

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Música**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**

Izabela da Cunha Pavan Alvim

**PERSPECTIVAS SOBRE O ENSINO-APRENDIZAGEM DO PIANO**  
**PELO MÉTODO SUZUKI NO BRASIL**

Belo Horizonte  
2022

Izabela da Cunha Pavan Alvim

**PERSPECTIVAS SOBRE O ENSINO-APRENDIZAGEM DO PIANO  
PELO MÉTODO SUZUKI NO BRASIL**

**Versão final**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Música.

Linha de Pesquisa: Educação Musical

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Furst Santiago

Belo Horizonte  
2022

A475p Alvim, Izabela da Cunha Pavan.

Perspectivas sobre o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil [manuscrito] /  
Izabela da Cunha Pavan Alvim. - 2022.  
295 f., enc.; il.

Orientadora: Patrícia Furst Santiago.

Linha de pesquisa: Educação musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Educação musical. 3. Método Suzuki. 4. Piano - Instrução e estudo. I. Santiago,  
Patrícia Furst. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna **Izabela da Cunha Pavan Alvim**, em 25 de fevereiro de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas Professoras:

---

Profa. Dra. Patrícia Furst Santiago  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientadora)

---

Profa. Dra. Carla Silva Reis  
Universidade Federal de São João del-Rei

---

Profa. Dra. Gláucia de Andrade Borges  
Universidade do Estado de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Jussara Rodrigues Fernandino  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Maria Betânia Parisi Fonseca  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Furst Santiago, Professora do Magistério Superior**, em 25/02/2022, às 12:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jussara Rodrigues Fernandino, Professora do Magistério Superior**, em 25/02/2022, às 16:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Carla Silva Reis, Usuário Externo**, em 25/02/2022, às 17:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Betania Parisi Fonseca, Professora do Magistério Superior**, em 26/02/2022, às 15:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gláucia de Andrade Borges, Usuário Externo**, em 04/03/2022, às 11:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1272262** e o código CRC **CDEC06A2**.

*Dedico este trabalho aos professores Suzuki  
de piano brasileiros.*

## Agradecimentos

Agradeço pela oportunidade de estar viva e de ter a Música como aliada.

Agradeço a orientação sensível, dedicada e competente da Prof. Dra. Patrícia Furst Santiago, sem a qual a conclusão deste trabalho não seria possível.

Agradeço à minha família por me dar todo o apoio necessário para que eu pudesse realizar meus sonhos.

Ao Adonay, meu companheiro de vida e de aventuras “suzukianas”, pelo amor, incentivo e apoio nos momentos mais decisivos.

À Escola de Música da UFMG, pela acolhida ao longo dos últimos 17 anos. Aos professores da UFMG que me guiaram nesse trajeto, por todos os ensinamentos. À Geralda e ao Alan, pelo trabalho tão eficiente junto ao Programa de Pós-Graduação.

Às professoras integrantes da banca examinadora: Dra. Carla Reis, Dra. Gláucia Borges, Dra. Ilza Zenker Joly, Dra. Betânia Parizzi, Dra. Jussara Fernandino e Dra. Angelita Broock pela disponibilidade e conhecimento partilhado.

Às professoras, crianças e pais participantes da pesquisa por todo o aprendizado a mim proporcionado.

À *Suzuki Association of the Americas* e à *Associação Musical Suzuki do Brasil* pelo apoio durante a realização desta pesquisa.

À professora Renata Pereira por ter me apresentado de forma tão fascinante o “mundo” Suzuki.

Às professoras Shinobu Saito, Caroline Fraser, Flor Canelo, Blancamaría Montecinos e Wan Tsai Chen e ao professor Fábio dos Santos pela contínua inspiração e por compartilharem seus conhecimentos de forma tão generosa.

À professora Helenice Villar Rosa, pela amizade, incentivo e toda a ajuda ao longo da pesquisa.

Aos professores Marcos Osaki e Tiago Oliveira pelas informações concedidas.

À direção do Ecos Centro Musical por ter me proporcionado espaço e condições necessárias para minha iniciação e aperfeiçoamento enquanto professora Suzuki. Aos professores da escola pela parceria. Aos alunos e pais de alunos pela confiança, incentivo e por terem me ensinado tanto!

À direção e aos colegas da Escola de Música da UEMG pelo apoio sem o qual a realização desta pesquisa não seria possível.

À Maria Teresa Neves pela amizade, acolhida e incontáveis horas de conversas renovadoras.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa em Pedagogia e Performance do Piano TeclaMinas pelo incentivo e provocações inspiradoras.

Aos colegas professores Suzuki de piano brasileiros pelas contínuas trocas de conhecimento e pelo incentivo ao longo da realização da pesquisa.



“Continuemos a investigar melhores e mais efetivos métodos de ensino. Por favor, não assumam a postura de que precisamos somente aprender como os outros ensinam para aprimorar nossa própria forma de ensinar. Eu peço que cada um de nós continue a estudar e pesquisar ativamente essa área e compartilhar suas ideias em um esforço coletivo para aprimorar nossos métodos de ensino” (Shinichi Suzuki, 1993).

## Resumo

Esta pesquisa investigou o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil. A investigação abrange os aspectos histórico, filosófico e pedagógico e a prática atual desse método em diferentes regiões brasileiras. A revisão de literatura empreendida para esta tese evidenciou que o Método Suzuki de Piano integra um sistema educacional denominado Educação do Talento, que contém: (1) uma filosofia de ensino cujo princípio fundamental é a crença no potencial de todas as pessoas; (2) uma metodologia de ensino inspirada na forma pela qual as crianças aprendem sua língua materna; (3) práticas pedagógicas que visam a uma educação integral do ser humano por meio da música. Além disso, a revisão de literatura evidenciou que o Método Suzuki de Piano apresenta características diferenciadas em relação a outros métodos destinados à iniciação ao piano. A coleta de dados empreendida para esta pesquisa foi realizada em duas etapas. Na primeira etapa, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com 4 professoras brasileiras, pioneiras do Método Suzuki de Piano no Brasil. As entrevistas foram integralmente transcritas. Na segunda etapa, foram realizadas observações não-participantes de aulas individuais ministradas por 4 professoras de piano brasileiras, provenientes de diferentes regiões do país. Essas aulas foram ministradas a 4 alunas de piano, entre 5 e 6 anos de idade. Nas aulas, as crianças estavam acompanhadas por seus pais ou mães. Ao todo foram observadas 4 aulas sequenciais de cada professora, ministradas às crianças participantes da pesquisa, seguindo os preceitos do Método Suzuki de Piano. As crianças, seus pais e as professoras, responderam a questionários. As entrevistas e questionários foram analisados qualitativamente a partir de categorias pré-estabelecidas, com o auxílio do programa MAXQDA. Para a análise dos dados gerados pelas observações não-participantes, foi utilizada a categorização de Zorzal (2014), proposta para a análise de estratégias de ensino adotadas por professores em aulas de instrumento musical. Os dados obtidos revelaram que a aplicação do Método Suzuki de Piano no Brasil teve início em 1982 e goza atualmente de um crescimento quantitativo e qualitativo. Constatou-se que as professoras brasileiras participantes da pesquisa têm encontrado alternativas para superar as lacunas do Método e que os

benefícios proporcionados por ele superam os desafios encontrados em sua aplicação. Além disso, constatou-se que, apesar de abordarem o mesmo conteúdo nas aulas, cada professora participante da pesquisa o fez a partir de uma combinação diferente de estratégias de ensino, o que refletiu não somente suas características pessoais, mas também seu grau de apropriação das estratégias de ensino características do Método Suzuki de Piano. Finalmente, a pesquisa concluiu que a aplicação dos princípios do Método Suzuki de Piano no Brasil é possível, mas algumas adaptações podem se fazer necessárias. Passados 75 anos de sua criação, o Método continua sendo uma referência metodológica para o ensino do piano, especialmente para crianças na segunda infância.

**Palavras-chave:** Método Suzuki; Educação do Talento; Pedagogia do Piano; Ensino-aprendizagem do piano; Estratégias de ensino de piano.

## **Abstract**

This research investigated the teaching and learning of the piano by the Suzuki Method in Brazil. The investigation covers the historical, philosophical and pedagogical aspects and the current practice of this method in different Brazilian regions. The literature review undertaken for this thesis showed that the Suzuki Piano School is part of an educational system called Talent Education, which contains: (1) a teaching philosophy whose fundamental principle is the belief in the potential of all human beings; (2) a teaching methodology inspired by the way in which children learn their mother tongue; (3) pedagogical practices that aim at an integral education of the human being through music. In addition, the literature review showed that the Suzuki Piano School has different characteristics in relation to other methods intended for piano initiation. The data collection undertaken for this research was carried out in two stages. In the first stage, semi-structured interviews were carried out with 4 Brazilian teachers, pioneers of the Suzuki Piano School in Brazil. The interviews were fully transcribed. In the second stage, non-participant observations of individual lessons taught by 4 Brazilian piano teachers from different regions of the country were carried out. These classes were given to 4 piano students, between 5 and 6 years old. In the classes, the children were accompanied by their mothers or fathers. In all, 4 sequential classes were observed by each teacher, given to the children participating in the research, following the precepts of the Suzuki Piano School. The children, their parents and the teachers answered questionnaires. The interviews and questionnaires were qualitatively analyzed from pre-established categories, with the help of the MAXQDA software. For the analysis of the data generated by the non-participant observations, Zorzal's (2014) categorization was used, proposed for the analysis of teaching strategies adopted by teachers in musical instrument classes. The data obtained revealed that the application of the Suzuki Piano School in Brazil began in 1982 and currently is experiencing a quantitative and qualitative growth. The research reveals that the Brazilian teachers participating in the research have found alternatives to overcome the gaps of the Method and that the benefits provided by it overcome the challenges encountered in its application. In addition, the research found that, despite

covering the same content in classes, each teacher participating in the research did so from a different combination of teaching strategies, which reflected not only their personal characteristics, but also the degree of appropriation by the teachers of the Suzuki Piano School characteristic teaching strategies. Finally, the research concluded that the application of the Suzuki Piano School principles in Brazil is possible, but some adaptations may be necessary. 75 years after its creation, the Method remains a reference for teaching the piano, especially for children from the age of three years old.

**Keywords:** Suzuki Method; Talent Education; Piano Pedagogy; Piano teaching and learning; Piano teaching strategies.

## Lista de Figuras

Figura 1- Shinichi Suzuki.....	44
Figura 2- Ciclo de aprendizagem segundo a Educação do Talento .....	67
Figura 3- Mapa das associações regionais Suzuki e os países/continentes designados a cada uma das regiões .....	74
Figura 4- Hierarquia entre as associações Suzuki .....	75
Figura 5- Etapas de preparação para tocar: cumprimento, posição sentada, posição de descanso e posição de prontidão.....	95
Figura 6- Exemplos de apoios para os pés com regulagem de altura.....	96
Figura 7- Primeiro estudo para a mão direita .....	103
Figura 8- Segundo estudo para a mão direita .....	103
Figura 9- Exercício de tonalização para a mão direita .....	104
Figura 10- Estudo preparatório com Baixo d'Alberti na mão esquerda da Música Lightly Row .....	104
Figura 11- Saltos de terça presentes nos dois primeiros compassos de Lightly Row ..	114
Figura 12- Exemplo de aplicação do “pare-prepare” no primeiro compasso da Variação A.....	118
Figura 13- Ciclo positivo de prática .....	121
Figura 14- Exemplos de quadros utilizados para o registro de prática dos alunos.....	123
Figura 15- Registro do Concerto com 10 Pianos, realizado em 2019 no Harmony Hall .....	130
Figura 16- Waltraud Suzuki, José Carlos Lima e Shinichi Suzuki em Matsumoto-Japão, 1989. ....	142
Figura 17- Distribuição de professores Suzuki no Brasil .....	144
Figura 18- Shinichi Suzuki e Maria Ignês Teixeira em Matsumoto-Japão, 1989.....	147
Figura 19- Distribuição dos professores Suzuki de Piano nos estados brasileiros.....	156
Figura 20- Ilustração de um origami da sorte .....	218
Figura 21- Quadro de incentivo utilizado pela professora <i>Teodora</i> na OB4.....	221
Figura 22- Sequência de aprendizado da língua materna.....	248

## Lista de Quadros

Quadro 1- Características das observações e dos participantes da 2ª etapa da pesquisa .....	38
Quadro 2- Publicações de Shinichi Suzuki.....	48
Quadro 3- Títulos e prêmios recebidos por Shinichi Suzuki .....	48
Quadro 4- Relação de materiais didáticos destinados a alunos e professores Suzuki ..	84
Quadro 5- Repertório exigido para cada nível do sistema de graduação de alunos pelo Método Suzuki de Piano no Japão .....	134
Quadro 6- Cursos do Método Suzuki de Piano promovidos no Brasil até dezembro de 2021 .....	153
Quadro 7- Eventos nacionais do Suzuki Piano promovidos no Brasil de 2017 a 2021	159
Quadro 8- Síntese dos desafios vivenciados por professores e pais Suzuki brasileiros .....	188
Quadro 9- Síntese dos benefícios proporcionados pelo Método Suzuki de Piano .....	195
Quadro 10- Categorização proposta por Zorzal (2014) para a análise de estratégias de ensino utilizadas em aulas de instrumento musical.....	204
Quadro 11- Categorias utilizadas para a análise das aulas observadas .....	205
Quadro 12- Estratégias de ensino utilizadas pela professora <i>Clara</i> .....	211
Quadro 13- Estratégias lúdicas utilizadas pela professora <i>Clara</i> .....	213
Quadro 14- Estratégias de ensino utilizadas pela professora <i>Teodora</i> .....	219
Quadro 15- Estratégias lúdicas utilizadas pela professora <i>Teodora</i> .....	221
Quadro 16- Estratégias de ensino utilizadas pela professora <i>Fanny</i> .....	226
Quadro 17- Estratégias lúdicas utilizadas pela professora <i>Fanny</i> .....	228
Quadro 18- Estratégias de ensino utilizadas pela professora <i>Francisca</i> .....	233
Quadro 19- Principais diferenças entre as peças em comum do Suzuki Piano School (2008) e do Suzuki Violin School (2007) .....	284
Quadro 20-Principais diferenças entre as peças em comum do Suzuki Piano School (SUZUKI, 2008b) e do Méthode Rose (VELDE, 1960).....	285
Quadro 21- Repertório contido no Vol.1 do Suzuki Piano School .....	287
Quadro 22- Repertório contido no Vol.2 do Suzuki Piano School .....	288
Quadro 23- Repertório contido no Vol.3 do Suzuki Piano School .....	288
Quadro 24- Repertório contido no Vol.4 do Suzuki Piano School .....	289
Quadro 25- Repertório contido no Vol.5 do Suzuki Piano School .....	289
Quadro 26- Repertório contido no Vol.6 do Suzuki Piano School .....	290
Quadro 27- Repertório contido no Vol.7 do Suzuki Piano School .....	290

## Lista de Gráficos

Gráfico 1- Número de professores Suzuki no mundo (outubro de 2011) .....	74
Gráfico 2- Países onde professores Suzuki com residência no Brasil se capacitaram no <i>Suzuki Piano-Livro 1</i> ou <i>Piano Foundation IB</i> até janeiro de 2020.....	151
Gráfico 3- Países onde professores Suzuki com residência no Brasil se capacitaram no <i>Suzuki Piano-Livro 1</i> ou <i>Piano Foundation IB</i> até 2011 .....	152
Gráfico 4- Número de professores que participaram de cursos de capacitação do Método Suzuki de Piano no Brasil de 2002 a 2021 .....	155
Gráfico 5- Nível máximo de capacitação obtida por professores brasileiros ou residentes no Brasil até dezembro de 2021.....	157
Gráfico 6- Número de professores brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil que participaram do curso de <i>Suzuki Piano-Livro 1/ Foundation IB</i> até 2021 .....	158



