. Dinâmicas

Primeiramente, trabalha-se para que o aluno seja capaz de perceber auditivamente as nuances de intensidade, para que depois possa colocá-las em prática, ainda que em peças muito simples. Como sugestão, Powell (1988) aconselha que as dinâmicas mais fortes sejam ensinadas antes, pois as dinâmicas mais suaves, para serem produzidas com qualidade, exigem um grau maior de controle. Adicionado a isso, a revisão torna possível esse detalhamento, pois refina-se o ouvido do aluno para detalhes cada vez mais sutis.

Ao trabalhar a qualidade do som, as finalizações de frase e equilíbrio de som, o professor deve evitar grandes explicações verbais. É crucial que ele demonstre o resultado sonoro que se espera, para que o aluno possa ouvir e imitar, da mesma forma que ele aprenderia uma nova entonação ao falar. A demonstração excelente é uma importante

característica da Metodologia, pois segundo Suzuki (2008), uma excelente referência auditiva levará a criança a reproduzir o som de mesma qualidade.

Por isso, é importante que o professor demonstre de forma excelente, mesmo nas características que não são o foco atual da peça. Isso permite que o aluno tenha a referência sonora clara em seus ouvidos muito antes de sua execução. Porém, quando o foco for, por exemplo, o fraseado, o professor pode exagerar as intenções musicais para que o aluno possa reconhecer mais facilmente. Para tanto, se espera que o professor esteja frequentemente estudando para desenvolver a qualidade e controle do seu som, e assim, seja capaz de oferecer a melhor referência possível.

Outra ferramenta característica do método Suzuki é o "Pára-Prepara" (PP). Segundo Bigler & Lloyd-Watts (1999, p. 19), "PP é a ferramenta mais singular e valiosa que os professores Suzuki têm, essa que será indispensável no ensino de todo o repertório Suzuki."³² Pois parar fisicamente permite que o pianista possa se preparar física e mentalmente entre partes contrastantes. Isso permite um estudo eficaz, evitando que o aluno repita o mesmo trecho várias vezes sem se atentar ao contraste

Somado a isso, o PP pode ser usado em trechos com alguma dificuldade técnica, pois possibilita que o aluno tenha tempo suficiente para preparar a próxima posição, sendo importante frisar que a passagem complicada deve ser estudada isoladamente. Segundo Bigler & Lloyd-Watts (1999), os professores tradicionais costumam tocar a música inteira em um andamento lento e ir aumentando., enquanto que no PP, isola-se um trecho difícil e faz o restante da peça no andamento normal da peça, pois a criança já tem consciência do todo da peça por a ouvir repetidamente em casa

3.1.4. Independência das mãos

Uma habilidade particular dos pianistas é a possibilidade de tocar várias camadas sonoras concomitantemente. Para isso é necessário, coordenação motora precisa e independência musical das mãos. Sendo assim, Powell (1988) sugere as três seguintes estratégias para o estudo de melodia acompanhada: "tocar não simultâneas", "exercício do silêncio" e "tocar de mãos cruzadas".

³²Texto original: "*STOP-PREPARE is the single most valuable tool a Suzuki teacher has, one that will be indispensable in teaching the entire Suzuki repertoire.*"

Para tocar as notas não simultâneas, a criança toca primeiramente a nota do acompanhamento em *pp* e logo em seguida a nota da melodia em *f*. À medida que a criança vai ganhando confiança, o tempo entre os ataques vai diminuindo até que possam ser tocados simultaneamente. Uma grande vantagem dessa estratégia é que os pais podem ouvir a diferença com clareza e têm mais confiança em estudar com os filhos em casa.

Um método que ajuda a ensinar o equilíbrio é pedir à criança para tocar o primeiro acorde da mão esquerda ou nota de uma peça calmamente, colocando a mão no topo da tecla quando ela começa. (...) Os pais se sentem mais confiantes em praticar em casa dessa forma, porque podem ouvir a diferença entre as mãos mais facilmente quando a primeira mão é tocada e depois a segunda é adicionada.³³ (POWELL. 1988. p. 59)

Enquanto isso, o exercício do silêncio irá exagerar o *pp* do acompanhamento para o completo silêncio, sendo desejável que continue abaixando as teclas do piano. Isso permite que pai e aluno possam perceber claramente quando são bem-sucedidos em coordenar o uso de forças diferentes em cada mão.

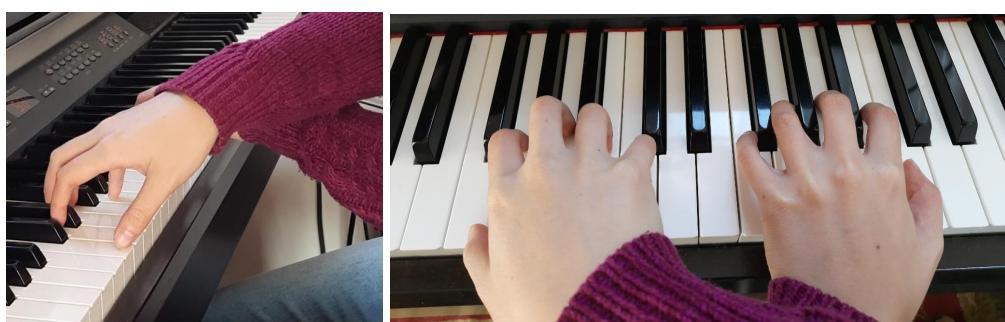


Figura 8 (à esquerda): Mão direita cruzando a esquerda por cima, vista de lado.³⁴

Figura 9 (à direita): Mão direita cruzando a esquerda por cima, vista de cima.³⁵

Por último, o desafio de tocar com as mãos cruzadas (Figura 8 e 9) é uma estratégia que exige uma grande concentração do aluno e o anima, por se sentir desafiado. Segundo Powell (1988), ao cruzar a mão direita por cima da esquerda e manter cada mão tocando suas respectivas partes, naturalmente a mão de cima soará mais forte por ter mais liberdade de movimento. Adicionalmente, as crianças estão acostumadas a ouvir a melodia no agudo. Assim, quando o acompanhamento está no agudo e a melodia no grave, a criança é levada a tocar de forma mais sonora a melodia.

³³ Texto original “*A (...) method that helps teach balance is asking the child to play the first left-hand chord or note of a piece quietly, placing his hand on top of the key as it begins (...) Parents feel a great deal of approach because they can hear the difference in the hands more easily when the first one hand is played and then the second one is added.*”

³⁴ Arquivo pessoal da autora.

³⁵ Idem.

3.2. Práticas pedagógicas dos professores

S. Suzuki incentivava que cada professor contribuísse com a Metodologia a partir de suas bagagens pessoais. Ele acreditava que algo bom sempre podia ser aperfeiçoado e o aluno seria o maior beneficiado nessa contribuição. Por isso, este trabalho traz as ideias já aplicadas por três professoras para que o leitor possa por si mesmo questioná-las, testá-las e, no futuro, venha a trazer suas próprias contribuições.

É minha esperança que todos nós continuemos a pesquisar as melhores maneiras de trazer música para a vida dos nossos alunos. Através da demonstração, imaginação, e boas técnicas, nossos alunos podem progredir muito na produção de belas dinâmicas³⁶ (POWELL. 1988. p. 57).

3.2.1. Flor Canelo³⁷

Professora capacitadora desde 2015, e vem lecionando pelo Método Suzuki, desde 1997. Promove um intenso trabalho pedagógico na cidade de Cusco, Peru, e no Brasil, ela é a principal professora capacitadora, tendo ministrado mais de 15 (quinze) cursos de formação de professores desde 2016 (Apêndice A).

Postura

Visando trabalhar a postura da criança (do tronco, pulso, cotovelo e dedos), conta-se uma pequena história. Pede-se que a criança imagine que tem uma cauda de dinossauro e que não deve sentar em cima dela. Dessa forma simplifica a complexa informação e consciência corporal de que não se deve sentar no cóccix e sim nos ísquios. Mas é importante frisar que, aos pais deve-se explicar de forma mais concreta para que possam estudar com seu filho em casa, sendo desejável que os pais experimentem ativamente.

³⁶ Texto original “*It is my hope that we all continue to search for fine ways to bring music to life with our students. Through the use of demonstration, imagination, and good techniques, our students can move a long way toward projecting beautiful dynamics.*”

³⁷ As informações descritas a seguir foram ministradas no curso de livro 1 reconhecido pela SAA, que ocorreu durante os dias 31/01/2021 a 06//02/2021



Figura 10: Mão adulta demonstrando a postura do “pronto dedo 1” fora do piano.³⁸

Somado a isso, Canelo faz a atividade do “Pronto Dedo 1” (figura 10), enfatizando a postura do braço e da mão. Tal atividade se propõe a posicionar a mão com o dedo 1 no piano, porém ainda sem ativar a tecla, por alguns segundos e depois retirar a mão relaxadamente. Dessa forma, a criança aprende a esperar e pode se concentrar em manter a postura. Para tanto, a professora deve primeiramente demonstrar e depois auxiliar a criança posicionar a mão. Feito isso, tal atividade será replicada em todos os outros dedos.

Para preparar a mão, ela compara as articulações dos dedos com as cadeias montanhosas do Peru, que devem ser visíveis e arredondadas. Caso ainda seja necessário mais explicação, pede-se que se imite uma pinça com as mãos, para que o arco da mão se estruture. E para que isso seja efetivo, é importante fazer com que o adulto que o acompanha, experimente tal postura, e seja instruído a auxiliar a criança apoiando a palma da criança em seu dedo médio. Depois que o aluno adquire essa habilidade, o mesmo processo é repetido com os outros dedos.

Por último, para fortalecimento dos dedos e para aumentar o tempo de concentração do aluno, Flor Canelo sugere que se imagine os dedos 2 e 3 como pernas e que caminham em cada uma das teclas do piano. Para Canelo, essa atividade é especialmente para suprir o anseio da criança de tocar algo, para fortalecimento dos dedos e para preparar o *legato*.

³⁸ Arquivo pessoal da autora.

Lightly Row

Essa é a primeira música depois das variações sobre o tema de Brilha Brilha Estrelinha (Anexo A). Por isso, o primeiro desafio a ser cumprido pela criança é descobrir as notas a partir da escuta da gravação e da ajuda dos adultos. Para auxiliar na percepção do intervalo inicial de terça (figura 11), faz-se o seguinte: primeiro, demonstra-se visualmente e sonoramente para o aluno, colocando o dedo 5 e 3 nas notas sol e mi, respectivamente; depois, toca-se essas notas, variando a quantidade de repetições em cada nota. Dessa forma, prepara-se a percepção do aluno, para que, ao ouvir a gravação, e reconhecer o intervalo e com suas repetições. Feito isso, repete-se o mesmo procedimento para o segundo intervalo, também de terça menor entre fá e ré, dessa vez com os dedos 4 e 2, respectivamente.

The musical score for "Lightly Row" (Hänschen klein) is presented in four staves, one for each hand. The music is in common time (indicated by '12'). The key signature is C major (indicated by a 'C'). The title "Lightly Row" is at the top, followed by the lyrics "Doucelement à l'aviron • Hänschen klein • Remando Suavemente" and "German Folk Song". Fingerings are indicated above the notes: in the first staff, fingers 5 and 3 are used; in the second staff, fingers 5 and 3 are used; in the third staff, fingers 2 and 3 are used; and in the fourth staff, fingers 4 and 3 are used. The music consists of quarter notes and eighth notes.

Figura 11: Partitura da música “Lightly Row” na versão de mãos diferentes.³⁹

³⁹ SUZUKI. **Suzuki Piano School.** v.1. USA: Summy-Birchard,2008. p.19.

Em decorrência da peça ser essencialmente formada por intervalos de segunda e terça, a dificuldade está concentrada nos intervalos de terça (ascendentes ou descendentes). Para tanto, é desejável a utilização da ferramenta PP para cada salto.

Para que seja efetivo o estudo em casa, é preciso que os pais tenham confiança para conduzir esse tempo. Por isso, é necessário orientá-los a filmar o dedilhado e postura do professor, no fragmento em questão, explicá-los a estrutura da música (A A' B A'), além de orientá-los a encher o ambiente com música, em especial a que está sendo aprendida, sendo necessário especificar a quantidade mínima a ser escutada.

Depois que aprendidas as notas e dedilhados, deve-se trabalhar o relaxamento do pulso nas notas longas. Posteriormente, durante as revisões, será solicitado o *legato* das notas diferentes e *legato* nas notas repetidas, habilidades aprendidas no tema da Estrelinha e suas variações. Tal processo será repetido na mão esquerda, porém, provavelmente, isso ocorrerá somente quando a mão direita estiver em “*French Children's Song*”.