# Sumário

<b>Introdução</b> .....	20
1.0 Tema de pesquisa, problematização e justificativas.....	20
2.0 Motivações .....	25
3.0 Perguntas de pesquisa.....	27
4.0 Objetivos.....	28
5.0 Revisão de literatura.....	28
6.0 Metodologia.....	29
6.1 Natureza da pesquisa, etapas e técnicas de coleta de dados .....	30
6.1.1 Natureza da pesquisa.....	30
6.1.2 Etapas da pesquisa e técnicas de coleta de dados .....	30
6.2 Participantes da pesquisa .....	32
6.2.1 Professoras pioneiras .....	32
6.2.2 Professoras observadas .....	34
6.2.3 Alunas e pais .....	35
6.3 Análise de dados.....	38
7.0 Questões éticas.....	39
8.0 Estrutura da tese .....	40
<b>Capítulo 1 - Shinichi Suzuki e o Método de Educação do Talento</b> .....	42
1.0 Introdução.....	42
2.0 Shinichi Suzuki e as origens da Educação do Talento .....	43
3.0 A Educação do Talento .....	49
3.1 Definição .....	49
3.2 Objetivos .....	52
3.3 Princípios filosóficos.....	53
3.3.1 Toda criança é capaz de aprender .....	55
3.3.2 Ambiente de aprendizagem.....	56
3.3.3 A aprendizagem se inicia antes mesmo do nascimento da criança.....	57
3.3.4 A importância dos pais .....	59
3.3.5 As crianças aprendem umas com as outras .....	63
3.3.6 Motivação e abordagem positiva .....	64
3.3.7 Desenvolvimento gradual por meio da prática.....	65
3.3.8 Habilidade gera habilidade .....	66
3.3.9 Aprendizado por meio da escuta, observação e imitação .....	67
4.0 O professor Suzuki.....	68
4.1 Associações de professores Suzuki.....	72
4.2 O sistema de capacitação de professores Suzuki nas Américas .....	76
5.0 Conclusão.....	79
<b>Capítulo 2 - O Método Suzuki de Piano</b> .....	80
1.0 Introdução.....	80
2.0 Repertório: origens e edições recentes .....	81

3.0 Modalidades das aulas e recursos necessários .....	85
4.0 Aprendizado por meio da escuta .....	88
4.1 Escuta de gravações .....	89
4.2 Escuta de si mesmo .....	90
5.0 Ensino-aprendizagem da técnica pianística .....	92
5.1 Preparação do corpo e mente para tocar .....	93
5.2 Abordagens e habilidades técnicas desenvolvidas por meio do repertório .....	97
5.2.1 Shinichi Suzuki .....	98
5.2.2 Haruko Kataoka .....	99
5.2.3 Doris Koppelman .....	100
5.3 Exercícios técnicos preparatórios.....	101
6.0 Ensino-aprendizagem da leitura musical .....	105
7.0 Desenvolvimento da expressividade .....	108
8.0 Outras habilidades e conhecimentos musicais relevantes .....	110
9.0 Estratégias de ensino-aprendizagem .....	111
9.1 Trabalho prévio .....	114
9.2 Ensino passo a passo .....	115
9.3 Ponto único .....	116
9.4 Pare-prepare .....	117
9.5 Estratégias lúdicas .....	119
10.0 Prática e performance .....	120
10.1 Prática diária .....	120
10.2 Revisão frequente do repertório .....	124
10.3 Repetição com enfoque .....	126
10.4 Memória .....	127
10.5 Performance coletiva em público .....	127
11.0 Avaliação do ensino-aprendizagem e da performance.....	130
12.0 Sistema de graduação de alunos .....	133
13.0 Conclusão.....	134
<b>Capítulo 3 - Chegada e expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil.....</b>	<b>136</b>
1.0 Introdução.....	136
2.0 A chegada e difusão da Educação do Talento no Brasil .....	137
3.0 Primeiras experiências de ensino pelo Método Suzuki de Piano no Brasil .....	144
4.0 A expansão do Método Suzuki de Piano pelo Brasil .....	150
5.0 Importância do Método no contexto brasileiro atual .....	160
6.0 Conclusão.....	162
<b>Capítulo 4 - Percepções das professoras, alunas e pais sobre o Método Suzuki de Piano.....</b>	<b>164</b>
1.0 Introdução.....	164
2.0 Críticas ao Método .....	165
2.1 Escassez de repertório brasileiro e contemporâneo .....	168
2.2 “Adiamento” da leitura musical e o ensino por imitação .....	172
3.0 Desafios no ensino-aprendizagem do piano.....	177
3.1 Desafios enfrentados pelas professoras .....	177

3.2 Desafios enfrentados pelos pais .....	187
4.0 Benefícios.....	189
4.1 Benefícios observados pelas professoras.....	189
4.2 Benefícios observados pelos pais .....	194
5.0 Perspectiva das crianças.....	197
6.0 Conclusão.....	199

## **Capítulo 5 - Estratégias utilizadas por professoras brasileiras no ensino do piano pelo Método Suzuki .....**

<b>202</b>	<b>202</b>
1.0 Introdução.....	202
2.0 Observações da professora <i>Clara</i> .....	206
2.1 Repertório e pontos trabalhados em cada peça durante as aulas .....	206
2.2 Estratégias de ensino utilizadas pela professora <i>Clara</i> .....	208
2.2.1 Estratégias verbais e não verbais.....	208
2.2.2 Estratégias lúdico-motivacionais.....	212
3.0 Observações da professora <i>Teodora</i> .....	214
3.1 Repertório e pontos trabalhados em cada peça durante as aulas .....	215
3.2 Estratégias de ensino utilizadas pela professora <i>Teodora</i> .....	216
3.2.1 Estratégias verbais e não verbais.....	216
3.2.2 Estratégias lúdico-motivacionais.....	220
4.0 Observações da professora <i>Fanny</i> .....	222
4.1 Repertório e pontos trabalhados em cada peça durante as aulas .....	222
4.2 Estratégias de ensino utilizadas pela professora <i>Fanny</i> .....	224
4.2.1 Estratégias verbais e não verbais.....	224
4.2.2 Estratégias lúdico-motivacionais.....	227
5.0 Observações da professora <i>Francisca</i> .....	228
5.1 Repertório e pontos trabalhados em cada peça durante as aulas .....	229
5.2 Estratégias de ensino utilizadas pela professora <i>Francisca</i> .....	231
5.2.1 Estratégias verbais e não verbais.....	231
5.2.2 Estratégias lúdico-motivacionais.....	235
6.0 Apropriação pelas professoras brasileiras observadas das estratégias de ensino do Método Suzuki de Piano.....	236
7.0 Conclusão.....	242

## **Discussão e Conclusão .....**

<b>245</b>	<b>245</b>
1.0 Implicações da aplicação no Brasil dos princípios filosóficos da Educação do Talento .....	247
2.0 O Método Suzuki de Piano e a área da Pedagogia do Piano.....	252
3.0 O Método Suzuki de Piano no contexto brasileiro .....	255
4.0 Considerações Finais .....	256
4.1 Limites da pesquisa.....	256
4.2 Sugestões para pesquisas futuras .....	257
4.3 Contribuições da pesquisa .....	257

## **Referências .....**

259

<b>Apêndices</b> .....	268
Apêndice A - Roteiro das entrevistas e questionários .....	268
Apêndice B - Cursos de capacitação de professores de piano pelo Método Suzuki	275
Apêndice C - Comparação entre o Método Suzuki de Piano, o <i>Méthode Rose</i> e o Método Suzuki de Violino .....	284
Apêndice D - Lista do repertório contido nos 7 Volumes do Método Suzuki de Piano .....	287
<b>Anexos</b> .....	291
Anexo A - Parecer consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa – UFMG .....	291

## Introdução

### 1.0 Tema de pesquisa, problematização e justificativas

Esta pesquisa está inserida no campo da Educação Musical, mais especificamente na área da Pedagogia do Piano e seu tema central é o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil. A investigação abrange o aspecto histórico do Método Suzuki de Piano no Brasil e a prática atual desse método em diferentes contextos brasileiros, focando em sua aplicação ao ensino do piano para a segunda infância<sup>1</sup>, compreendida entre os 3 e 6 anos de idade.

A Pedagogia do Piano experimentou ao longo dos últimos 50 anos uma ampliação e delineamento de sua abrangência enquanto área de conhecimento. Tal movimento, especialmente impulsionado por eventos norte-americanos, tem influenciado o crescimento e o fortalecimento da área também em outros países, dentre eles o Brasil. Montandon (2004, p. 48), ao discutir as tendências e as características da Pedagogia do Piano nos Estados Unidos a partir da análise dos Anais da Conferência Nacional de Pedagogia do Piano de 1981 a 1995, verificou uma falta de clareza conceitual da expressão “pedagogia do piano” e sua transformação paulatina em uma área do conhecimento cada vez mais abrangente. Isso fica explícito na fala de Chronister (*apud* MONTANDON, 2004, p. 50):

Em 1978 pedagogia do piano era, para várias escolas, uma coisa simples – um ou dois semestres em cursos sobre o ensino de piano pra iniciantes... Hoje, dezesseis anos mais tarde, sabemos que o contexto de

---

<sup>1</sup> O termo *segunda infância* será utilizado nesta pesquisa para fazer referência à faixa etária compreendida entre os 3 e 6 anos de idade. Segundo Papalia *et al.* (2013, p. 37-38), a análise do desenvolvimento humano, a partir de uma categorização em faixas etárias, pode ser um facilitador para sua observação e compreensão. Para apresentar as principais características do desenvolvimento humano, nos âmbitos físico, cognitivo e psicossocial, as autoras o dividem em oito períodos: pré-natal (da concepção ao nascimento); primeira infância (do nascimento aos 3 anos); segunda infância (dos 3 aos 6 anos); terceira infância (dos 6 aos 11 anos); adolescência (11 a aproximadamente 20 anos); início da vida adulta (dos 20 aos 40 anos); vida adulta intermediária (dos 40 aos 65 anos) e vida adulta tardia (65 anos em diante). As autoras ressaltam que essas faixas etárias são aproximadas.

pedagogia do piano é um lugar melhor para se trabalhar, mas já não é mais uma coisa simples.

Atualmente, apesar da literatura sobre a Pedagogia do Piano ser mais abrangente, ainda são poucos os autores que dedicam-se a discutir as delimitações da área. Crappell, baseando-se na teoria *Pedagogical Content Knowledge* de Lee Schulman, esclarece que a Pedagogia do Piano congrega conhecimentos e habilidades sobre a performance pianística com aqueles relacionados ao ensino do piano, definindo-a como uma “área de estudo que examina questões relacionadas à interseção entre o treinamento em performance e a educação, isto é, ela abarca qualquer tópico relacionado ao ensino-aprendizagem do piano” (CRAPPELL, 2019, p. 22). Santiago (2021, p. 20) complementa, dizendo que a Pedagogia do Piano é “uma área de conhecimento específico que se preocupa com a formação e o desenvolvimento músico-instrumental de pianistas e oferece conhecimentos para o ensino-aprendizagem formal do piano” congregando conhecimentos de outras disciplinas da Música e de outras áreas, tais como “Anatomia Humana, Educação Somática, Psicologia, Sociologia, entre outras”.

O piano foi criado em 1700 pelo italiano Bartolomeu Cristófori (1665-1732) e herdou a tradição técnica e pedagógica de outros instrumentos de tecla tais como o cravo e o clavicórdio (PARAKILAS, 2001, p. 7). Com a criação dos conservatórios europeus a partir do final do século XVIII, o piano passou a figurar como um dos principais instrumentos ensinados nessas instituições. No entanto, naquele momento, o ensino do instrumento ainda carecia de sistematização e de materiais didáticos especificamente destinados a ele. Por isso, as primeiras décadas do século XIX foram marcadas por uma intensa produção de métodos destinados ao ensino do piano (USZLER *et al.*, 2000, p. 339). Dentre os métodos criados nesse período estão, por exemplo, o *Méthode de Piano du Conservatoire* [de Paris] (1813) de Louis Adam e o brasileiro *Compêndio de Música e Methodo de Pianoforte* (1821) de José Nunes Garcia. Compositores como Clementi, Cramer, Czerny, Dussek, Hummel, Kalkbrenner e Moscheles estão entre aqueles que produziram materiais de intuito didático. Muitos dos métodos produzidos nesse período consistiam em coletâneas de exercícios mecânicos e estudos que visavam promover o desenvolvimento técnico do estudante de piano até que ele atingisse desenvoltura

suficiente para tocar as grandes obras do repertório clássico europeu (HOWE, 2014, p. 171). Era esperado que, antes de iniciar a prática do instrumento, o aluno memorizasse os fundamentos básicos da teoria musical. Quando apresentados nos métodos, os fundamentos teóricos vinham em forma de quadros sem uma explicitação de como deveriam ser ensinados (USZLER, 2000, p. 342).

Em meados do século XIX, com a popularização do piano, surgiu a necessidade de produção de materiais didáticos que apresentassem os elementos da técnica e os fundamentos da música de forma mais gradativa, visando atender perfis diferenciados de alunos, que muitas vezes buscavam aulas de piano devido a uma expectativa social, visto que o instrumento havia se tornado um símbolo de *status* (USZLER *et. al*, 2000, p. 342). Começaram a surgir métodos que partiam da posição dos cinco dedos (pentacorde de Dó Maior em ambas as mãos) e apresentavam exercícios técnicos de forma mais gradativa. Muitas vezes, não havia uma diferenciação explícita entre os materiais destinados a crianças ou a adultos. No entanto, aqueles métodos explicitamente destinados a crianças continham exercícios mais gradativos e evitavam mudanças de posição e aberturas da mão. Dentre os métodos publicados nesse período, podemos citar o *Vorschule im Klavierspiel für Schüler des Zartesten Alters* Op. 101 (1895) de Ferdinand Beyer, o *Piano School* (1868) de Gustav Damm e o *Practical Method of the Pianoforte* Op. 249 (1894) de Louis Köhler.

Na primeira metade do século XX, com o avanço da psicologia da educação e da ciência, começam a surgir na América do Norte e Europa diversos métodos de piano explicitamente destinados às crianças, que buscavam motivá-las por meio de ilustrações, atividades lúdicas e de repertório considerado infantil, tal como o repertório folclórico. Esses métodos eram essencialmente focados na aprendizagem a partir da leitura da notação musical tradicional, mas esses elementos eram agora apresentados de forma

bem gradual, em abordagens como a do Dó Central<sup>2</sup>, de Tonalidades Múltiplas<sup>3</sup> ou Intervalar<sup>4</sup>.

É nesse contexto que, a partir de 1946, começa a ser desenvolvido o Método Suzuki de Piano, que incorporou em seu repertório peças didáticas extraídas de materiais didáticos bastante utilizados na época, como o *Methodes Rose* (1901) de Ernest van de Velde e o *100 Progressive Recreations* (1880) de Carl Czerny, e obras extraídas da literatura pianística europeia. A proposta pedagógica do Método Suzuki, no entanto, era oposta à maioria dos métodos até então publicados, visto que Suzuki defendia que a aprendizagem musical deveria partir da escuta e da imitação e não da leitura musical. Isso nem sempre foi bem aceito e compreendido pelos professores. Conseqüentemente, ao chegar às Américas, a partir da década de 1970, esse foi o aspecto que originou a maior parte das críticas sofridas pelo Método Suzuki.

Além disso, ao final do século XX, começaram a ser publicados métodos que mesclavam diferentes abordagens de leitura, os chamados métodos ecléticos<sup>5</sup>, que integravam ainda atividades de musicalização<sup>6</sup> visando oferecer uma experiência mais

---

<sup>2</sup> Na abordagem do Dó Central, o Dó central (Dó 3) é a primeira nota ensinada de forma que, ao posicionar suas mãos sobre o teclado, o aluno deve colocar ambos os polegares sobre ela. As crianças acham mais fácil localizar essa nota na partitura, pois ela fica na linha suplementar entre as duas claves. Nessa abordagem, as notas subsequentes são ensinadas pouco a pouco para que o aluno memorize a localização de cada uma delas, tanto no teclado quanto na partitura (JACOBSON, 2015, p. 35). Exemplos de métodos que usam tal abordagem são o *Modern Course for the Piano* (1937) de John Thompson, *Leila Fletcher Piano Course* (1950) de Leila Fletcher e o brasileiro *Meu piano é divertido* (1976) de Alice Botelho.