Algo muito singular do Método Suzuki para piano é que, durante o volume 1, as mãos de uma mesma peça, serão aprendidas em momentos diferentes. Um exemplo disso é, a mão esquerda de “Cuckoo” será ensinada quando a mão direita já estiver aproximadamente na música 10 (*Go tell to Aunt Rhody*). Essa estratégia de saber muito bem a mão direita há um certo tempo, permite que o aluno possa se concentrar na mão esquerda e em combiná-las.

A primeira vez que *Lightly Row* é apresentada, as mãos tocam em uníssono, porém na segunda vez, após a música *Cuckoo*, a mão esquerda é diferente, sendo um acompanhamento. A melodia já aprendida não é uma dificuldade, contudo, o elemento novo, baixo de Alberti que acompanha toda a música, precisa ser ensinado com diligência. Por exemplo, o baixo de Alberti deve ser feito sem perder o alinhamento ou equilíbrio da mão, e por isso, é necessária uma atenção maior no dedo 5. O acompanhamento consiste nos acordes de I e V⁶ de dó maior, por isso é necessário preparar a postura da mão para cada um dos acordes da música.

Feito isso, o professor pode desafiar o aluno a tocar alternando entre I e V⁶ para que desenvolva a habilidade de trocar de posição com fluidez. Sendo esse um processo novo, é preciso fazer alguns exercícios preparatórios propondo padrões de troca (por exemplo, I-V⁶-I-V⁶, I-I-V⁶-V⁶...) como exercício para casa. Só então, a criança descobrirá a sequência da mão esquerda através de seu ouvido harmônico, diferentemente de *Cuckoo*, em que a esquerda é ensinada como uma melodia. Isso será feito frase a frase. A partir do que o aluno já tem a referência da escuta do CD, ele usa de tentativa e erro para encontrar qual acorde deve ser tocado a melodia.

Por fim, é desafiador coordenar os diferentes tipos de *legato* das mãos, pois por vezes há notas repetidas numa mão enquanto que há notas diferentes na outra. Essa é uma habilidade muito importante para os pianistas, pois exige uma independência das mãos, e para isso a ferramenta PP será usada para isolar o trecho e resolvê-lo lentamente. Nesses casos, sugere-se que se exagere o *legato* de notas iguais da melodia e desligue a nota do acompanhamento com um movimento exagerado, essa articulação seja conquistada. Feito isso, o *legato* de notas diferentes será mais facilmente aprendido. Inclusive, por nessa etapa o *legato* ser uma prioridade, sugere-se que não se desligue as notas, nem mesmo entre as frases.

Cuckoo

Durante o livro 1, as mãos são aprendidas separadamente e à medida que ambas as mãos sabem tocar com firmeza, elas são juntadas. A mão direita aprende as melodias bem antes da esquerda, podendo estar várias músicas a frente. Isso se dá para que a confiança da melodia permita que a criança se concentre na outra mão. A música pode ser dividida em quatro partes, sendo a terceira contrastante e as outras semelhantes. Assim, isso deve ser explicado anteriormente para os pais, para que auxiliem a criança na descoberta das notas.

Figura 12: Partitura completa da música “Cuckoo”.⁴⁰

⁴⁰ SUZUKI. **Suzuki Piano School.** v.1. USA: Summy-Birchard,2008. p.18.

Apesar da coleção de intervalos se manter a mesma das músicas anteriores, nessa música os intervalos ascendentes e descendentes se misturam com maior frequência, gerando uma certa confusão para descobrir as notas. Por isso, caso a criança não consiga descobri-la, com os pais em casa, é possível auxiliá-los através de atividades de percepção, identificando se a mesma nota ascende, descende ou é mantida.

Outra ferramenta para facilitar o processo de descobrir as notas, é colocar letra nas músicas, e a letra que a professora sugere é:

*“Cuco, cuco, vamos ao campo
Cuco, cuco, vamos pra lá
A primavera, já está chegando
Cuco, cuco que alegre está”⁴¹*

Outro fator relevante é que, essa é a primeira peça em que as mãos tocam materiais musicais diferentes (figura 12). Por isso, esse é um momento tanto de conquista para o aluno, pais e professor, como também um momento desafiador, pois isso exige uma nova coordenação. O fato da mão esquerda ser bastante melódica ajuda a criança a descobrir as notas como se fosse uma segunda melodia, por isso, o professor deve gravar a mão esquerda separadamente e enviá-la aos pais, para que a criança ouça diariamente.

Os requisitos necessários para juntar as mãos são: saber tocar livremente com as mãos separadas; ter a postura correta e relaxada; saber as alturas e ritmos correto; tocar com um fraseado cuidadoso. O processo de juntar as mãos será feito por pequenos trechos, a começar pelos dois primeiros compassos (figura 12), em que na letra seria cantado “Cuco” e também os outros compassos semelhantes a esses (c.5-6 e c.13-14). Enquanto isso, o restante da música continuará sendo tocada somente pela direita até que os primeiros compassos sejam dominados. Além disso, é importante que aluno e professor toquem juntos (cada um uma mão), para que a sonoridade já esteja formada no ouvido. Isso pode ser feito em casa pelos pais, caso eles saibam tocar, cantar, ou por meio da gravação. Assim, quando dominado tal fragmento, se ensinará o final de cada frase, de acordo com o tempo de cada aluno.

⁴¹ Tradução livre feita pela autora da versão em espanhol demonstrada no curso ministrado pela professora Flor Canelo, em fevereiro de 2021.

French Children's Song

Essa é considerada a peça mais desafiadora do livro, não só por ter padrões menos previsíveis no acompanhamento, mas especialmente por estar tão no início do livro (Anexo A). Portanto, é necessário uma dose extra de esforço, estratégias e paciência de todos os envolvidos. É importante que pai e aluno sejam avisados dessa demanda e dificuldade para que não fiquem frustrados, mas sim vejam como um desafio que trará grande benefício.

Figura 13: Partitura completa da música “French Children 's Song”.⁴²

Por tal dificuldade, Flor Canelo permite que as crianças aprendam antes as melodias de “*Mary had a Little Lamb*” e “*London Bridge*”, contudo, é importante que se siga a ordem na mão esquerda. Assim, tendo consciência dessa demanda, a habilidade de leitura que é praticada com os “*Minibooks*” (GORE,2007) e com atividades de pré-leitura, serão postergadas para quando a criança tiver conseguido tocar essa música de mãos juntas. Isso se dá para que ela possa concentrar seus esforços nisso.

⁴² SUZUKI. **Suzuki Piano School**. v.1. USA: Summy-Birchard,2008. p;20.

As melodias de “*Mary had a Little Lamb*” e “*London Bridge*” são mais fáceis de descobrir pelo ouvido, pois as crianças já as conhecem muito bem. Sendo assim, o primeiro passo para que a “*French Children’s Song*” tenha essa mesma facilidade, é que os pais coloquem a música com mais frequência para a criança escutar.

A forma musical da peça é ABA, sendo que as crianças encontram poucas dificuldades na parte A, sobretudo se o primeiro passo da escuta tiver sido bem feito pelos pais. Contudo, na parte B (c.9-16), a sequência de terças pode ser um pouco confusa, com isso, como exercício preparatório, deve-se isolar as terças “mi dó mi” e “fá ré fá”, dos compassos 9 e 10, e estudá-las fora da música. Feito isso, junta-se a sequência “mi dó mi fá ré fá”, podendo usar do PP entre as partes, diminuindo progressivamente o tempo de preparação até que se possa tocar fluentemente. Por fim, toca-se toda a parte B.

Outra sugestão é colocar uma letra na parte B, para auxiliar a memorização. Sendo que Canelo costuma cantar a seguinte letra:

“Te amo muito, paizinho querido
Te amo muito mæzinha também”⁴³

A mão esquerda, apesar de ser um acompanhamento, é bastante melódica e facilitará para a criança poder ouvir a gravação dela separadamente. Na parte A, o acorde de I grau é recorrente e o padrão harmônico é mais reconhecível. Contudo, para reconhecer que o antecedente (c.1-4) e consequente (c.5-8) tem terminações diferentes, pode-se cantar a palavra “o final”, cada sílaba em uma das notas finais da esquerda (mi sol dó).

Figura 14: c. 5-8 da música *French Children’s Song* em que se canta “o fi-nal”, uma sílaba em cada uma das três notas finais da música..⁴⁴

⁴³ Tradução livre feita pela autora da versão em espanhol demonstrada no curso ministrado pela professora Flor Canelo, em fevereiro de 2021

⁴⁴ SUZUKI. **Suzuki Piano School.** v.1. USA: Summy-Birchard,2008. p.20..

Diferentemente das outras peças, em que as crianças aprendem toda a mão esquerda antes de tocar de mãos juntas, nessa música elas irão juntar as mãos a cada frase. Isso se dá para facilitar o reconhecimento dos padrões do acompanhamento, evidenciando quais notas são ou não tocadas juntas. Somado a isso, a parte B será subdividida em quatro partes de dois compassos cada. Depois, a professora mapeará com as crianças quais padrões elas já conhecem (acorde de Dó Maior) e quais ainda não. Por fim, será feita a atividade PP nos dedos 2 e 4 dos compassos 11 e 15, tanto de mãos separadas como de mãos juntas.

3.2.2 Helenice Villar Scapol

Professora e proprietária do Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo, responsável pela atual expansão da formação oficial Suzuki no Brasil, como descrito no segundo capítulo. Somado a isso, Helenice organizou todos os eventos que aconteceram no Klavier Educação Musical (Apêndice A), sendo eles mais de 10 cursos de capacitação e integrando a comissão organizadora de outros eventos nacionais. Sendo assim, ela é tida como a impulsionadora do ambiente receptivo da comunidade Suzuki de piano brasileira e está entre os professores brasileiros com maior formação pela SAA.

Por ter feito sua capacitação, majoritariamente, com a Flor Canelo, muitas de suas práticas pedagógicas são parecidas. Por isso, pretende-se comentar somente aquelas que se diferenciam de alguma forma. Sendo importante pontuar que tal diferença não é um problema, pois o Dr. Suzuki incentivava que cada professor tenha sua própria linguagem dentro da filosofia, além de que é natural que professores de países diferentes tenham que adaptar alguns elementos para que se adeque melhor ao seu contexto.

Postura

Segundo Helenice, o primeiro passo, após obter o comprometimento dos pais e da criança em participar ativamente do processo, é aprender a se sentar adequadamente. Para isso, é mostrado para os pais a importância da altura certa no banco e o apoio dos pés, para as crianças menores. Além disso, faz-se uma brincadeira de sentar e levantar várias vezes, podendo escolher um bichinho cada vez que se sentar corretamente. Para decidir quantas vezes isso será feito, lança-se o dado. O número sorteado é igual ao número de brinquedos

que poderão escolher, dessa forma, a criança repete a atividade, de forma divertida e entende a ideia de tirar números altos para repetição como algo positivo.

Feito isso, o “Pronto dedo 1” é ensinado (preparação do movimento, mas ainda sem tocar), porém se distinguindo em um ponto. Ao invés de fazer a atividade diretamente no piano, que gera uma ansiedade para apertar a nota, faz-se ela utilizando um piano de papel em cima da tampa do piano. Dessa forma, permite-se a experiência visual, que em suas palavras⁴⁵ “sem o desenho do piano seria mais triste”, e facilita-se a concentração da criança no movimento e postura da mão, diminuindo a inquietação do aluno.

Lightly Row

Como atividades preparatórias, a professora faz exercícios de percepção desde o início do livro, para que ao chegar nessa peça elas possam ter consciência de como encontrar sozinhas as notas da melodia. Um ponto importante é que esses exercícios são sempre feitos através de movimentos do corpo, seja rítmico ou melódico, pois segundo Helenice, quando o aprendizado passa pelo corpo, a criança guarda muito melhor a nova informação. Para isso, são cantadas e “dançadas” (com gestos) músicas que enfatizam os intervalos de oitava, quinta, quarta, terça e o discernimento entre o movimento ascendente e descendente.

Depois que dominada a melodia na mão direita (Figura 11), a criança aprende a tocar a música em uníssono na mão esquerda. Tendo feito isso, o processo de juntar as mãos só irá começar quando souberem fazer o *legato* muito bem nas duas mãos, tanto o de notas diferentes como a de notas iguais. E como preparação, sugere-se que as variações de estrelinha sejam tocadas de mãos juntas, entendendo assim o movimento paralelo das mãos. Além disso, as crianças fazem exercícios de psicomotricidade.