<sup>3</sup> Na abordagem de Tonalidades Múltiplas, também chamada de multitonal, os alunos são ensinados a posicionar suas mãos sobre pentacordes de diversas tonalidades. As tonalidades são introduzidas em grupos, de acordo com sua configuração de teclas pretas e brancas. Enquanto a mão permanece na mesma posição, os alunos aprendem a ler a partir do direcionamento melódico e dos intervalos (JACOBSON, 2015, p. 36). Exemplos de métodos que exploram tal abordagem são o *Music for Keyboard* (1961) de Robert Pace e o *Bastien Piano Basics* (1976) de James Bastien.

<sup>4</sup> Na abordagem Intervalar, a leitura normalmente é iniciada com uma apresentação gradual do pentagrama, permitindo que o aluno foque em um intervalo de cada vez. O nome da primeira nota e a posição das mãos são mostradas por meio de diagramas ou ilustrações. A leitura das notas é introduzida pelo reconhecimento do direcionamento melódico e de intervalos e as notas são agrupadas por padrões. Quando o endecagrama é introduzido, são estabelecidas notas de referência (normalmente o Sol 3, o Dó 3 e o Fá 2), a partir de onde as demais notas são relacionadas, sem fixar as mãos em uma determinada posição (JACOBSON, 2015, p. 36). Exemplos de métodos que usam tal abordagem são o *The Music Tree* (1955) de Frances Clark, Louise Goss e Sam Holland e o *Music Pathways* (1978) de Lynn Freeman Olson, Louise Bianchi e Marvin Blikenstaff.

<sup>5</sup> Os métodos de abordagem eclética combinam elementos das abordagens do Dó Central, Tonalidades Múltiplas e Intervalar visando oferecer mais benefícios no ensino-aprendizagem da leitura musical (USZLER *et al*, 2000, p. 8).

<sup>6</sup> Musicalização é definido por Penna (2015, p. 49) como “um processo educacional orientado que, visando promover uma participação mais ampla na cultura socialmente produzida, efetua o desenvolvimento dos



ampla às crianças. Dentre esses métodos podemos citar como exemplo as séries *Piano Adventures* (1993) de Nancy e Randall Faber, *Hal Leonard Student Piano Library* (1996) de Barbara Kreader *et al.* (1996), *Alfred's Premier Piano Course* (2005) de Dennis Alexander *et al.* e *Piano Safari* (2008) de Katherine Fisher e Julie Knerr. Outros métodos do mesmo período, como por exemplo o brasileiro *Educação Musical ao Teclado* (1986) de Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves e Cacilda Borges Barbosa, influenciados pelos movimentos vanguardistas e pelo movimento do ensino do piano em grupo, enfatizavam o desenvolvimento da criatividade e individualidade, valorizando a inclusão de repertório contemporâneo e nacional desde as fases da iniciação. A escassez de tais elementos no Método Suzuki de Piano tem sido o motivo das principais críticas sofridas pelo método atualmente no Brasil.

Outro aspecto a ser ressaltado com relação ao Método Suzuki é que ele foi um dos primeiros a propor e sistematizar o ensino do instrumento para crianças a partir da segunda infância, mostrando que, sob determinadas condições, elas são capazes de atingir um alto nível de performance e que a música pode ser utilizada como uma aliada na formação do caráter, da sensibilidade e da sociabilidade dos seres humanos. Considerando esse aspecto, o Método Suzuki de Piano influenciou outros métodos infantis criados posteriormente, e continua sendo um importante recurso para aqueles professores que trabalham com essa faixa etária.

Durante a revisão de literatura empreendida para esta pesquisa, observou-se que existe uma ampla produção bibliográfica sobre o Método Suzuki em geral, publicada principalmente em língua inglesa, mas a literatura que aborda especificamente a aplicação do Método Suzuki de Piano no Brasil é escassa<sup>7</sup>. A necessidade de realização da presente pesquisa, que investiga como o Método Suzuki de Piano tem sido aplicado em nosso país, surgiu do conhecimento acerca do potencial da utilização desse Método para o ensino do piano para crianças na segunda infância, somada à crescente demanda

---

esquemas de percepção, expressão e pensamento necessários à apreensão da linguagem musical, de modo que o indivíduo se torne capaz de apropriar-se criticamente das várias manifestações musicais disponíveis em seu ambiente: inserir-se em seu meio sociocultural de modo crítico e participante. Esse é o objetivo final da musicalização, na qual a música é o material para um processo educativo e formativo mais amplo, dirigido para o pleno desenvolvimento do indivíduo, como sujeito social”.

<sup>7</sup> Foram identificados apenas três trabalhos acadêmico-científicos brasileiros sobre o Método Suzuki de Piano, sendo duas monografias de conclusão de curso (YOSHIMOTO, 2021 e DINIZ, 2019) e três artigos publicados em anais de congresso (ALVIM; SANTIAGO, 2018; ALVIM, 2021 e ROSA, 2021).

no Brasil por aulas de música para crianças cada vez mais jovens. Para tal, a pesquisa discute a história de criação do Método, seus princípios filosóficos, suas características pedagógico-musicais, sua chegada e expansão pelo Brasil, a percepção de participantes da Comunidade Suzuki brasileira acerca do Método e as principais estratégias de ensino adotadas atualmente por professoras Suzuki brasileiras.

## **2.0 Motivações**

A área da Pedagogia do Piano desperta meu interesse há muitos anos. Desde o período da Graduação em Música/Piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), concluída em 2010, a “descoberta” de novos materiais didáticos, repertórios ou estratégias de ensino, especialmente aqueles direcionados ao ensino do piano para crianças, gerava em mim grande entusiasmo. Foi nesse período que comecei a atuar como professora de piano, recebendo alunos particulares e atuando como professora-estagiária no Centro de Extensão da Escola de Música da UFMG. Foi também quando ouvi falar pela primeira vez do Método Suzuki, sem saber que ele poderia ser aplicado ao ensino do piano.

Durante o Mestrado em Música realizado no Programa de Pós-graduação da UFMG entre 2010 e 2012, mesmo que minha pesquisa não tenha sido diretamente relacionada à área da Pedagogia de Piano, ao me deparar com a literatura dessa área tive a oportunidade de refletir sobre os elementos relacionados à aprendizagem do piano, o que me motivou a ampliar minhas leituras sobre o assunto. O período de conclusão do meu Mestrado coincidiu com a criação do Ecos Centro Musical, escola especializada em música, onde passei a atuar como professora de piano e de musicalização, lidando com crianças cada vez mais jovens. Essa experiência me desafiou a pesquisar métodos mais efetivos de ensino e pude conhecer sobre o ensino-aprendizagem de outros instrumentos musicais. Pelo convívio com uma professora de violino da instituição, Andressa Santiago, tomei conhecimento do curso de Filosofia Suzuki. Após incentivo dessa professora, decidi ir até São Paulo para participar do curso oferecido pela professora Renata Pereira, em julho de 2016. Esse curso foi transformador para mim! O curso ampliou minha visão não

só acerca do ensino do piano, mas também sobre o valor do ambiente e das relações humanas para qualquer aprendizado. Um dia após a conclusão do curso, comecei a incorporar alguns princípios do Método Suzuki nas minhas aulas, por exemplo, incluindo a participação dos pais dos alunos durante as aulas.

Após o curso de Filosofia Suzuki, decidi seguir o processo de capacitação Suzuki e tive a oportunidade de participar de muitos outros cursos sobre o Método, dentre eles: *Suzuki Piano- Livro 1* (Lima/Peru, janeiro de 2017), *Suzuki Piano-Livro 2* (São Bernardo do Campo-SP, julho de 2017), *Suzuki Piano-Livro 3* (Lima/Peru, janeiro de 2018), *Suzuki Piano-Livro 4* (São Bernardo do Campo-SP, julho de 2019). Além desses cursos, que fazem parte da formação básica do professor Suzuki de piano, participei de vários cursos de enriquecimento, de três cursos do *Suzuki Early Childhood Education*<sup>8</sup>, do *14th International Research Symposium* e da *18th Biennial SAA Conference: A Collaborating Community* promovidos em 2018 pela *Suzuki Association of the Americas* em Mineapolis (EUA), atuei como professora no *IV Encontro Nacional de Alunos de Piano Suzuki*, e trabalhei na organização de cursos do Método Suzuki em Belo Horizonte (Filosofia Suzuki e *Suzuki Piano-Livro 1*). A participação nesses cursos viabilizou o contato com dezenas de professores brasileiros e latino-americanos, ampliando minha visão sobre a aplicação do Método Suzuki em diferentes contextos e me proporcionando um contínuo aprendizado devido à interação com esses professores. Minha escolha por este tema de pesquisa para o Doutorado em Música foi motivada, portanto: (1) pelo impacto que o Método Suzuki causou em minha atuação profissional e meu envolvimento com o Método; (2) pelo desejo de pesquisar mais profundamente acerca do ensino do piano para crianças na segunda infância por meio desse Método, esclarecendo questões, preocupações e curiosidades que eu tinha enquanto professora; (3) pelo desejo de compartilhar com outros professores o conhecimento adquirido ao longo da vivência com o Método e pela realização desta pesquisa.

---

<sup>8</sup> Programa de Educação Musical destinado a crianças de 0 a 3 anos e gestantes, criado por Dorothy Jones a partir de orientações diretas de Shinichi Suzuki.

### 3.0 Perguntas de pesquisa

Para nortear as discussões sobre as possíveis aplicações do Método Suzuki de Piano no Brasil, este estudo se dividiu em tópicos e formulou as seguintes perguntas, relativas a cada um desses tópicos:

Tópico 1: *A Educação do Talento*. O que motivou a criação do Método Suzuki? Quais são seus objetivos principais? Sobre quais princípios filosóficos ele está ancorado? Como o sistema pedagógico idealizado por Suzuki está atualmente organizado no mundo? Como é a estrutura da capacitação oferecida a professores que queiram aplicar o Método?

Tópico 2: *O Método Suzuki de Piano*. Como o Método Suzuki de Piano foi desenvolvido e quais influências sofreu? Como o Método ou seus princípios são descritos por Suzuki e por outros educadores musicais e pesquisadores? Qual abordagem de ensino-aprendizagem o Método preconiza? Quais são suas principais características? Quais ferramentas de ensino-aprendizagem ele proporciona?

Tópico 3: *O Método Suzuki de Piano no Brasil*. Como se deu a chegada e expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil? Como se deram as primeiras experiências de aplicação do Método no nosso país? Quantos são aproximadamente, e onde estão localizados os professores que atualmente aplicam o Método no Brasil? Qual a importância de utilização do Método no contexto brasileiro atual?

Tópico 4: *Percepção de pais, professores e alunos brasileiros acerca do Método Suzuki de Piano*. Quais são as principais críticas sofridas pelo Método no Brasil? O que os professores brasileiros consideram como lacunas do Método e o que eles têm feito para suplantá-las? Qual é a percepção de professores, pais e alunos brasileiros acerca dos principais benefícios e desafios gerados pelo Método?

Tópico 5: *O ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki de Piano no Brasil atualmente*. Qual estrutura física os professores Suzuki brasileiros têm ofertado aos seus alunos? Qual repertório e conteúdos têm sido priorizados nas aulas de piano pelo Método no Brasil? Quais estratégias de ensino próprias do Método têm sido adotadas por

professores brasileiros? De que forma os professores brasileiros têm adaptado o Método ao seu contexto de trabalho?

Ao buscar respostas para essas perguntas, a pesquisa procurou identificar os princípios do Método Suzuki de Piano, sua história no Brasil e como ele tem sido aplicado atualmente por professores brasileiros.

#### **4.0 Objetivos**

O objetivo geral desta pesquisa é investigar e discutir o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil. Os objetivos específicos são:

- (1) Revisar a literatura e a produção acadêmico-científica sobre o Método Suzuki de Piano e sobre o Método Suzuki no Brasil;
- (2) Investigar os fundamentos filosóficos e as origens do Método Suzuki de Piano;
- (3) Investigar e discutir as principais características do Método Suzuki de Piano;
- (4) Investigar e registrar a história e expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil, bem como a distribuição atual de professores Suzuki de piano no território brasileiro;
- (5) Investigar e discutir a percepção de professores brasileiros acerca do Método;
- (6) Verificar e discutir como o Método tem sido aplicado no ensino do piano para crianças de 3 a 6 anos no Brasil, bem como as principais estratégias de ensino utilizadas atualmente por professoras Suzuki brasileiras.

#### **5.0 Revisão de literatura**

A revisão de literatura empreendida para este estudo inclui títulos sobre:

- (1) *Suzuki e a Educação do Talento*: livros escritos por Shinichi Suzuki e por professores que deram continuidade ao seu trabalho, artigos disponibilizados nos sites das associações *International Suzuki Association (ISA)*, *Suzuki Association*

*of the Americas* (SAA) e Associação Musical Suzuki do Brasil (AMSBrasil) (por exemplo, COMEAU, 2012; SHEPHEARD, 2012; STARR e STARR, 1983; SUZUKI, 1981, 1990, 1993, 2008 e 2012; SUZUKI, Waltraud, 1987; WICKES, 1982).

- (2) *Método Suzuki de Piano*: livros escritos por professores responsáveis pela sistematização e difusão do Método e pesquisas que investigam a aplicação do Método em diversos contextos (por exemplo, BIGLER; LLOYD-WATTS, 1998; COMEAU, 1998; KATAOKA 1985 e 1988; KOPPELMAN, 1978; LANDERS, 1987; MACMILLAN, 2010; POWELL, 1988; SUZUKI, 1993; SUZUKI, Shizuko, 1994).
- (3) *História do Método Suzuki no Brasil*: Campos, 2009; Ilari, 2012; Luz, 2004; Pontes, 2017; Saito, 1997; Yoshimoto, 2021.
- (4) *Educação Musical e Pedagogia do Piano*: Cantan, 2019; Crappel, 2019; Hall, 2020; Jacobson, 2015; Mateiro e Ilari, 2012; Skaggs, 2004; Santiago, 2021; Thompson, 2018a, Uszler *et al.*, 2000.

A pesquisa inclui ainda dados coletados junto à *Suzuki Association of the Americas* e junto a organizadores de cursos do Método Suzuki no Brasil, bem como registros fotográficos ou outros documentos compartilhados pelas professoras de piano participantes da pesquisa. Esses dados foram recebidos por meio de mensagens de *e-mail* ou *Whatsapp* ao longo de 2021.

## 6.0 Metodologia

A seguir, serão apresentados os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa, incluindo a natureza da pesquisa, etapas e técnicas de coleta de dados, participantes da pesquisa, análise de dados e questões éticas.

## 6.1 Natureza da pesquisa, etapas e técnicas de coleta de dados

### 6.1.1 Natureza da pesquisa

Esta pesquisa tem natureza qualitativa. Segundo Leavy (2014, p. 2):

A pesquisa qualitativa é uma forma de aprender sobre uma realidade social. Abordagens qualitativas de pesquisa podem ser usadas em várias disciplinas para estudar uma ampla gama de tópicos. Nas ciências sociais e comportamentais, essas abordagens de pesquisa são frequentemente utilizadas para explorar, descrever ou explicar fenômenos sociais; desvelar os significados que as pessoas atribuem a atividades, situações, eventos ou artefatos; construir uma compreensão profunda sobre algum aspecto da vida social; construir “densas descrições” (ver Clifford Geertz, 1973) de pessoas em ambientes naturais; explorar áreas novas ou pouco pesquisadas; ou estabelecer relações micro-macro (conexões iluminadas entre indivíduos-grupos e contextos institucionais e/ou culturais).<sup>9</sup>

### 6.1.2 Etapas da pesquisa e técnicas de coleta de dados

A coleta de dados foi realizada em duas etapas, que incluíram as técnicas discriminadas a seguir.