O ensino Suzuki é, normalmente, composto por uma aula individual e uma aula em grupo semanal (com alunos do próprio instrumento). Contudo, no Centro Suzuki de São Bernardo do Campo, somado a essas aulas, as crianças têm uma aula em que se trabalha a coordenação motora entre alunos iniciantes de diferentes instrumentos, que posteriormente é substituída por aulas de pré-leitura e leitura. Assim, as habilidades psicomotoras, necessárias para todos os instrumentos, recebem uma atenção especial.

Um exemplo dessas atividades é, fazer o movimento de pinça entre o dedo 1 e outro dedo (2, 3, 4 ou 5). Feito isso, pode-se desafiar a criança a, enquanto a mão direita faz

⁴⁵ Entrevista concedida via Zoom no dia 13/02/2021

1-2;1-3;1-4;1-5, a mão esquerda fará respectivamente 1-5;1-4;1-3;1-2. Segundo essa atividade, ela coloca uma música e eles fazem juntos seguindo o ritmo e desenho melódico em velocidades diferentes, preparando de forma divertida o movimento paralelo.

Muitas vezes, ao juntar as mãos, as crianças acabam perdendo a postura da mão e passam a tocar com o pulso muito baixo (figura 6) e as articulações dos dedos voltam a se esconder. Uma estratégia possível é usar um pincel (de maquiagem, ou outro que seja macio) para que toda vez que a criança abaixar o punho, os pais façam um carinho com o pincel no pulso para esta tenha uma memória tátil, carinhosa e positiva da postura.

Cuckoo

O processo de juntar as mãos é feito como Flor Canelo sugere. Porém, Helenice não pede que seus alunos toquem o trecho da mão direita que ainda não aprenderam de mãos juntas, pois ao tentar dar continuidade com a mão direita a concentração se dilui. Sendo assim, os trechos que só são sabidos de mãos separadas, serão tocados ou cantados pelos pais ou em último caso se colocados por meio da gravação, com velocidade reduzida. Desta forma, a criança pode se concentrar em tocar corretamente de mãos juntas, enquanto a continuidade da música não é quebrada.

French Children's Song

Como dito anteriormente, a mão esquerda não tem um padrão muito previsível, então são utilizados bonequinhos para representar cada um dos padrões para que a criança tenha uma referência visual da sequência ou então são criados alguns padrões personalizados com alunos maiores.

Por vezes, ao se deparar com essa peça desafiadora que demanda uma maior paciência, as crianças desejam começar a aprender as peças seguintes por conta própria. Contudo, para evitar que o aluno dilua sua atenção entre a música atual e as subsequentes, Scapol mantém a atenção da aula voltada para a música em questão, ainda que, ela ouça brevemente *London Bridge* e *Mary Had a Little Lamb*, se a criança insistir. Assim, guia-se a atenção e esforço para a peça em questão e mantém a motivação da criança explicando que após essa peça virá uma outra “muito legal”.

3.2.3. Ester Yoshimoto

Professora de piano do Centro Suzuki de São Paulo e da Escola de Música Suzuki de São Paulo. Assim como Scapol, os cursos de formação Suzuki foram feitos com a professora Flor Canelo, dessa forma, muitas das práticas são bem parecidas, mas somente as que se diferem serão citadas neste capítulo. Além disso, o distanciamento social decorrentes da pandemia moldaram algumas das práticas pela limitação física e visual consequentes das aulas online.

Postura

Para trabalhar a postura de forma mais visual e alegre, faz-se o uso de bolinhas de crochê (com formato de coelho ou outros animais) no tamanho ideal para a mão da criança.



Figura 15: Exemplos de animais de crochê (Amigurumis) com proporções diferentes usados em aula.⁴⁶

Os amigurumis com cauda são usados para ensinar a postura do corpo do aluno ao se sentar. Para tanto, pede-se que o aluno que ele mesmo tenha uma cauda e que não pode se sentar sobre ela (cóccix) e sim deixar o "rabinho" para fora (sentar-se sobre os ísquios). Dessa forma, permite-se que a criança use de sua imaginação, guardando uma memória afetiva da postura correta. Mas é importante demonstrar bastante para que ela não faça isso exageradamente, forçando o tórax para frente. Além disso, pode-se pedir que a criança imagine que em seu “rabinho” há uma buzina que irá alertá-la com um forte barulho.

⁴⁶ Arquivo pessoal da autora.

O formato redondo do amigurumi (Figura 15) também será usado para ajudar na postura da mão, pois ao preparar o dedo 1, pede-se que segure delicadamente o “bichinho” dando o formato ideal da mão em todos os dedos e não só no primeiro. Desse modo, ao perceber essa sensação, as crianças lembram com mais facilidade a postura de sua mão por ter uma relação afetiva com o brinquedo. Inclusive, pede-se que continuem a imaginar o formato, mesmo quando tirada a bolinha de sua mão.

Uma alternativa encontrada durante as aulas online decorrentes da pandemia, foi pedir para que o aluno imagine uma coxinha (salgado muito comum em festas infantis no Brasil), imitando a sua forma com sua mão, mas com a parte mais estreita da coxinha virada para baixo. Tal comparação é eficaz, pois os alunos brasileiros têm muita facilidade em imaginar tal alimento, e essa posição não esconde as pontas dos dedos, ajudando-os a posicionar o teclado do piano na região correta do dedo e também a lembrar de manter a postura da mão. Ao mesmo tempo, é preciso redobrar a atenção pois o aluno pode gerar uma tensão desnecessária na mão.

Feito isso, cantamos uma paródia de uma música infantil muito popular nos anos 80 chamada *Agora ninguém pode se mexer... Estátua*⁴⁷. Essa estratégia ajuda os pais e a criança a memorizarem os pontos importantes da postura de forma lúdica e também desenvolve seu tempo de concentração. Contudo, antes de ensinar a música, deve-se explicar a metáfora da “Coxinha” e do “Rabinho do coelho”. Segue a paródia feita pela autora:

*“Bumbum na cadeira, os dois pés no chão,
rabinho de fora e coxinha na mão!
Agora ninguém pode se mexer...
Estátua!”*

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=6KIWBkAikGs>



Figura 16: Print de aula online, com criança de 3 anos, cantando a música da postura.⁴⁸

Para acessar o vídeo, segue o link: <https://youtu.be/mW8bQtXkA0M>

Uma das dificuldades particulares dos alunos de piano é que, por mais que se trabalhe a postura na aula, quando o aluno volta para casa, seu piano, seu banco e suporte para os pés, muito provavelmente são diferentes do que foram usados em aula (o que não acontece com alunos que podem carregar seu próprio instrumento, como o violino). Sendo assim, é importante pedir para que os pais tirem uma foto de como a criança está sentada ao tocar em casa. Somado a isso, ao encontrar a distância ideal do banco em seu piano, pede-se que coloquem um pequeno pedaço de fita crepe no chão marcando a distância correta do piano para o banco, para que a criança possa sempre sentar com a postura mais confortável.