#### Primeira etapa

*Entrevistas semiestruturadas:* realizadas remotamente com quatro professoras brasileiras, pioneiras do Método Suzuki de Piano no Brasil, nos meses de abril e maio de 2021. As entrevistas tiveram como objetivo investigar a história da chegada e expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil, bem como conhecer a prática pedagógica e a percepção das professoras entrevistadas acerca do Método. As perguntas das entrevistas foram organizadas dentro das seguintes categorias: (1) histórico e contato com o Método Suzuki; (2) trajetória docente pelo Método Suzuki; (3) características do

---

<sup>9</sup> Essa e todas as outras citações de textos originais em inglês foram traduzidas pela pesquisadora.

Método Suzuki de piano; (4) prática pedagógica do Método Suzuki de piano (iniciação de novos alunos, repertório, leitura, prática de conjunto, criação); (5) processo técnico-musical; (6) motivação; (7) prática deliberada; (8) relacionamento com pais e alunos; (9) avaliação do Método Suzuki. O roteiro das entrevistas encontra-se no Apêndice A desta tese. As entrevistas foram gravadas em áudio e vídeo e, posteriormente, integralmente transcritas.

### Segunda etapa

*Observação não-participante:* foram observadas ao todo 16 aulas de piano, ministradas por 4 professoras de piano brasileiras, segundo os preceitos do Método Suzuki, a 4 crianças brasileiras entre 5 e 6 anos de idade do sexo feminino, nos meses de maio e junho de 2021. Pela natureza própria do Método, as crianças estavam acompanhadas por sua mãe ou pai em todas as aulas observadas. A seleção das professoras participantes se deu por: (1) terem concluído no mínimo o curso de *Suzuki Piano-Livro 2*, com registro na *Suzuki Association of the Americas*; (2) terem experiência pedagógica com o Método há pelo menos 4 anos; (3) estarem lecionando piano pelo Método Suzuki a crianças de 3 a 6 anos de idade no período da coleta de dados; (4) serem provenientes de diferentes regiões brasileiras (Sul, Sudeste, Centro-Oeste e Norte). De cada uma das professoras, foram observadas 4 aulas sequenciais de cada criança participante da pesquisa. Devido ao contexto atual de pandemia, algumas dessas aulas foram ministradas pelas professoras no formato presencial e outras no formato remoto síncrono. Todas as observações aconteceram no formato remoto síncrono, por meio das plataformas *Zoom* ou *Whatsapp*. As aulas foram gravadas em áudio e vídeo e, posteriormente transcritas.

*Questionários:* os participantes da segunda etapa de pesquisa (4 professoras, 4 alunas, 3 mães e 1 pai) responderam a um questionário enviado por *e-mail*. Foram enviados dois tipos de questionário e ambos encontram-se disponíveis no Apêndice A desta tese.

O Questionário 1, destinado às professoras observadas, teve como objetivo obter informações importantes sobre a formação e prática pedagógica de professores Suzuki de piano. As perguntas foram organizadas dentro das seguintes categorias: (1) histórico



e contato com o Método Suzuki; (2) trajetória docente pelo Método Suzuki; (3) contexto de atuação profissional; (4) características do Método Suzuki de piano; (5) prática pedagógica (iniciação de novos alunos, repertório, leitura, prática de conjunto, criação, processo técnico-musical); (6) prática e escuta regular; (7) motivação; (8) prática deliberada; (8) relacionamento com pais e alunos; (9) avaliação do Método Suzuki; (10) informações sobre o aluno a ser observado.

O Questionário 2, destinado a alunos e pais de alunos observados, teve como objetivo obter informações importantes sobre o processo de aprendizado do piano pelo Método Suzuki por crianças brasileiras entre 3 e 6 anos de idade, bem como sobre o ambiente de prática em casa dessas crianças, seus interesses e perfil. As perguntas foram organizadas em duas seções, subdivididas em categorias, sendo elas: Seção A: (1) informações sobre a criança; (2) nível de desenvolvimento no instrumento; (3) preferências da criança. Durante o envio do questionário, foi dada a orientação para que as perguntas do item 3 da seção A (preferências da criança) fossem respondidas pela própria criança e transcritas pelos pais. As demais perguntas deveriam ser respondidas pelo adulto que acompanha a criança nas aulas de piano. Seção B: (1) informações sobre os pais e ambiente musical; (2) motivação; (3) rotina de prática; (4) participação nas aulas; (5) avaliação sobre o Método Suzuki; (6) considerações finais.

## **6.2 Participantes da pesquisa**

A pesquisa contou com a participação de professores, alunos e pais diretamente envolvidos com o Método Suzuki de Piano no Brasil, que serão apresentados a seguir.

### **6.2.1 Professoras pioneiras**

As professoras pioneiras entrevistadas estão entre as pessoas responsáveis pelo estabelecimento e expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil. Por isso, e por seu pioneirismo, dedicação e competência, elas são personagens significativas na história do

Método no Brasil. Ao longo da tese, sempre que citadas, os nomes destas professoras serão destacados com itálico e sublinhado duplo, para diferenciá-las das outras professoras participantes da pesquisa. São elas:

- (1) *Maria Elena Withers Pessoa* (Maria Elena Pessoa Carollo) foi a primeira professora a aplicar o Método Suzuki de Piano no Brasil, contribuindo para a formação de dezenas de alunos e professores. É formada pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) onde realizou o Curso de Virtuosidade, a nível de pós-graduação, sendo laureada com a Medalha de Ouro no *IV Concurso de Prêmios* em 1963. Foi professora da EMBAP durante oito anos, atuando no ensino superior e no conservatório da instituição. É criadora da Escola Suzuki de Música de Curitiba, onde ainda atua como professora de piano. Sua entrevista foi realizada por meio de chamada de vídeo da plataforma *Whatsapp* em 30 de abril de 2021.
- (2) *Maria Ignês Mello Teixeira* é natural de São Paulo-SP, onde se formou no curso superior de piano pelo Conservatório Dramático e Musical. Posteriormente, mudou-se para Curitiba-PR onde concluiu o mestrado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Participou de cursos de capacitação do Método Suzuki no Japão, em 1989 e 1999, e nos Estados Unidos, em 1993. Além disso, participou de cursos do Método Dalcroze no *Institute Jacques Dalcroze* em Genebra-Suíça em 1995 e 2003. É autora dos livros: *Estrelinhas brasileiras*, volume 1 (1998/2016) e volume 2 (Editora UFPR, 2014); *Exercícios de Teoria Musical* (2000); *Brincando de Teoria Musical* (2019). Sua entrevista foi realizada por meio de chamada de vídeo da plataforma *Zoom* em 27 de abril de 2021.
- (3) *Clises Marie Carvajal Mulatti* é licenciada em Educação Artística com habilitação em Música pela Faculdade do Instituto Musical de São Paulo. Sua formação como professora Suzuki se deu nos Estados Unidos, Peru, Chile e Brasil. Foi uma das primeiras professoras brasileiras a concluir todo o processo de capacitação do Método Suzuki de Piano regulamentado pela *Suzuki Association of the Americas*. Dentre os professores com os quais se capacitou estão Caroline Fraser, Doris Koppelman, Nehama Patkin, Doris Harrel. *Clises* possui também capacitação no Método Dalcroze, realizada no *Dalcroze Institute* da *Juilliard School of Music* (Nova

York, Estados Unidos), no *Institute Jacques Dalcroze* (Genebra, Suíça) e no *Dalcroze Institute do Carnegie Mellon University* (Pittsburg, Estados Unidos). Sua entrevista foi realizada por meio de chamada de vídeo da plataforma *Zoom* em 10 de maio de 2021.

- (4) Rosa Maria Nagao é graduada em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina e em Psicologia pelo Centro Universitário Filadélfia. Participou de cursos do Método Suzuki no Brasil e no Peru com as professoras Caroline Fraser, Bárbara Barber, Carol Cross e Flor Canelo. Sua formação musical inclui ainda cursos com Gilberto Tinetti, Hans-Joachim Koellreuter, Achille Picchi, Luiz Fernando Garcia, Maria Isabel Montandon e Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves. Atua como professora de piano desde 1983 e trabalha no Colégio Mãe de Deus (Londrina-PR) desde 1995. Sua entrevista foi realizada por meio de chamada de vídeo da plataforma *Zoom* em 15 de maio de 2021.

### 6.2.2 Professoras observadas

Para a participação nas observações e questionários foram selecionadas quatro professoras brasileiras, sendo elas provenientes de quatro regiões diferentes do país. Essas professoras têm formação reconhecida pela *Suzuki Association of the Americas* e lecionam piano para crianças dentre a faixa etária escolhida para esta pesquisa (3 a 6 anos). Para preservar a identidade dessas professoras, serão utilizados pseudônimos, que serão destacados com itálico e sublinhado simples. São elas:

- (1) Fanny é da região Sul. Sua formação musical se deu em um conservatório onde estudou órgão e piano. Sua capacitação e atuação como professora Suzuki teve início em 2017, primeiro no piano e posteriormente na flauta doce. Participou de cursos com Renata Pereira, Flor Canelo, Caroline Fraser, Sachiko Isihara e Blancamaría Montecinos. Sua formação mais alta no Método é o curso de *Suzuki Piano-Livro 4*. Atualmente ensina piano pelo Método Suzuki a alunos a partir dos 4 anos de idade em uma escola de música fundada por ela.

- (2) Teodora é da região Norte. É licenciada em Música, especialista em Pedagogia e Mestre em Educação. Sua capacitação e atuação como professora Suzuki teve início em 2016, primeiro na flauta doce e depois no piano. Participou de cursos com Renata Pereira e Flor Canelo. Sua formação mais alta no Método é o curso de *Suzuki Piano-Livro 2*. Atualmente ensina piano a alunos a partir dos 3 anos de idade em um Centro Suzuki fundado por ela.
- (3) Francisca é da região Centro-Oeste. É bacharel e licenciada em Música, mestre e doutora em Performance Musical. Sua capacitação e atuação como professora de piano Suzuki teve início em 2017. Participou de cursos com Shinobu Saito e Flor Canelo. Sua formação mais alta no Método é o curso de *Suzuki Piano-Livro 2*. Atualmente ensina piano a alunos a partir dos 3 anos de idade em um Centro Suzuki de sua cidade.
- (4) Clara é da região Sudeste. É licenciada em Música e tem formação em piano em nível técnico. Conheceu o Método Suzuki em 1997 como aluna e mãe Suzuki. Sua capacitação como professora Suzuki de flauta doce e piano teve início em 2015, somando atualmente mais de 40 cursos concluídos. Sua formação mais alta no Método é o curso de *Suzuki Piano-Livro 4*. Participou de cursos com Eduardo Ludueña, Renata Pereira, Flor Canelo, Caroline Fraser, Shinobu Saito, Mary Waldo, Jeremy Dittus, Nancy Daily, Fábio dos Santos, Sachiko Isihara, Vickie Pautz, Diana Galindo, Laura Maldonado e Blancamaría Montecinos. Atualmente ensina piano a alunos a partir dos 3 anos de idade em uma escola de música fundada por ela.

### 6.2.3 Alunas e pais

Para atender aos objetivos específicos desta pesquisa, foi adotado como critério que as crianças participantes da segunda fase da coleta de dados deveriam ter entre 3 e 6 anos de idade e estudar piano pelo Método Suzuki com um professor com capacitação reconhecida pela *Suzuki Association of the Americas* (SAA). As crianças participantes foram escolhidas a partir da indicação das professoras selecionadas e da anuência dos

seus pais. Para preservar a identidade das crianças e dos pais participantes da pesquisa, foram criados pseudônimos para cada um deles que, ao serem citados, serão destacados com itálico. São elas:

- (1) *Letícia* (6 anos) estuda piano com Fanny desde fevereiro de 2021. *Letícia* é acompanhada nas aulas de piano por sua mãe, *Isabel*, que é psicóloga. A cada semana, *Letícia* participa de duas aulas de piano, sendo uma aula individual e uma aula coletiva, com 30 minutos de duração cada. *Letícia* pratica o instrumento em casa cerca de cinco dias por semana em um teclado emprestado pela professora. Além das aulas de piano, *Letícia* frequenta aulas de natação, patinação e inglês e a escola regular, onde está matriculada no 1º ano do Ensino Fundamental. Foram observadas remotamente 4 aulas individuais da *Letícia*, que aconteceram de forma presencial, entre os dias 10 de maio e 2 de junho de 2021. No período da observação, *Letícia* estava trabalhando com a mão direita as duas primeiras músicas do Volume 1 do Método Suzuki de Piano – *Brilha, brilha, estrelinha* (Variações A, B, C e Tema) e *Lightly Row* – e estava aprendendo a tocar *The Honeybee* (3ª música do Método).
- (2) *Ester* (5 anos) estuda piano com Teodora desde fevereiro de 2020. Antes disso, *Ester* frequentou aulas de musicalização infantil desde os 9 meses de idade. As aulas de piano de *Ester* são semanais, individuais, com 30 minutos de duração. Além disso, ela participa mensalmente de aulas coletivas promovidas por Teodora. *Ester* é acompanhada nas aulas de piano por seu pai, *Marcos*, que é bancário. Em casa, *Ester* pratica o instrumento entre 3 e 4 dias por semana. Além das aulas de piano, *Ester* frequenta a aulas de *Kumon* e a pré-escola, onde está matriculada no 2º período. Foram observadas remotamente 4 aulas de *Ester*, que aconteceram de forma presencial, entre os dias 12 e 26 de maio de 2021. No período da observação, ela sabia tocar com a mão direita do Volume 1 do Método Suzuki de Piano até a música *Au Clair de la Lune* (10ª música do Método) e estava aprendendo tocar com mãos juntas a música *Cuckoo* (4ª música do Método).
- (3) *Luiza* (6 anos) estuda piano com Francisca desde março de 2020. Devido à pandemia de COVID-19, *Luiza* estava fazendo aulas de forma remota pelo *Whatsapp*, tendo participado de apenas duas aulas presenciais até o término do

período de observação. As aulas de *Luiza* são individuais, semanais e com duração de 30 minutos cada. *Luiza* é acompanhada nas aulas por sua mãe, *Graziella*, que é enfermeira. Em casa, *Luiza* pratica o instrumento por pelo menos 15 minutos diariamente. Além das aulas de piano, *Luiza* frequenta aulas de balé e de natação e a pré-escola, onde está matriculada no Jardim II. Foram observadas remotamente 4 aulas de *Luiza*, entre 20 de maio e 17 de junho de 2021. As três primeiras aulas aconteceram no formato remoto síncrono e a última aula aconteceu de forma presencial. No período da observação, *Luiza* sabia tocar com mãos juntas até a música *Little Playmates* (F. X. Chwantal), 12ª música do Volume 1 do Método Suzuki de Piano.

- (4) *Heloísa* (5 anos) estuda piano com *Clara* desde março de 2020. Antes disso, *Heloísa* frequentou aulas de Educação Musical para bebês pelo Método Suzuki (*Suzuki Early Childhood Education*) com outra professora. As aulas de piano de *Heloísa* são individuais, semanais, com 30 minutos de duração. Além disso, ela também participa de aulas coletivas semanais de musicalização promovidas por *Clara*. *Heloísa* é acompanhada nas aulas por sua mãe, *Gisele*, que é tradutora e revisora. Em casa, *Heloísa* pratica o instrumento entre 3 e 4 dias por semana. Além das aulas de piano, ela frequenta a pré-escola, onde está matriculada no Jardim II. Foram observadas remotamente 4 aulas da *Heloísa*, entre 10 e 31 de maio de 2021. No período da observação, ela sabia tocar com mão direita até a música *Long, Long Ago*, 11ª música do Volume 1 do Método Suzuki de Piano, além disso sabia tocar algumas músicas do Método com a mão esquerda.

O Quadro 1 sintetiza as características das observações e dos participantes da 2ª etapa da pesquisa.

Quadro 1- Características das observações e dos participantes da 2ª etapa da pesquisa

	<b>Profª. <i>Fanny</i></b>	<b>Profª. <i>Teodora</i></b>	<b>Profª. <i>Francisca</i></b>	<b>Profª. <i>Clara</i></b>
<i>Região</i>	Sul	Norte	Centro-oeste	Sudeste
<i>Aluna</i>	<i>Letícia</i> (6 anos)	<i>Ester</i> (5 anos)	<i>Luiza</i> (6 anos)	<i>Heloísa</i> (5 anos)
<i>Mãe/pai</i>	<i>Isabel</i>	<i>Marcos</i>	<i>Graziella</i>	<i>Gisele</i>
<i>Formato e período das aulas</i>	4 aulas presenciais (maio e junho de 2021)	4 aulas presenciais (maio de 2021)	3 aulas remotas e 1 aula presencial (maio e junho de 2021)	4 aulas presenciais (maio de 2021)
<i>Formato da observação</i>	Remota síncrona ( <i>Zoom</i> )	Remota síncrona ( <i>Zoom</i> )	Remota síncrona ( <i>Whatsapp</i> )	Remota síncrona ( <i>Zoom</i> )

Fonte: a autora

### 6.3 Análise de dados

Para analisar os dados provenientes das entrevistas, questionários e observações, este estudo utilizou a análise de conteúdo. Segundo Bardin (2011, p. 48), a análise de conteúdo é:

[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens.

Todas as entrevistas desta pesquisa foram registradas em áudio e vídeo e, posteriormente, integralmente transcritas. As entrevistas transcritas e os questionários foram analisados a partir de categorias pré-estabelecidas e com o auxílio do programa MAXQDA. Esse é um *software* que oferece ferramentas que podem otimizar o processo de organização, categorização, codificação e análise de dados qualitativos.

Para a análise dos dados gerados pelas observações não-participantes foi utilizada a categorização de Zorzal (2014), proposta para a análise de estratégias de ensino adotadas por professores em aulas de instrumento musical. Devido às especificidades de nossa pesquisa, optamos por adaptar a proposta de Zorzal, visando

sua adequação aos princípios do Método Suzuki de Piano e às circunstâncias nas quais realizamos a coleta de dados.

## 7.0 Questões éticas

A presente pesquisa seguiu as diretrizes éticas exigidas pela Comissão Ética do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFMG, onde foi submetida e aprovada em 24 de julho de 2021. O documento comprobatório dessa autorização se encontra no ANEXO A.

É importante enfatizar que as contribuições dos participantes da pesquisa, via entrevistas e questionários, bem como as observações da pesquisadora sobre suas ações nas aulas de piano, serão apresentadas ao longo dos capítulos. Por se tratarem de personalidades reconhecidas dentro da Comunidade Suzuki, como explicado anteriormente, haverá, ao longo da tese, a identificação dos nomes reais das professoras pioneiras entrevistadas na primeira etapa da pesquisa. Já os participantes da segunda etapa da pesquisa – professoras, alunas e mães/pais que preencheram questionários e cujas aulas foram observadas – terão suas identidades preservadas e, ao serem citados na tese, terão seus nomes substituídos por pseudônimos de forma a não permitir sua identificação.

Reiterando, a forma de identificação dos participantes ao longo da tese será: (1) Professoras pioneiras entrevistadas: Maria Elena Pessoa, Maria Ignês Teixeira, Clises Mulatti e Rosa Nagao; (2) Professoras observadas: Fanny, Teodora, Francisca e Clara; (3) Alunas de piano observadas: Letícia, Ester, Luiza e Helóisa; (4) Mães/Pais das alunas de piano observadas: Isabel, Marcos, Graziella e Gisele.



## 8.0 Estrutura da tese

Esta Tese está organizada em 5 capítulos, a saber:

*Capítulo 1 – Shinichi Suzuki e o Método de Educação do Talento.* Apresenta aspectos históricos e filosóficos do Método Suzuki, bem como a estrutura atual do sistema que o abarca e dos cursos de capacitação oferecidos atualmente a professores.

*Capítulo 2 – O Método Suzuki de Piano.* Apresenta as origens do Método Suzuki de Piano, bem como seu repertório, fundamentos pedagógicos, abordagem técnica e ferramentas de ensino-aprendizagem.

*Capítulo 3 – Chegada e expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil.* Apresenta e discute a história da Educação no Talento e do Método Suzuki de Piano no Brasil, dados sobre a distribuição de professores Suzuki de piano no território brasileiro, cursos e eventos do Método realizados no Brasil e a percepção de participantes da pesquisa acerca da importância do Método no contexto brasileiro atual.

*Capítulo 4 – Percepções das professoras, alunas e pais sobre o Método Suzuki de Piano.* Expõe e discute as críticas sofridas pelo Método bem como as lacunas percebidas pelas professoras participantes da pesquisa e apresenta a perspectiva de professores, pais e alunos brasileiros acerca dos desafios e benefícios do Método.

*Capítulo 5 – Estratégias utilizadas por professoras brasileiras no ensino do piano pelo Método Suzuki.* Apresenta o contexto de ensino e repertório abordados nas aulas observadas durante a segunda fase de coleta de dados e discute as principais estratégias de ensino utilizadas por professoras Suzuki brasileiras participantes da pesquisa à luz dos critérios propostos por Zorzal (2014) e dos fundamentos do Método Suzuki de Piano.

*Discussão e conclusão.* Discute os resultados encontrados a partir de três tópicos principais: (1) implicações da aplicação no Brasil dos princípios filosóficos da Educação do Talento; (2) o Método Suzuki de Piano e a área da Pedagogia do Piano; (3) o Método Suzuki no contexto brasileiro. Além disso, apresenta as limitações da pesquisa, sugestões para pesquisas futuras e contribuições da pesquisa.

Os *Apêndices* da Tese constituem: (A) Roteiro das entrevistas e questionários; (B) Cursos de capacitação de professores pelo Método Suzuki; (C) Comparação entre o

Método Suzuki de Piano, o *Méthode Rose* e o Método Suzuki de Violino; (D) Lista do repertório contido nos 7 volumes do Método Suzuki de Piano. Por fim, o *Anexo A* contém o Parecer consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais.

# Capítulo 1- Shinichi Suzuki e o Método de Educação do Talento

## 1.0 Introdução

A Educação do Talento, ou Método Suzuki como é popularmente denominado, foi desenvolvida pelo pedagogo e violinista japonês Shinichi Suzuki (1898-1998) a partir da década de 1930. Suzuki aplicou inicialmente suas ideias ao ensino do violino, no entanto, defendia que os princípios da Educação do Talento poderiam ser aplicados a outros instrumentos musicais e a outras áreas da educação infantil (LANDERS, 1987, p. 25). Atualmente o Método Suzuki oferece repertório estruturado para o ensino do canto e dos seguintes instrumentos: violino, viola, violoncelo, contrabaixo, piano, órgão, harpa, violão, trompete, flauta doce e flauta transversal. Além disso, existe um programa de Educação Musical para bebês e gestantes intitulado *Suzuki Early Childhood Education- SECE* (SUZUKI ASSOCIATION OF THE AMERICAS, 2022).

Para Bauman (1994, p. 30):

Suzuki introduziu o violino na cultura japonesa da forma que era mais natural para ele – utilizando um sistema educacional que ele sabia que era efetivo para o ensino das artes tradicionais. Mas a origem e desenvolvimento da Educação do Talento por Suzuki não aconteceram em um vácuo; ele foi influenciado por seus interesses musicais, artísticos, filosóficos e pedagógicos antes de criar o seu *iemoto*<sup>10</sup>. E sua personalidade única é inextricavelmente a parte mais importante do seu *iemoto* porque ele não é somente o líder do *iemoto*, ele é o *iemoto*. Um estudo sobre sua experiência de vida em relação à sua cultura torna-se, portanto, crítico para a compreensão da origem e desenvolvimento da Educação do Talento.

---

<sup>10</sup> Segundo Bauman (1994, p. 19) *iemoto* é um termo japonês utilizado no período anterior à Segunda Guerra Mundial e significa 'casa de ensino'. Seu uso é observado especialmente no ensino das artes tradicionais japonesas e representa a lealdade entre mestre e aprendiz.

Com o objetivo de compreender a origem da Educação do Talento, Método Suzuki ou simplesmente Método – como doravante será denominado neste estudo –, este capítulo apresentará, por meio de revisão bibliográfica: (1) uma visão geral sobre a vida e obra de Shinichi Suzuki; (2) os princípios filosóficos que regem a Educação do Talento e (3) a atual estrutura organizacional das associações de professores Suzuki. Para esta revisão de literatura foram consultadas obras escritas por Shinichi Suzuki e seus seguidores, documentos e artigos disponibilizados nos sites das associações *International Suzuki Association* (ISA), *Suzuki Association of the Americas* (SAA), *Associação Musical Suzuki do Brasil* (AMSBrasil) e *Talent Education Research Institute* (TERI), bem como apostilas e outros materiais apresentados em cursos de capacitação de professores.

## **2.0 Shinichi Suzuki e as origens da Educação do Talento**

Shinichi Suzuki (Figura 1) nasceu em Nagoya, Japão, em 17 de outubro de 1898, filho de Masakichi e Ryo Suzuki. Na época de seu nascimento, Masakichi era samurai e trabalhava na fabricação de *shamisen*<sup>11</sup> (BAUMAN, 1994, p. 31). Em 1888, ele conseguiu um violino emprestado, a partir do qual tirou medidas e fez desenhos. Após numerosas tentativas, Masakichi conseguiu produzir o primeiro violino fabricado no Japão (SHEPHEARD, 2012, p. 7). Mesmo que o violino tenha sido introduzido no Japão há centenas de anos, até aquele momento ninguém havia tentado fabricar o instrumento naquele país (BAUMAN, 1994, p.31).

---

<sup>11</sup> Instrumento musical de três cordas tradicional no Japão (BAUMAN, 1994, p. 41).

Figura 1- Shinichi Suzuki



Fonte: <https://internationalsuzuki.org/>. Acesso em 18 outubro 2020

Em 1900, o pai de Suzuki abriu a sua própria fábrica de violinos que, trinta anos mais tarde, chegou a ser a maior do mundo, empregando mais de mil funcionários, produzindo cerca de 500 violinos e 1000 arcos por mês (SHIN, 2018, p. 4). O violino esteve, portanto, presente na vida de Shinichi Suzuki desde sua infância, como ele mesmo relata: “Eu fui criado numa fábrica de violinos e, quando brigava com os irmãos, batia no outro com violinos. Naquele tempo, considerava o violino como um tipo de brinquedo” (SUZUKI, 2008a, p. 91).

Durante sua adolescência, Suzuki teve a oportunidade de aprender sobre os processos de fabricação do violino:

Depois de entrar para a escola comercial, eu costumava passar as longas férias de verão trabalhando na fábrica. Aprendi tudo sobre a construção de violinos, o trabalho mecânico, o trabalho manual e o acabamento final. Aprendi um trabalho que exige o máximo de si, e isso me encheu de prazer. (SUZUKI, 2008a, p. 92).

No entanto, foi somente em 1915, aos dezessete anos de idade, que Suzuki despertou para a música. Impactado pela escuta de uma gravação da *Ave Maria* de Schubert, interpretada por Mischa Elman, Suzuki pegou um violino da fábrica e iniciou de forma autodidata o aprendizado do instrumento. Seu estudo formal do violino iniciou-se sob orientação de Rohan Koda, prosseguindo com Ko Ando em Tóquio e, posteriormente,

com Karl Kingler em Berlim, que foi seu professor durante oito anos (LANDERS, 1987, p. 1). Na Alemanha, Suzuki conviveu com figuras proeminentes da época, tais como o físico Albert Einstein, que tornou seu amigo e uma espécie de guardião (SHEPHEARD, 2012, p. 9).

Em 8 de fevereiro de 1928, Suzuki casou-se com a soprano alemã Waltraud Prange (SUZUKI, Waltraud, 1987). Waltraud exerceu posteriormente um importante papel na administração, desenvolvimento e difusão da Educação do Talento pelo mundo e na proteção do nome de Shinichi Suzuki. Ela fez a primeira tradução do livro *Nurtured by love* (LANDERS, 1987, p. 2) e respondeu as correspondências internacionais recebidas por Suzuki, propiciando a vinda de diversos professores e estudantes estrangeiros à Matsumoto (SUZUKI, Waltraud, 1987), incluindo professores brasileiros interessados em conhecer o Método.

Quatro meses após o casamento, Suzuki retornou ao Japão juntamente com Waltraud. No Japão, Suzuki formou com seus irmãos o Quarteto Suzuki e assumiu o cargo de professor e diretor do *Taikoku Ongaku Gakko* (Conservatório Imperial de Música), e de professor do Conservatório Kunitachi em Tóquio, lecionando violino para jovens e adultos (SUZUKI, Waltraud, 1987). Nesse período, Suzuki foi procurado por um pai solicitando que ele ensinasse violino para seu filho Toshiya Eto, que na época tinha quatro anos de idade. Como Suzuki não tinha experiência com crianças tão pequenas, esse pedido lhe instigou a buscar uma abordagem efetiva de ensino para crianças e esse se tornou o ponto de partida para o desenvolvimento da Educação do Talento. Foi durante um dos ensaios do quarteto que Suzuki concebeu a ideia que se tornou a base de sua proposta pedagógica:

Todas as crianças japonesas falam japonês! Esse pensamento foi para mim como um relâmpago numa noite escura. Então, se elas falam tão fácil e fluentemente o japonês deve haver algum segredo no seu aprendizado. Realmente todas as crianças do mundo são educadas por um método perfeito: sua língua materna. Por que não utilizar esse método também para outros talentos? Na minha opinião, eu tinha feito uma descoberta espantosa. (SUZUKI, 2008a, p. 10).

Durante a década de 1930 e início da década de 1940, Suzuki pode experimentar e refinar suas ideias, lecionando violino para dezenas de crianças a partir de três anos de idade. Em 1943, devido à Segunda Guerra Mundial, a fábrica de violinos do pai de Suzuki foi convertida em produtora de flutuadores de hidroaviões e foi necessário que Suzuki se mudasse para Kiso-Fukushima para supervisionar a obtenção de madeira para a fábrica. Foi um período de muitas restrições para Suzuki e sua família. Em 1944, Suzuki adoeceu e mudou-se para Asama, onde ficou em tratamento por dois anos (BAUMAN, 1994, p. 44).

Após o final da guerra, em 1945, Suzuki aceitou o convite para integrar uma escola de música que estava sendo criada em Matsumoto. A escola iniciou suas atividades em 1946, com o nome de *Zenkoku Yojikyoiku Doshikai (National Fellowship for Early Childhood Education*, em inglês) e Suzuki assume a direção da instituição. Além de Suzuki, a escola contava como representantes de área os professores Teisaburo Okumura, Hironaka Matsui e Tadayuki Maeda (violino), Shizuko Suzuki e Ayako Aoki (piano), Tamiki Morei e Tadao Tateishi (canto). Foi esse grupo que estabeleceu o Movimento de Educação do Talento. Em abril de 1948 a escola passou a se chamar *Talent Education Research Institute (TERI)*, abriu novas sedes em Matsumoto e Tóquio e começou a publicar o periódico *Talent Education*. Também nesse período Suzuki passou a proferir palestras e participar de programas de rádio onde apresentava os princípios da Educação do Talento, o que resultou em um crescimento exponencial do número de professores e alunos envolvidos com o movimento. Em 1949, já havia 35 filiais do TERI e mais de 1500 alunos que estudavam pelo Método em todo o Japão (SHIN, 2018, p. 8-9).

A partir de 1951, o TERI começou a receber a visita de personalidades tais como Pablo Casals, Georges Duhamel e Alfred Cortot, e de professores norte-americanos como John Kendall e Clifford Cook, o que contribuiu para o início da difusão da Educação do Talento em países de outros continentes (BORGES, 2006, p. 26). Após uma de suas visitas ao Japão, Clifford Cook, então professor do *Obellin College* nos Estados Unidos, apresentou um vídeo durante a conferência da *String Teachers Association* de 1958 que continha a apresentação de 800 crianças japonesas tocando em uníssono o Concerto Duplo de Bach, gravado em 1955 durante o I Grande Concerto Nacional no Ginásio

Metropolitano de Tóquio. Esse vídeo impactou os professores norte-americanos e impulsionou a difusão do Método nos Estados Unidos e, posteriormente, em outros países do mundo (SHIN, 2018, p. 10).