Durante o período de pandemia fez-se o uso de aulas online, consequentemente, foi necessário adaptar a forma de ensino. Por exemplo, dada a limitação da demonstração permitida pela tela, foi necessária uma maior verbalização do ensino, contudo, foi possível que as correções de postura fossem feitas na situação real de estudo do aluno. Assim, as estratégias aqui descritas permitiram o desenvolvimento de uma postura boa apesar do distanciamento social.

⁴⁸ Arquivo pessoal da autora.

Lightly Row

Na música *Lightly Row*, os alunos podem confundir a primeira frase (c.1-4) com a segunda (c.5-8). Assim, para que fique mais claro para o aluno, divide-se a música em quatro partes e é dado para ele três figuras diferentes; e para cada parte diferente ele vai escolher uma delas para representar a frase. Como são quatro partes, o aluno reconhece que precisa repetir uma das figuras no último fragmento. Dessa forma, a atividade desenvolve a percepção de frases maiores na música além de criar uma sequência visual dos trechos, possibilitando que o aluno vislumbre a estrutura da música de maneira lúdica.

Cuckoo

O processo de juntar é facilitado quando a música está dividida em fragmentos mais curtos (figura 12). Então, nomeiam-se cada uma das frases (c.1-4, c.5-8, c.9-12 e c.13-16) com uma figura geométrica e ensina-se cada uma das partes de mãos separadas. A princípio, em seu estudo diário, o aluno tocará sempre parando ao final de cada frase e com a ajuda dos pais, é sorteado uma das formas geométricas para que seja tocado, fora da ordem normal. Dessa forma, a criança está sendo preparada para caso haja alguma falha de memória, ela será capaz de retomar de outros lugares que não o começo.

Sobretudo, o fato de aprender dividido em partes desde o começo facilita descobrir as notas da mão esquerda, pois muitas vezes as crianças se perdem em quantas vezes o arpejo de Dó Maior é repetido. Esse procedimento também auxilia a distinguir os finais de frase da mão direita que muitas vezes são confundidos por ter um início parecido. Antes de começar a juntar as mãos, a criança deve saber tocar a música com fluidez as mãos separadas, e então, estará preparada para essa nova habilidade.

Primeiramente, junta-se o compasso inicial observando e executando quais notas são tocadas simultaneamente e quais não são. Feito isso, pede-se que o aluno tente tocar o primeiro compasso duas vezes sem interrupção entre elas (c.1-2). Então junta-se toda a primeira frase (c.1-4) demonstrando a simultaneidade das notas, e logo a criança será capaz de juntar o restante da frase por já saber a continuidade de ouvido. Por fim, depois que bem aprendido a primeira linha, ensina-se da mesma maneira as linhas seguintes. Prefere-se fazer desta maneira porque a cada nova frase a criança percebe que conhece os primeiros compassos e isso anima para descobrir o restante.

French Children's Song

Uma das grandes dificuldades nessa peça é identificar os padrões da mão esquerda (figura 13). Para ajudar na visualização do padrão, é possível pintar a partitura, cada padrão com uma cor diferente (figura 18). Sendo importante pontuar que acompanhar as cores não é uma leitura ainda, pois a criança só está acompanhando as cores, mas isso ajuda a criança perceber que a partitura tem relação com o que ela está tocando. Então, assim como a professora Flor recomenda, não se ensina a leitura antes de aprendida essa peça.

Depois de pintada a partitura, pede-se para que o aluno ouça a gravação da mão esquerda e descubra as notas referentes a cada uma das cores. Desta forma, o aluno pode concentrar sua escuta de uma única cor por vez. Assim, o aluno aprende a tocar toda a mão esquerda antes de juntar as mãos, facilitando no processo de juntá-las e ainda proporcionando autonomia para estudar em casa.

Figura 17: Partitura de *French Children's Song* com os padrões da mão esquerda pintados.⁴⁹

⁴⁹ SUZUKI. **Suzuki Piano School.** v.1. USA: Summy-Birchard, 2008. p.20. Com edição da autora,

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente trabalho permitiu a análise e apresentação da Filosofia Suzuki com ênfase no ensino de piano. Para isso foi feito um levantamento de dados acerca da trajetória da Metodologia desde seu surgimento no Japão até o seu contexto atual no Brasil. Tendo isso em vista, foi possível compreender algumas características que são alvos de crítica na sua abordagem e filosofia, decorrentes de fatores históricos, além de discutir práticas pedagógicas no cenário nacional.

Como resultado, o trabalho apresentou a trajetória da Metodologia no Brasil, buscando contribuir para o registro e reconhecimento de pessoas que tiveram um importante papel em sua história. Procuramos, também, compreender como a proporção continental do Brasil e a dificuldade de comunicação levou ao enfraquecimento e visão negativa da Metodologia Suzuki nos anos 2000. Contudo, a partir de 2007, Shinobu Saito recebeu o título de professora capacitadora, somado a uma maior acessibilidade à Internet possibilitou uma capacitação mais estruturada dos professores e o crescimento da comunidade Suzuki brasileira. Desde então, um novo conceito tem sido construído sobre a Metodologia.

Os professores Suzuki do Brasil se mostraram muito abertos para a discussão e levantamento de informações, tanto históricas como o compartilhamento de suas práticas pedagógicas. Isso se dá por acreditarem que a troca de experiências enriquece e fortalece toda comunidade. Ainda nessa troca de conhecimento, foi possível ouvir a narrativa segundo o ponto de vista de cada um dos entrevistados procurando contribuir para o preenchimento da lacuna histórica da metodologia Suzuki no Brasil desde 1997.