Suzuki trabalhou intensamente até os seus últimos anos de vida, viajando para diversos países da América, Europa e Ásia, onde lecionou e difundiu os princípios da Educação do Talento. Ele faleceu pacificamente aos 99 anos de idade, em sua casa, em 26 de janeiro de 1998 (SHIN, 2018, p. 17). Ao longo dos anos, Suzuki escreveu diversos livros e artigos pelos quais podemos conhecer seus pensamentos sobre música, educação e algumas das estratégias por ele desenvolvidas para o ensino do violino. Esses materiais foram publicados originalmente em japonês e alguns deles traduzidos posteriormente para diversas línguas, principalmente o inglês.

Dessa produção bibliográfica, destaca-se o livro *Nurtured by love* (SUZUKI, 2012 [1966]), traduzido para diversas línguas. A versão em português tem como título *Educação é Amor* e é atualmente o único dos livros de Suzuki disponíveis em nossa língua. Segundo o pesquisador Zachary Ebin (*apud* SUZUKI, 2012, p. 144), Waltraud Suzuki, esposa de Shinichi Suzuki, foi responsável pela primeira tradução desse livro do japonês para a língua inglesa. O livro foi escrito por Suzuki com objetivo de disseminar sua pedagogia e filosofia de ensino, funcionando assim como fonte primária para pesquisas sobre o Método. No entanto, Ebin esclarece que, partindo da perspectiva de pesquisa, esse é um texto desafiador por não apresentar uma descrição do método pedagógico e nem um relato cronológico de seu desenvolvimento. Pelo contrário, o discurso é apresentado em uma narrativa autobiográfica onde Suzuki apresenta os fundamentos que deram origem à sua metodologia. Para Ebin, Suzuki fez isso de forma proposital, pois não queria apresentar um manual de instruções sobre como ensinar e sim introduzir seus leitores aos princípios de sua filosofia (EBIN *apud* SUZUKI, 2012, p. 144). O Quadro 2 apresenta as principais publicações de Suzuki.



Quadro 2- Publicações de Shinichi Suzuki

<b>Ano da 1ª edição</b>	<b>Título (em inglês)</b>	<b>Tipo</b>
1932	<i>The Study of the Violin and the Bow</i>	Capítulo de livro
1932	<i>The History of Japanese Violin</i>	Capítulo de livro
1936	<i>Study of Keyser</i>	Capítulo de livro
1937	<i>Notes on the Bow</i>	Artigo de revista
1937	<i>How Anyone Can Get a Correct Tone on the Violin</i>	Livro
1941	<i>Strong Education</i>	Livro
1946	<i>Talent Education for Young Children</i>	Livro
1948	<i>Talent Education</i>	Livro
1951	<i>How I Play</i>	Livro
1954	<i>The Fate of Children</i>	Livro
1958	<i>Method of Musical Expression</i>	Livro
1960	<i>The Philosophy and Techniques of Playing the Violin</i>	Livro
1960	<i>The Path I've Trod</i>	Livro
1966	<i>Nurtured by love</i>	Livro
1969	<i>Ability Development from Age Zero</i>	Livro
1982	<i>Where Love is Deep</i>	Livro
1990	<i>Man and Talent: search into the unknown</i>	Livro
1993	<i>How to Teach Suzuki Piano</i>	Livro

Fonte: baseado em Shin (2018) e Ilari (2012)

Durante sua vida, Shinichi Suzuki teve seu trabalho reconhecido e por isso recebeu muitas premiações e títulos, dentre eles nove títulos de doutor *honoris causa*, o título de “Tesouro Nacional Vivo” do Imperador do Japão e a indicação ao Prêmio Nobel da Paz em 1994 (WOOD *apud* INTERNATIONAL SUZUKI ASSOCIATION, 2022). O Quadro 3 apresenta os títulos e prêmios recebidos por Suzuki.

Quadro 3- Títulos e prêmios recebidos por Shinichi Suzuki

<b>Títulos Doutor <i>Honoris Causa</i></b>	
1966	New England Conservatory (Boston, EUA)
1967	University of Kentucky (Louisville, EUA)
1972	University of Rochester (New York, EUA)
1982	Northeast Louisiana University (Louisiana, EUA)
1984	University of Ohio (Ohio, EUA)
1990	Cleveland College of Music (Ohio, EUA)
1990	University of St. Andrews (St. Andrews, Escócia)
1992	University of Ithaca (New York, EUA)
1992	University of Maryland (College Park, EUA)
<b>Outras premiações</b>	
1951	Chunuchi Newspapers Culture Award

1961	Schinmai Newspapers Culture Award
1969	Ysaye Award (Bélgica)
1970	Order of the Sacred Treasure (Japão)
1972	Cidadão honorário da cidade de Winnipeg, Alberta, Canadá
1976	Mobile Music Award
1978	Cidadão honorário da cidade de Atlanta, Georgia, Estados Unidos
1979	Cidadão honorário da cidade de Matsumoto, Nagano-Ken, Japão
1982	Palme Académiques (França)
1982	Cidadão honorário da cidade de Monroe, Louisiana, Estados Unidos
1983	The Japan Foundation Award
1985	Des Bundesverdienstkreuz 1. Klasse (Alemanha)
1985	Omaggio a Venezia (Itália)

Fonte: Elaborado a partir de dados extraídos de Suzuki, Waltraud (1987, p. 68) e do site <https://www.suzukimethod.or.jp/suzukimethod/career/>. Acesso em 13 dez. 2021

O Movimento da Educação do Talento continuou em expansão mundial tanto em termos quantitativos quanto qualitativos. Vários dos atuais solistas e membros de grandes orquestras começaram sua formação musical pelo Método. Dentre eles, estão os violinistas: Hilary Hahn, Frank Almond, Nicola Benedetti, Martin Chalifour, Sarah Chang, Ray Chen, Julia Fischer, Christian Howes, Leila Josefowicz, Anne Akiko Meyers, David Perry e Arabella Steinbacher (THE STRAD, 2021). Estima-se que atualmente haja mais de 8 mil professores (INTERNATIONAL SUZUKI ASSOCIATION, 2022) e cerca de 400 mil alunos de 46 países diretamente envolvidos com o Método (SHIN, 2018, p. 3).

### 3.0 A Educação do Talento

#### 3.1 Definição

Na literatura revisada para esta pesquisa, a Educação do Talento é definida a partir de diferentes terminologias: método, metodologia, pedagogia, filosofia de ensino, abordagem de ensino, sistema pedagógico, movimento educacional, escola. Isso demonstra a forma plural com que a Educação do Talento tem sido referenciada e compreendida. Tal ambiguidade parece ter origem na dificuldade de tradução de termos

originários do japonês e na forma pela qual a Educação do Talento tem sido difundida e implementada pelo mundo.

Apesar de hoje o termo *Método* ser o mais utilizado para referenciar a Educação do Talento, Suzuki não se sentia confortável com o uso do termo pois este trazia um caráter de inflexibilidade que não condizia com sua proposta (SHEPHEARD, 2012, p. 14). No entanto, especialmente após a sua difusão pelos Estados Unidos e consequente acréscimo do nome *Suzuki* a tudo o que era associado à Educação do Talento ou ao Shinichi Suzuki, essa abordagem pedagógica passou a ser mais conhecida como Método Suzuki.

Shinichi Suzuki se referia à sua abordagem de ensino como *Método da Língua Materna* e ao sistema pedagógico na sua totalidade como *Educação do Talento* (EUROPEAN SUZUKI ASSOCIATION, 2022). Por esse motivo, daremos preferência ao longo da tese ao uso do termo Educação do Talento ao nos referirmos à abordagem como um todo e utilizaremos o termo Método Suzuki de Piano ao nos referirmos à aplicação dos princípios da Educação do Talento ao ensino do piano. No entanto, especialmente nas citações diretas, respeitaremos os termos utilizados pelos respectivos autores e/ou tradutores.

Para compreendermos a Educação do Talento é importante refletirmos sobre o significado atrelado aos termos *Educação* e *Talento*, a partir da forma como Suzuki os compreendia. Em algumas de suas obras, Suzuki esclarece que, na língua japonesa o termo *Educação* engloba não somente o significado de ensinar, mas também o fomentar, o contínuo motivar. Como discutiremos no Capítulo 2 – O Método Suzuki de Piano –, a motivação é o mecanismo central da metodologia de ensino proposta pela Educação do Talento, justificando sua estrutura e princípios pedagógicos. Suzuki (2012, p. 110) esclarece:

Educadores de todos os lugares tornaram-se excessivamente absorvidos pela ideia de ensinar – eles esqueceram-se que, na realidade, a vida de uma criança se desenvolve por conta própria. Além disso, esses professores não pesquisaram profundamente o processo pelo qual a habilidade se desenvolve. Em outras palavras, eles cometeram o erro de concentrar-se apenas na parte *kyō* (教, ensino) de *kyōiku* (教育, educação), esquecendo-se do aspecto *iku* (育, fomento), embora este último seja o principal objetivo da educação.

O uso do termo *Talento* por Suzuki também carece de alguns esclarecimentos. Em português, o termo é normalmente associado à uma “capacidade inata” ou “aptidão natural para algo”.<sup>12</sup> Portanto, a associação de *talento* a algo que pode ser desenvolvido por meio da educação apresenta-se, inicialmente, como uma contradição. Além disso, observa-se ambiguidades em relação ao uso dos termos *talento* e *habilidade* nas obras de Suzuki, divergências provavelmente geradas por uma dificuldade de tradução. Por exemplo, na edição brasileira do livro *Educação é Amor* (SUZUKI, 2008a [1983]), que é uma tradução da tradução<sup>13</sup>, observa-se a predominância do uso do termo *talento*. Já na tradução mais recente do *Nurtured by Love* (SUZUKI, 2012), feita por Kyoko Selden diretamente do texto original em japonês, apesar de manter a denominação *Talent Education* (Educação do Talento enquanto uma tradução para o 才能教育 – *saino kyōiku*), ao longo do texto há a predominância do uso do termo *ability*<sup>14</sup> ao invés de *talent*.

No entanto, Bauman (1994, p. 6) esclarece que Suzuki utilizava o termo japonês *saino* (才能) que engloba tanto o sentido de *talento* (才) quanto de *habilidade* (能). *Talento* e *habilidade*, portanto, eram sinônimos para Suzuki (LANDERS, 1987, p. 7), mas ele sabia que nem todos pensavam o mesmo. Por isso, em vários dos seus textos e palestras, e também por meio de seu trabalho com as crianças, Suzuki dedicou-se a defender e provar que o *saino* não é inato, mas algo que pode ser desenvolvido por meio do treinamento: “qualquer habilidade que temos não é inata, mas desenvolvida por nós através do treino. Talento é algo que nós mesmos produzimos” (SUZUKI, 2008, p. 60). Bauman (1994, p. 6) ressalta ainda que o termo *saino* era utilizado por Suzuki também para referir-se ao desenvolvimento de traços de caráter. Dessa forma, Suzuki considerava que alguém pode desenvolver o *saino* para tornar-se músico e também pode desenvolver o *saino* para tornar-se uma boa pessoa.

---

<sup>12</sup> Fonte: Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/talento>. Acesso em 03 nov. 2021.

<sup>13</sup> O livro *Educação é Amor* (SUZUKI, 2008a), que está hoje na terceira edição e é o único livro de Suzuki disponível em português, é uma tradução da versão em inglês, que foi produzida por Waltraud Suzuki como uma tradução do original em japonês.

<sup>14</sup> Segundo o dicionário Michaelis (1987, p. 1), *ability* pode ser traduzido do inglês para o português como: “1. capacidade, habilidade, competência; 2. agilidade, destreza; 3. talento, aptidão, faculdade” o que pode ter contribuído ainda mais para a dificuldade de tradução dos termos para o português.

Após esses esclarecimentos, podemos concluir que o próprio termo *Educação do Talento* poderia ser traduzido para o português como Educação da Habilidade, o que geraria menos controvérsia, entretanto instigaria menos reflexões sobre o Método Suzuki e a origem das habilidades musicais.

### 3.2 Objetivos

A Educação do Talento tem como objetivo educar as crianças de forma integral para que elas possam, por meio da dedicação, enfrentar qualquer desafio, se tornando seres humanos com excelentes habilidades (KATAOKA, 1985, p. 9). Suzuki (1981, p. 62) dizia a seus alunos:

Vocês não precisam se transformar em músicos profissionais. Já é o bastante crescer tocando violino. Se uma pessoa se dedica e consegue tocar bem o violino, ela desenvolve o talento para transpor qualquer problema por meio de sua perseverança, então o talento nascerá e ela conseguirá realizar com facilidade até mesmo as tarefas mais difíceis.

Segundo Bauman (1994, p. 40), na Educação do Talento, a aprendizagem de um instrumento musical era, portanto, apenas uma ferramenta para promover a transformação interna e contínuo desenvolvimento do caráter:

Na Educação do Talento o violino e o arco são apenas o *do* (“o caminho”) para a meta, mas a meta em si é a mudança interna, transformação contínua de si mesmo. Este é o treinamento do caráter (*ki*). Suzuki mostra aos seus alunos como mudarem a si mesmos para que possam “criar” crianças que mudarão o mundo. (BAUMAN, 1994, p. 40 – destaques originais da autora).

Suzuki desejava que todas as crianças do mundo pudessem ter acesso a uma boa educação, baseada nos princípios da verdade, da bondade e da beleza, para que elas pudessem se tornar seres humanos mais sensíveis e habilidosos. Portanto, para ele, a

música poderia trazer paz, esperança e felicidade no mundo pós-guerra (SUZUKI, 1990, p. ix). Suzuki (2008a, p. 137) explica:

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 das crianças, talvez nunca mais tenhamos guerra.

### 3.3 Princípios filosóficos

Suzuki (1998, p. 7) esclarece que:

O Método Suzuki não é um método fixo, pelo contrário, ele está continuamente progredindo, dia após dia. Por meio dele se buscam novas e melhores formas de desenvolver as habilidades das crianças da forma mais fácil possível, elevando-as a um nível cada vez mais alto dentro de uma atmosfera natural e prazerosa. Toda criança pode ser educada. Toda criança possui tal potencial maravilhoso e possui a “força da vida” em si. Agora, professores de todo o mundo, estudemos juntos como nutrir nossas crianças corretamente e como desenvolver as habilidades delas ao nível mais esplêndido possível.

Bauman (1994, p. 5) ressalta que o Método Suzuki não é apenas um método de ensino de instrumento para crianças pequenas. Para ela, a Educação do Talento engloba dois ideais educacionais distintos, porém interdependentes: (1) uma filosofia de educação alicerçada na cultura japonesa, com o ideal de criar seres humanos nobres; (2) uma filosofia de educação que usa a abordagem da língua materna, que assegura que as crianças podem desenvolver qualquer habilidade desde tenra idade se forem ensinadas da mesma forma que aprendem a língua materna.

Para Suzuki, o fato de as crianças do mundo serem bem-sucedidas na aprendizagem da língua materna provava duas questões: (1) todas as crianças do mundo possuem cérebros excelentes que as permitem aprender e desenvolver habilidades refinadas, tais como aprender a falar sua língua materna de forma exitosa; (2) já existe

um método educacional eficaz, capaz de levar todas as crianças a atingirem um alto nível de habilidade (SUZUKI, 1990, p. 3).

Buscando compreender o mecanismo de ensino-aprendizagem da língua materna, Suzuki observou diversas crianças em seus primeiros anos de vida e constatou que:

- (1) toda criança é capaz de aprender;
- (2) o ambiente influencia e determina a aprendizagem;
- (3) a aprendizagem se inicia antes mesmo da criança nascer;
- (4) os pais exercem papel fundamental no aprendizado da criança;
- (5) as crianças aprendem umas com as outras;
- (6) a aprendizagem é conduzida de uma forma positiva e afetuosa;
- (7) o desenvolvimento acontece de forma gradual e acumulativa, por meio de uma grande quantidade de prática de uma língua compartilhada por muitas pessoas ao redor da criança;
- (8) o êxito no desenvolvimento de uma habilidade gera motivação para o desenvolvimento de outras habilidades;
- (9) o aprendizado acontece por meio da escuta, observação e imitação e a leitura é introduzida somente após a aquisição de fluência na fala.