Outro fator que contribuiu para uma visão equivocada do Método Suzuki é a falta de acessibilidade das práticas pedagógicas envolvidas em seu repertório, pois esse conteúdo é intencionalmente direcionado para os cursos capacitadores de professores. Porém, para permitir que o leitor possa ter uma visão mais completa da Metodologia, foram descritas algumas práticas utilizadas nas peças *Lightly Row*, *Cuckoo* e *French Children's Song*. Assim, a partir da descrição de cada professora, pudemos reconhecer o contínuo estímulo da imaginação e criatividade nos alunos, levando-os a novos desafios e desenvolvimento de sua sensibilidade de escuta. Em tais desafios o tempo de desenvolvimento de cada criança é respeitado, de forma que eles estejam sempre ao seu alcance, mantendo assim sua motivação por meio de conquistas. Para que esse tempo seja respeitado, é necessário uma organização própria, do professor, que o auxilie a não ultrapassar os limites da criança e para que haja uma

clareza ao pedir uma nova tarefa. Por fim, também foi possível observar sugestões de como orientar a participação ativa da família nesse processo de aprendizagem de forma que ela toda se sinta motivada.

Pela temática de Metodologia Suzuki de piano ainda ter sido pouco explorada, existe uma grande gama de possibilidades de pesquisa, o que permite muitos recortes e o aprofundamento dos pontos deste trabalho. Ainda assim, este trabalho fez uma panorâmica a partir de relatos e expôs práticas pedagógicas do cenário nacional. Para futuros trabalhos, gostaríamos de fazer um levantamento quantitativo da localização geográfica e nível de formação dos professores de piano Suzuki no Brasil para que houvesse um registro da sua repercussão no país.

Por fim, entendemos que a Filosofia Suzuki, apesar de criada para o violino e portanto com algumas particularidades, tem uma aplicação pertinente ao piano. Além disso, os cursos capacitadores, bibliografias disponíveis e o compartilhamento de experiências proporcionadas pelos professores de piano Suzuki são ferramentas úteis para o aperfeiçoamento de cada professor. Acreditamos que esse ambiente receptivo à bagagem pessoal de cada professor enriquece a Metodologia e beneficia toda a comunidade pianística do Brasil. Porquanto, seu currículo organizado, somado à boa formação do professor permite que sejam trabalhados elementos musicais de alto nível, ainda que em músicas simples e com alunos iniciantes.

BIBLIOGRAFIA

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan; SANTIAGO, Patricia Furst. “**Quero ver você brilhar**”: as *Twinkle Variations* e a abordagem técnico musical para iniciantes no Suzuki Piano School. In: NAS NUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, 4., 2018, Belo Horizonte/MG. Anais [...]. Escola de Música da UFMG, 2018.

AMS BRASIL. **Histórico da Associação Musical Suzuki do Brasil**. Disponível em: <https://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/metodologia-suzuki/o-metodo-suzuki-no-brasil/>. Acesso em: 21 abr. 2021.

BIGLER, Carole L.; LLOYD-WATTS, Valery. **Studying Suzuki Piano: More than Music**. 2ed. USA: Summy-Birchard, 1999.

GARSON, Alfred. **Suzuki Twinkles**: an intimate portrait. [S.L.]: Alfred Music, 2001. 168p.

GORE, Kristine. **Minibooks**: Music Reading Series. USA. Kristine Gore, 2007. Partitura.

HARGRAVE, Cathy. **Suzuki Piano Method**: Reconciliation of Published Editions. Piano Basics: Greenville, 2003.

KATAOKA, Haruko. **Thoughts on the Suzuki Piano School**. Miami: Summy-Birchard, 1985.

_____. **My Thoughts on Piano Technique**. USA: Summy-Birchard, 1988.

_____. **How to Teach Beginners**. USA: Piano Basics: Greenville, 2001.

KOPPELMAN, Doris. **Introducing Suzuki Piano**. San Diego: Dichter Press, 1978.

POWELL, Mary Craig. **Focus on Suzuki Piano**: creative and effective ideas for teachers and parents. USA: Summy-Birchard, 1988.

PONTES, Samuel Campos de. **Diversas lentes de leitura do Método Suzuki**: diálogo e outras experiências literárias. 2017. 109f. Dissertação Mestrado - Programa de pós Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

SAITO, Shinobu. **History and Development of the Suzuki Method in Brazil**. (Tese de doutoramento em Performance e Pedagogia) — The University of Iowa, EUA, 1997.

_____. **Dr. Shinobu Saito**. [2011]. Disponível em: <https://suzukiassociation.org/people/shinobu-saito/>. Acesso em: 21 abr. 2021.

SANTOS, Dário Oliveira. **Metodologia Suzuki de Ensino de Violino para Crianças**: fundamentos e reflexões. 2018. 56 f. TCC (Graduação) - Curso de Música, Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SUZUKI, Shinichi. **Ability Development From Age Zero**. USA: Summy-Birchard, 1981.

- _____. **How to Teach Suzuki Piano.** USA: Summy-Birchard, 1993.
- _____. **Educação é amor:** o método clássico da educação do talento. 3ed. Santa Maria: Pallotti, 2008.
- _____. **Suzuki Piano School.** v.1. USA: Summy-Birchard, 2008. Partitura.

Entrevistas:

MENEZES, Jacqueline; YOSHIMOTO, Ester Yurie. **Entrevista com Jacqueline Menezes.** 13 fev. 2021.(32m51s).

MORAES, Maria Luiza; YOSHIMOTO, Ester Yurie. **Entrevista com Maria Luiza de Moraes.** 07 mar. 2021. (1h05m).

PEREIRA, Renata; YOSHIMOTO, Ester Yurie. **Entrevista com Renata Pereira.** 19 mar. 2021. (1h18m).

SCAPOL, Helenice Villar; YOSHIMOTO, Ester Yurie. **Entrevista com Helenice Villar Scapol.** 13 fev. 2021.(46m52s).

SAITO, Shinobu; OLIVEIRA, Jean de. **Shinobu saito | Teacher Trainer | Método Suzuki.** Youtube, 2018, Violino Didático. (36m27s). Disponível em <<https://youtu.be/mmwVPaWNnwc>>. Acesso em 26 mai. 2021.

SOUZA, Carlos; YOSHIMOTO, Ester Yurie. **Entrevista com Carlos Souza.** 20 jul. 2020. (41m45s).

Apêndices⁵⁰

Apêndice A - Tabela dos cursos de capacitação de piano Suzuki no Brasil

Data	Curso	Professora	Local
26 a 30/07/1986	Piano	Beverly Graham	V Encontro Nacional Suzuki do Brasil, Porto Alegre (RS)
07/1993	Piano	Nehama Patkin	Curitiba (PR)
13 a 21/07/1996	Piano	Nehama Patkin	VII Encontro Nacional Suzuki do Brasil, Florianópolis (SC)
09 a 13/07/2001	Fundamentos do piano 1A	Field	Festival de Música de Londrina, Londrina (PR)
08 a 12/07/2002	Fundamentos do piano 1A	Field	Festival de Música de Londrina, Londrina (PR)
08 a 12/07/2002	Piano 2	Carol Cross	Festival de Música de Londrina, Londrina (PR)
15 a 19/07/2002	Fundamentos do Piano 1B	Carol Cross	Festival de Música de Londrina, Londrina - PR
25 a 31/10/2013	Piano 1	Caroline Fraser	Centro Suzuki de Campinas, Campinas (SP)
06 a 10/10/2014	Piano 2	Caroline Fraser	Centro Suzuki de Campinas, Campinas (SP)
10 a 17/10/2014	Piano 1	Caroline Fraser	Centro Suzuki de Campinas, Campinas (SP)
10 a 12/10/2014	Estratégias de Ensino	Caroline Fraser	Centro Suzuki de Campinas, Campinas (SP)
12 a 15/11/2015	Leitura Musical 1	Caroline Fraser	Escola de Música Tio Zequinha - Porto Alegre (RS)
12 a 17/07/2016	Piano 1	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
10 a 17/07/2017	Piano 1	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
10 a 17/07/2017	Piano 2	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
10 a 17/07/2017	Estratégias de Ensino	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)

⁵⁰Dados retirados de SAITO (1997) somados às informações cedidas por Helenice Scapol e Izabela Pavan Alvim.

10 a 14/02/2018	Piano 2	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
10 a 14/02/2018	Piano 3	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
06 e 07/10/2018	Leitura Musical 2	Caroline Fraser	Escola de Música Tio Zequinha - Porto Alegre (RS)
02 a 07/03/2019	Piano 1	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
13 a 17/07/2019	Piano 2	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
13 a 17/07/2019	Piano 4	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
17 e 18/07/2019	Estratégias de Ensino	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
19 e 20/11/2019	Leitura Musical 2	Caroline Fraser	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
23 a 27/01/2020	Piano 3	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
23 a 27/01/2020	Tocando de ouvido: primeiros passos	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
04 a 10/01/2021	Piano 1	Blancamaria Montecinos	Ecos Centro Musical - Belo Horizonte (MG)
24 a 30/01/2021	Piano 2	Flor Canelo	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
31/01 a 06/02/2021	Piano 1	Flor Canelo	Online - Intituto de Ivoi (RS)
24 e 25/04/2021	Estratégias de Ensino	Blancamaria Montecinos	Online

Apêndice B - Tabela dos eventos nacionais de piano Suzuki no Brasil

Data	Evento	Organizadora/Professora	Local
10 a 11/10/2015	I Encontro Brasileiro de Professores e Alunos Suzuki	AMS	Associação Musical Suzuki do Brasil, Brasília (DF)
12 e 13/11/2015	Masterclass de Piano para alunos	Caroline Fraser	Escola de Música Tio Zequinha - Porto Alegre (RS)
26 e 27/05/2017	I Encontro Nacional de Alunos Suzuki de Piano de SBC	Helenice Villar	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
14 e 15/04/2018	II Econtro Nacional de Alunos Suzuki de Piano de SBC	Helenice Villar	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)
08/10/2018	Masterclass de Piano para alunos	Caroline Fraser	Escola de Música Tio Zequinha - Porto Alegre (RS)
18 e 19/05/2019	III Encontro Nacional de Alunos Suzuki de Piano de SBC	Helenice Villar	Klavier Educação Musical - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP)

Apêndice C - Tabela dos eventos online nacionais de piano Suzuki no Brasil

Data	Evento	Organização
10/05/2020	Recital Nacional de Alunos Suzuki de Piano	Helenice Scapol
05/07/2020	II Recital Nacional de Alunos Suzuki de Piano	Beatriz S. e Helenice V.
21/11/2020	I Recital Nacional de Professores Suzuki de Piano - Homenagem à Chiquinha Gonzaga.	Beatriz S., Mariana M. Alessandra C. e Yuria S.
08 a 28/03/2021	Desafio Brasileiro de Piano Suzuki: 21 Dias de Prática	Gabriela C., Arthur M., Helenice V., Mariana M., Beatriz S., Eunice M., Luciana H., Mª Rita C.

ANEXOS

Anexo A - Índice do Volume 1 de Piano

7

CONTENTS

	<i>Track</i>	<i>Page</i>
First and Second Studies for Right Hand		8
[1] "Twinkle, Twinkle, Little Star" Variations (right hand only), Shinichi Suzuki		
Variation A	1	9
Variation B	2	10
Variation C	3	10
Introduction to Tonalization		11
Right-Hand Tonalization		11
Theme (right hand only)	4	11
First and Second Studies for Left Hand		12
"Twinkle, Twinkle, Little Star" Variations (left hand only), Shinichi Suzuki		
Variation A	5	13
Variation B	6	14
Variation C	7	14
Left-Hand Tonalization		15
Theme (left hand only)	8	15
[2] Lightly Row, German Folk Song	9	16
[3] The Honeybee, Bohemian Folk Song	10	17
[4] Cuckoo, German Folk Song	11	18
[5] Lightly Row, German Folk Song	12	19
[6] French Children's Song, French Folk Song	13	20
[7] London Bridge, English Folk Song	14	21
[8] Mary Had a Little Lamb, American Nursery Song	15	22
[9] Go Tell Aunt Rhody, Folk Song	16	23
[10] Au Clair de la Lune, Jean-Baptiste Lully	17	24
[11] Long, Long Ago, Thomas Haynes Bayly	18	25
[12] Little Playmates, F. X. Chwatal	19	26
[13] Chant Arabe, Anonymous	20	27
[14] Allegretto 1, Carl Czerny	21	28
[15] Goodbye to Winter, Folk Song	22	30
[16] Allegretto 2, Carl Czerny	23	31
[17] Christmas-Day Secrets, T. Dutton	24	32
[18] Allegro, Shinichi Suzuki	25	34
[19] Musette, Anonymous	26	35