Vale ressaltar, portanto, que, em sua abordagem, Suzuki se valeu do mecanismo de ensino-aprendizagem da língua materna e não do conteúdo ou repertório de nenhuma língua em específico. Além disso, é importante destacar que Suzuki elaborou os princípios de sua abordagem de ensino a partir da observação de crianças em seu ambiente natural de aprendizagem e por meio de comparações entre o desenvolvimento humano e o desenvolvimento de outros seres vivos, não tendo acesso, portanto, ao conhecimento científico sobre o desenvolvimento humano ao qual temos atualmente. No entanto, alguns pesquisadores têm se dedicado a analisar os princípios da Educação do Talento a partir de conhecimentos científicos mais recentes (por exemplo: EBIN; RAHN, 2010; EBIN, 2015; MEYER et. al, 2011; COMEAU, 2012; OLIVEIRA, 2014; SAKAI *et al.*, 2021), comparando a Educação do Talento com outras teorias educacionais (por exemplo: RUSSELL, 1975; WICKES, 1982; LANDERS, 1987; SMOLEN, 2000; SANTOS, 2016) ou comparando-a com outras pedagogias musicais (por exemplo: TURPIN, 1986;

SCHLOSBERG, 1987; KRIGBAUM, 2005; MOORHEAD, 2005; SU, 2012; GERRY *et. al*, 2012; MUNARI *et. al*, 2016). Apresentaremos a seguir os princípios da Educação do Talento a partir dos escritos de Shinichi Suzuki, discutindo como ele os transferiu do ensino-aprendizagem da língua materna para o ensino-aprendizagem da música.

### **3.3.1 Toda criança é capaz de aprender**

Suzuki acreditava que o fato de toda criança ser bem-sucedida na aprendizagem da língua materna, algo que ele considerava um grande feito, era uma prova de que todos nascem com a capacidade para aprender e desenvolver excelentes habilidades (SUZUKI, 1981, p. 44). Por outro lado, ele reconhecia que havia diferenças entre as habilidades demonstradas pelas crianças, fruto do entrelaçamento entre características hereditárias individuais e fatores ambientais. No entanto, tais diferenças não poderiam ser utilizadas como parâmetro para prever o nível de desenvolvimento futuro de uma criança:

Como sempre afirmo que o talento não é inato e que toda criança se desenvolve, muitas pessoas me entendem mal e perguntam se não existe talento inato superior ou inferior. Nunca disse que a capacidade inata das crianças é a mesma. Não existem duas pessoas exatamente iguais. No entanto, a habilidade superior ou inferior no nascimento não pode ser julgada a partir dos resultados finais. Uma diferença de habilidade aparecerá quando olharmos para os resultados. No entanto, não se pode dizer que essa diferença seja inata. Os resultados vêm de um entrelaçamento de fatores como o ambiente e a situação de aprendizagem. [...] A capacidade superior ou inferior depende da força vital de uma criança. Um bebê vai crescer da maneira como é criado. Ele tem a possibilidade de se tornar uma grande pessoa. Não desista de uma criança e decida que ela é um fracasso nato. (SUZUKI, 1981, p. 43-44).

Aplicando esse princípio à Educação Musical, Suzuki posicionava-se contra a seleção de alunos por meio de testes de aptidão visto que, para ele, tais testes demonstravam apenas o que ainda não havia sido aprendido pela criança naquele momento, e não um potencial para a aprendizagem ou a confirmação da existência de talento musical. Na Educação do Talento todas as crianças são acolhidas e incentivadas,



incluindo aquelas que apresentam alguma deficiência ou dificuldade de aprendizagem. Ela é, portanto, por princípio, uma abordagem educacional inclusiva. Nas obras de Suzuki e na literatura mais recente sobre o tema, são encontrados relatos e estudos que investigam a aplicação do Método Suzuki na educação de pessoas com deficiências ou transtornos de aprendizagem, a saber: (1) pessoas cegas (SUZUKI, 2012, p. 58; SHEPHEARD, 2012, p. 103; BOHN, 2008; RODRIGUES, 2020); (2) pessoas com deficiências motoras (SUZUKI, 2012, p. 24; ROSA, 2021); (3) autistas (SCOTT, 2016; JONGE-MOORE, 2019; CHEN, 2020) e (4) pessoas com transtornos de aprendizagem (MACMILLAN, 2004, 2005 e 2008).

### 3.3.2 Ambiente de aprendizagem

Suzuki observou que as crianças, desde a mais tenra idade, possuem um instinto de sobrevivência que as fazem adaptar-se ao ambiente em que vivem, e que este ambiente molda sua aprendizagem e desenvolvimento. Isso é o que Suzuki denominava de “a força da vida”:

O ambiente determina a pessoa. Isso é muito assustador. [Na língua materna] as crianças absorvem até mesmo as pronúncias mais difíceis. A educação deveria concentrar-se nessa real e poderosa força da vida. Sugiro que pais e professores concentrem suas energias nessa força poderosa em prol de uma educação maravilhosa. Sabendo que as crianças possuem essa maravilhosa força da vida, é imperdoável não desenvolvê-la. [...] Penso que essa força vital é a raiz da educação. (SUZUKI, 1981, p. 11-12).

Suzuki pedia aos pais que propiciassem um ambiente estimulante, e que cultivassem o interesse das crianças em aprender, de forma a permitir o pleno desenvolvimento de seu potencial. Para a aprendizagem musical, essa preparação do ambiente inclui, por exemplo:

- (1) *O aspecto musical*: um ambiente que garanta à criança: o acesso à música de boa qualidade, seja por meio de escuta de gravações ou de

performances ao vivo; o acesso a um instrumento musical de boa qualidade e acessórios adequados ao porte físico da criança.

- (2) *O aspecto físico*: um ambiente calmo, sem distrações, que propicie a criança o estabelecimento de uma rotina, da disciplina e do foco necessários à prática musical.
- (3) *O aspecto afetivo*: adultos (professores, pais e outros responsáveis pela criança) que ofereçam suporte emocional e incentivo à criança, com amor e respeito ao seu processo de aprendizado.

### **3.3.3 A aprendizagem se inicia antes mesmo do nascimento da criança**

Para Suzuki, “a força da vida” é mais intensa nos primeiros anos de vida:

O bebê cresce enquanto absorve tudo o que está presente no seu ambiente. Se esse crescimento pudesse ser representado por uma ilustração, essa seria em forma de um triângulo. Os primeiros anos de vida da criança, período no qual tudo o que existe no ambiente é absorvido, é a base do triângulo. Conforme a criança cresce, seu poder de absorver o ambiente se torna menor e o triângulo vai se tornando mais estreito até o topo, quando ele se completa. (SUZUKI, 1981, p. 86).

Suzuki comparava o desenvolvimento humano ao desenvolvimento das plantas, com o objetivo de reforçar a importância dos cuidados à criança em seus primeiros anos de vida: “Se os adultos são considerados plantas maduras, então as crianças são sementes. A menos que as sementes sejam bem cuidadas, não se pode esperar o brotar de belas flores” (SUZUKI, 1981, p. 12).

A partir do nascimento, o corpo cresce gradualmente e a criança se adapta ao seu ambiente. Ao cultivar plantas, é óbvio que a muda irá murchar se não lhe for dada água, luz do sol ou fertilizante até um período específico, mesmo que posteriormente ela seja inundada pelos três. O ser humano faz parte da natureza. Em princípio, nós não somos diferentes de plantas. (SUZUKI, 1981, p. 54).

Aproveitando-se dessa metáfora, Suzuki defendia que, para ser mais fácil e natural, a aprendizagem musical deveria se iniciar idealmente antes mesmo do nascimento da criança. Em uma palestra proferida em 1972, Suzuki teria defendido que “a educação musical de uma criança deveria começar nove meses antes de seu nascimento”. No entanto, dois anos mais tarde, ele se retratou dizendo: “Eu estava errado. A educação de uma criança não deve começar nove meses antes de seu nascimento e sim nove meses antes do nascimento de sua mãe” (SUZUKI *apud* BRADY, 2010).

Para promover a educação musical desde os primeiros momentos de vida dos bebês, Suzuki propunha a escuta repetida de gravações de boa qualidade. Ele propunha às mães, por exemplo, que escolhessem a gravação de uma obra musical e a tocassem no ambiente do bebê recém-nascido todos os dias, sempre que ele chorasse. Essa gravação poderia ser de qualquer música, desde que fosse de boa qualidade, do agrado da mãe e sua duração não ultrapassasse cinco minutos. A partir de suas experiências, Suzuki observou que após cinco meses de escuta repetida, os bebês memorizavam completamente a música ouvida. Para comprovar isso ele propunha que, após esse período de cinco meses, fosse tocada para o bebê a gravação de uma outra música que ele nunca tivesse ouvido, e, logo após, fosse tocada a música que lhe é familiar. Nesse momento, ao ouvir a música nova, os bebês apresentariam uma expressão de incredulidade; porém, ao ouvirem a música familiar, os bebês começariam a sorrir e mover-se-iam na pulsação da música (SUZUKI, 1981, p. 9).

Para Suzuki, o período inicial da formação humana – entre o nascimento e os sete anos de vida – é crucial e determina o futuro de uma pessoa (SUZUKI, 1990, p. 26). Por isso, ele defendia que maiores esforços dos governos fossem destinados à educação global das crianças dessa faixa etária:

A primeira infância, é um período decisivo para a formação humana. Eu acredito, portanto, que a tarefa de proteger e educar as crianças pequenas, sem omissões, é definitivamente algo que deve ser levado em consideração pelos governos em prol do desenvolvimento da humanidade. (SUZUKI, 2012, p. 140).

Portanto, na Educação do Talento, os alunos são incentivados a iniciar o aprendizado musical bem jovens. Na prática, esse processo pode começar até mesmo antes da criança nascer, pela participação de gestantes e bebês de zero a três anos no programa *Suzuki Early Childhood Education* (SECE). Nesse programa, as crianças desenvolvem habilidades musicais e extramusicais tais como: compartilhar objetos; aguardar a vez; seguir orientações dos pais e professores; desenvolver o autocontrole, concentração e autoconfiança. Os pais dos alunos participam ativamente das aulas, tendo a oportunidade de desenvolver essas habilidades, juntamente com as crianças. Além disso, o programa é visto como um ótimo momento para a preparação dos pais, que futuramente irão acompanhar as crianças nas aulas de instrumento. Crianças e pais que passam pelo programa costumam vivenciar essa etapa inicial de aprendizagem de uma forma mais fluida e fácil (ALVIM; LIMA, 2021).

Suzuki também acreditava que os adultos pudessem aprender. Ele dizia, no entanto, que os adultos precisariam fazer um esforço muito maior do que as crianças para desenvolver certas habilidades (SUZUKI, 1981, p. 55). Essa constatação partira da reflexão acerca de sua própria aprendizagem do violino, iniciada aos 17 anos. Suzuki observava que, devido ao treinamento que tiveram desde a infância, seus alunos demonstravam uma destreza que ele próprio não alcançava, mesmo após muitos anos de prática: “Aquilo que não praticamos durante nosso crescimento, exige muito esforço e dor mais tarde” (SUZUKI, 2008a, p. 56). Observa-se que essa posição de Suzuki estava de acordo com o que hoje os pesquisadores chamam de *períodos sensíveis do desenvolvimento*, período no qual “uma pessoa é especialmente receptiva a certos tipos de experiência” (BRUER, 2001 *apud* PAPALIA *et. al*, 2013, p. 49).

### **3.3.4 A importância dos pais**

Pesquisas desenvolvidas a partir do final do século XX apontam que a audição humana se desenvolve desde os primeiros meses de gestação e que o feto ouve com maior intensidade a voz e os sons do corpo da mãe do que estímulos externos (LECAUNUET, 1996 *apud* PARNCUTT, 2016, p. 3). A reação do feto a estímulos

auditivos externos, tais como a voz de outras pessoas e a música, inicia-se por volta das 20 semanas de gestação (ILARI, 2006, p. 271). Ao nascer, já nos primeiros dias de vida, os bebês reconhecem e demonstram preferência à voz materna e prestam mais atenção aos sons da língua materna do que aos sons de uma língua estrangeira (ILARI, 2006, p. 277). Suzuki, ao elaborar sua proposta pedagógica, não tinha esses conhecimentos ao seu dispor. No entanto, por meio da observação do desenvolvimento infantil, ele sabia que os pais, e especialmente a mãe, exerciam grande influência no desenvolvimento das crianças. Suzuki (1981, p. 9-11) explica:

O bebê ouve todo dia a voz de seus pais em seu ambiente. A mãe é quem passa a maior parte do tempo e quem o amamenta todos os dias. Portanto, a força da vida do bebê irá absorver a voz da mãe juntamente com todas suas outras características. [...] A voz da criança será calma se a voz da mãe for calma. [...] O bebê irá usar seu instinto de sobrevivência para absorver tudo em seu ambiente enquanto aprende a ser um ser humano. Cada vez que algo acontece ao seu redor, o desenvolvimento do bebê será afetado. A personalidade, as ações e todas as outras expressões dos pais são captadas por um poder invisível do bebê que, gradualmente, molda a si mesmo enquanto ser humano.

Sabendo dessa influência, é requerida na Educação do Talento a presença e participação ativa dos pais<sup>15</sup> do aluno ao longo de todo o processo de aprendizagem. Para que isso aconteça de forma mais efetiva, o professor deveria iniciar a educação dos pais antes que a criança comece a fazer aulas (SUZUKI, 2012, p. 123). Como dizia Suzuki (1981, p. 56), “o destino das crianças está nas mãos de seus pais”. A velocidade e qualidade do progresso da criança está diretamente relacionada com o grau de participação dos pais (FRASER *apud* PEREIRA, 2018, p. 9)<sup>16</sup>. Quanto mais jovem for o aluno, mais seu desenvolvimento dependerá do envolvimento dos pais. É papel dos pais

---

<sup>15</sup> Suzuki, em seus textos, usa sempre a palavra “mãe” para falar do adulto que acompanha o aluno nas aulas e se torna responsável pelo seu processo de desenvolvimento musical. Com o passar dos anos e com a aplicação do Método em outros contextos culturais, mesmo que a figura da mãe continue sendo predominante, hoje em dia é muito comum encontrar alunos Suzuki sendo acompanhados nas aulas por outros adultos (pai, avó, tia). Por isso, optamos utilizar o termo “pais”, ao nos referirmos a esse adulto, que normalmente é um membro da família da criança, que a acompanha e se torna responsável pelo seu desenvolvimento musical.

<sup>16</sup> PEREIRA, Renata. Apostila do Curso de Filosofia Suzuki. São Paulo, 2018. 58p. Não publicado.

proporcionar as condições e ambiente necessários para que a criança possa desenvolver todo o seu potencial (FINK *apud* SUZUKI, 1981, p. v).

Na Educação do Talento, as responsabilidades dos pais são numerosas e seu esforço é requerido em pelo menos três áreas principais: (1) estar presente em todas as aulas individuais, aulas coletivas e apresentações do aluno; (2) supervisionar a prática diária; (3) garantir que a escuta das gravações ocorrerá de forma regular (COMEAU, 1998, p. 27).

Além disso, os pais têm a importante tarefa de oferecer suporte emocional à criança. Por meio do afeto, compreensão e apoio emocional, eles transmitem a segurança e a motivação necessárias para que a criança consiga enfrentar as dificuldades que inevitavelmente surgirão ao longo do processo. Dessa forma, elas desenvolvem persistência e consistência nos estudos, condições indispensáveis para que sejam bem-sucedidas no processo de aprendizagem e no desenvolvimento de suas habilidades. Portanto, é necessário um real envolvimento dos pais no processo de aprendizagem da criança, um bom relacionamento com o professor, confiança no seu trabalho e ainda muita paciência, criatividade e calma para conseguir superar os momentos difíceis (KOPPELMAN, 1978, p. 27).

Por outro lado, o professor participa do processo como um aliado, servindo como um modelo de excelência, incentivando e guiando os pais e o aluno ao longo do processo de aprendizagem. O professor auxilia, por exemplo, os pais a perceberem cada pequeno passo dado pela criança no processo de aprendizagem, possibilitando que isso seja comemorado e valorizado, e fazendo com que a criança sinta que seus esforços estão sendo reconhecidos. O professor também oferece suporte emocional aos pais, para que eles consigam agir com calma, paciência e criatividade nos momentos de maior dificuldade.

A forma e a intensidade de participação dos pais mudam ao longo do processo. Muitos professores solicitam que, antes de iniciar as aulas, a criança e os pais assistam às aulas de outras crianças durante algumas semanas ou meses. Koppelman (1978, p. 43) esclarece que esse procedimento é realizado regularmente no Japão. Dessa forma, a criança entende como as aulas funcionam, qual atitude é esperada dela e o que é esperado que ela realize ao longo das aulas. Esse momento também contribui para que

a criança a perceber o que ela é capaz de fazer. A criança só começa a fazer aulas quando ela, seus pais e seu professor estiverem prontos. A partir desse momento, as aulas passam a ser direcionadas para a criança e os pais assumem o papel de professores auxiliares, fazendo anotações, experimentando a execução no instrumento de alguns trechos do repertório, mas não necessariamente tocando o instrumento (WICKES, 1982, p. 37).

Como os pais precisam aplicar em casa aquilo que foi instruído pelo professor, é imprescindível que eles estejam atentos durante a aula. Powell (1988, p. 74) apresenta algumas estratégias para garantir essa atenção dos pais, dentre elas está requerer deles participação ativa nas aulas. Suzuki sugere que, nas aulas, os pais gravem as instruções dadas pelo professor sobre o que e como praticar ao longo da semana. Essas gravações podem ser utilizadas em casa para ajudar a lembrar o que foi dito pelo professor e o que precisa ser alcançado ao longo da semana. Além disso, as gravações ajudam o aluno a desenvolver uma autocrítica em relação ao resultado sonoro que ele produz (KOPPELMAN, 1978, p. 54).

Segundo Wickes (1982, p. 37), Suzuki sabia que crianças de três ou quatro anos de idade não têm maturidade suficiente para organizar e regular o seu próprio estudo. Por isso, para que a prática musical seja possível e efetiva, os pais também precisam assumir o papel de organizadores e reguladores da prática diária das crianças no instrumento, acompanhando, guiando e modelando a qualidade dessa prática.

A atitude dos pais é vista como mais importante do que ter um conhecimento prévio sobre música. No entanto, Comeau (1998, p. 30-31) esclarece que ter conhecimento musical prévio pode ser uma vantagem. É esperado que pais que não são músicos desenvolvam algumas habilidades, para que sejam capazes de ajudar a criança durante a prática em casa. Dentre essas habilidades estão a leitura de partituras e o aprendizado básico da técnica pianística. Comeau (1998, p. 109) diz que o recomendado é que os professores devam uma parte das aulas para orientar os pais tanto com relação à música em si, quanto sobre estratégias que podem auxiliar na prática musical ao longo da semana.

Powell (1988, p. 13) ressalta ainda a necessidade de o professor ser sensível à individualidade de cada pai ou mãe, que tem uma personalidade única e atitudes que

refletem essa personalidade. Alguns pais são relaxados, outros medrosos e assustados; alguns são eficientes, outros pressionam muito as crianças; alguns são negativos e outros são positivos. Gentileza e compreensão da parte do professor pode ser tudo o que os pais precisam para se sentirem motivados.

Como Koppelman (1978, p. 40) explica, podendo contar com a cooperação integral dos pais, um bom professor Suzuki pode esperar que todos seus alunos tenham ótimos resultados. Essa expectativa transforma o trabalho do professor em algo muito empolgante e satisfatório. Ao perceber o progresso da criança, tanto os pais quanto o professor se sentem cada vez mais motivados e recompensados, gerando um ciclo muito positivo no aprendizado musical.

### **3.3.5 As crianças aprendem umas com as outras**

Além da influência exercida pelos pais, Suzuki observou que as crianças gostam de interagir entre si e que exercem uma grande influência na aprendizagem umas das outras. Por isso, na Educação do Talento, além de participarem aulas individuais, as crianças participam também de aulas e outras atividades coletivas, que têm um importante papel motivacional. “A realidade é que as crianças gostam mais das aulas em grupo [do que das aulas individuais]. Elas tocam junto com as crianças mais adiantadas, e essa influência traz um enorme e maravilhoso benefício para o aprendizado delas. Isso é a verdadeira Educação do Talento” (SUZUKI, 2008a, p. 127).

Suzuki sabia que as crianças eram fortemente influenciadas umas pelas outras, o que as levava a perder sua ânsia por aprender quando participam apenas de aulas individuais (SUZUKI, 1998, p. 12). Por isso, para facilitar a troca e interação entre as crianças, além da oferta de aulas coletivas, de aulas individuais em contexto coletivo e de apresentações regulares, Suzuki propõe o uso de um repertório comum a todos os alunos. Esse repertório, específico para cada instrumento e compartilhado por todas as crianças do mundo que estudam pelo Método Suzuki, garante que elas consigam tocar e se divertirem juntas, até mesmo quando não falam a mesma língua. Isso lhes proporciona



a sensação de pertencimento ao grupo, segurança para tocar, o espírito colaborativo e a motivação para alcançar níveis cada vez mais altos de desenvolvimento.

### **3.3.6 Motivação e abordagem positiva**

Suzuki também observou que a forma afetuosa com a qual os pais cuidam das crianças funciona como um fator motivacional durante o aprendizado da língua materna, potencializando o seu desenvolvimento. Por isso, ele solicitava que o mesmo cuidado afetuoso fosse proporcionado às crianças durante a aprendizagem musical, com o uso de linguagem e atitudes positivas e da utilização, pelos seus pais e professores, de estratégias lúdicas de ensino. Suzuki ressaltava que, para as crianças, os instrumentos musicais são como brinquedos e que por isso devemos “começar dando às crianças o prazer de brincar com um brinquedo, deixando o espírito do divertimento levá-las pelo caminho certo – é assim que deveria iniciar toda a educação das crianças” (SUZUKI, 2008a, p. 127). Suzuki considerava, portanto, a motivação como uma questão crucial:

O elemento mais importante na educação infantil é motivar as crianças a aprender. O professor deve fazer o seu melhor para tornar a aula divertida e prazerosa. Nós nunca brigamos com as crianças ou apontamos suas falhas. Quem brigaria com um bebê por ele cometer um erro ao falar sua língua materna? É natural que um bebê não possa ainda falar tão bem. Na aprendizagem musical o mesmo princípio se aplica. (SUZUKI, 1998 [c.1980], p. 11).

Para Suzuki, tanto as aulas quanto as seções de prática em casa devem ser um momento divertido para a criança; para isso, pais e professores devem trabalhar juntos na construção de um ambiente de aprendizado positivo para a criança. Ele esclarece:

Tarefas que são feitas com alegria são internalizadas e, dessa forma, o talento é desenvolvido com cuidado. Este é o segredo para pais e professores no que diz respeito à educação. [...] [Ao realizar uma tarefa] a criança deve ser elogiada por sua habilidade e incentivada a se tornar melhor para que aumente sua motivação. [...] Uma quantidade ilimitada de habilidade pode ser desenvolvida quando pais e filhos se divertem

juntos. Isso é simples, mas muitas vezes esquecido. (SUZUKI, 1981, p. 21).

Liccardo (*apud* COMEAU, 1998, p. 8)<sup>17</sup> ressalta que o tipo de cuidado que a criança recebe interfere na velocidade do seu desenvolvimento:

Todas as crianças podem desenvolver altos níveis de habilidade se elas são educadas em um ambiente amoroso e enriquecedor. Quando a criança é respeitada, elogiada e encorajada, suas habilidades florescem e ela se torna um indivíduo feliz e saudável. Professores Suzuki testemunham esse fenômeno regularmente. Quando a criança é amada, cuidada, encorajada e recebe atenção ela desenvolve suas habilidades ao máximo. Quando a criança é criticada e negligenciada ela se desenvolve lentamente.

Para Powell (1988, p. 33), a Filosofia Suzuki endossa uma psicologia positiva e não-crítica. Em seu livro *Focus on Suzuki Piano: creative and effective ideas for teachers and parents*, a autora (POWELL, 1988) apresenta diversas sugestões aos professores sobre como aplicar a abordagem positiva nas aulas.

### 3.3.7 Desenvolvimento gradual por meio da prática

Na aprendizagem da língua materna, as crianças têm contato praticamente ininterrupto com a língua, fazendo com que a pratiquem o tempo todo e, por isso, aprendam de forma tão exitosa. Para que a aprendizagem musical ocorresse de forma análoga, Suzuki propunha uma grande quantidade de treinamento:

O caminho para adquirir uma habilidade é praticar de acordo com o método correto e praticar o mais possível. Se acreditamos neste princípio,

---

<sup>17</sup> No livro *Teaching Suzuki Piano: 10 Master Teacher's Viewpoints*, Gilles Comeau apresenta o resultado de entrevista com 10 importantes professores do Método Suzuki de Piano norte-americanos: Fay Adams, Beverly Fest, Doris Harrel, Doris Koppelman, Christopher Liccardo, Mary Craig Powell, Barbara Schneiderman, Marilyn Taggart, Sarah Williams e Michiko Yurko. Dentre os tópicos abordados estão a Filosofia Suzuki, os objetivos e elementos básicos do Método Suzuki de Piano, habilidades de performance e técnicas por meio do Método e planejamento de aulas. Ao longo desta tese apresentaremos alguns relatos dos professores entrevistados por Comeau bem como considerações do autor acerca do Método.

podemos desenvolver habilidades superiores sem falha, sem fracasso. [...] Quem não pratica o suficiente, não pode adquirir habilidades. Somente o esforço que realmente assumimos traz resultados. Não existe atalhos. (SUZUKI, 2008a, p. 129).

No entanto, ele alertava que, devido ao nosso poder de adaptação ao ambiente, quando há treinamento e repetição, coisas boas e ruins são absorvidas; por isso devemos estar atentos àquilo que estamos repetindo:

O desenvolvimento da habilidade é honesto, simples. Podemos confiar nisso. As pessoas ficam ou especialistas fazendo as coisas certas, e são consideradas com grande talento, ou ficam especialistas fazendo as coisas erradas e inaceitáveis, o que é considerado como falta de talento. Então compete a cada um ficar especialista nas coisas certas e quanto mais treinamento recebe-se, melhor será. Dependendo desses dois pontos – prática e prática nas coisas certas – qualquer habilidade superior pode se desenvolver em cada um de nós. (SUZUKI, 2008a, p. 129).

### **3.3.8 Habilidade gera habilidade**

A aprendizagem da língua materna envolve não somente o aprendizado da língua em si, mas também o desenvolvimento da habilidade de aprender (SUZUKI, 1981, p. 7). Tal aprendizagem ocorre por meio de um processo cíclico acumulativo, descrito por Suzuki da seguinte forma:

Uma criança aprende sua primeira palavra um dia e a repete continuamente até que se torne parte dela como uma habilidade. Depois ela aprende outra palavra. Depois de dominar essas duas palavras, ela acrescenta uma nova palavra às duas que ela dominou. Ela pratica essas palavras muitas vezes todos os dias, então ela aceita o desafio de dominar uma palavra nova e assim por diante. É assim que uma criança adquire sua habilidade de falar. A forma de desenvolver a habilidade em geral é a mesma de aprender a língua materna. [...] Uma habilidade suficientemente desenvolvida gera outra habilidade maior, e assim por diante [...]. Assim, as habilidades são amplamente expandidas e se tornam mais poderosas e funcionais. Este sistema de aprendizado em blocos é usado por todos os professores Suzuki, e as habilidades das crianças são cultivadas e expandidas continuamente por meio deste método. As crianças treinadas desta forma, portanto, podem tocar

qualquer uma das peças já aprendidas, sem ensaio, a qualquer hora e em qualquer lugar. As memórias das crianças também são maravilhosamente expandidas. (SUZUKI, 1998, p. 7-8).

Tal processo poderia ser representado por uma espiral onde cada camada de aprendizagem compreenderia o ciclo de aprendizagem ilustrado na Figura 2:

Figura 2- Ciclo de aprendizagem segundo a Educação do Talento



Fonte: a autora

### 3.3.9 Aprendizado por meio da escuta, observação e imitação

Outra característica do aprendizado da língua materna incorporada por Suzuki à Educação do Talento é a aprendizagem por meio da escuta, observação e imitação. Na língua materna, primeiramente, as crianças ouvem e veem outras pessoas ao seu redor utilizando uma determinada língua. A seguir, elas começam a imitar o que veem e ouvem e passam interagir com outras pessoas por meio de expressões corporais e da fala. Somente depois de terem adquirido fluência na fala é que elas são ensinadas a ler e escrever. Para Suzuki, o mesmo processo deveria ser seguido na aprendizagem musical,

ou seja, primeiro a criança deve ouvir música, especialmente o repertório que irá estudar. Depois ela deve aprender a tocar por meio da observação e imitação, desenvolvendo as habilidades motoras necessárias para reproduzir aqueles sons que ela ouviu. Somente depois de adquirir fluência na performance musical é que a representação gráfica dos sons deve ser apresentada a ela, ou seja, somente após um certo domínio do instrumento por parte da criança o professor deve introduzir a leitura e escrita musical. Para Suzuki, tal procedimento traz benefícios ao aluno tais como o desenvolvimento da memória e sensibilidade musical desde as fases iniciais da aprendizagem:

Alunos Suzuki devem aprender a tocar músicas de cor, e isso torna-se um hábito entre eles. Os professores, contudo, também ensinam como ler partituras quando seus alunos alcançam um nível apropriado. Até lá, os professores devem pedir que seus alunos toquem nas aulas sem a dependência de partituras. Esse procedimento produz uma habilidade de memória maravilhosa. Um aluno que é treinado por esse método desde o início e desenvolve sua memória pode aprender a tocar uma peça nova muito rapidamente. Além disso, posteriormente quando ele é ensinado como ler partituras, ele consegue memorizar as músicas em um período de tempo muito curto e ele pode tocá-las primorosamente sem olhar para a partitura. (SUZUKI, 1998, p. 9-10).

#### **4.0 O professor Suzuki**

O ensino-aprendizagem musical pela Educação do Talento depende do envolvimento de três sujeitos: o professor, o aluno e os pais do aluno. Essa relação triádica, que é o mecanismo central da Educação do Talento, costuma ser denominada como *Triângulo Suzuki*. Como Comeau (1998, p. 7) esclarece “o Método Suzuki só funciona bem quando cada lado do triângulo trabalha efetivamente em conjunto com os outros dois lados”. Quanto mais sólida e alinhada em seus propósitos for a relação entre pais e professor, mais o aluno se desenvolverá. “A responsabilidade por uma educação habilidosa está no trabalho em equipe de pais e professores” (SUZUKI, 1990, p. 65).

O primeiro passo para se tornar um professor Suzuki<sup>18</sup> é conhecer a filosofia e o Método (KOPPELMAN, 1978, p. 40). Como visto anteriormente, um dos princípios da Filosofia Suzuki é a crença de que todas as pessoas são capazes de aprender. Essa crença interfere diretamente na atuação profissional do professor. Como está descrito no site da Associação Musical Suzuki do Brasil (AMSBrasil, 2021)<sup>19</sup>:

Além de desenvolver habilidades musicais, a prática da Filosofia Suzuki estimula o desenvolvimento do potencial humano ao trabalhar as habilidades cognitivas, motoras e sensoriais da criança, bem como o fortalecimento dos vínculos familiares e sua integração social.

Por isso, o professor precisa sensibilizar o seu olhar para ir além das questões técnico-musicais, ou seja, ele precisa conhecer os aspectos cognitivos, motores, afetivos e sociais que interferem no desenvolvimento humano, especialmente aqueles relacionados à aprendizagem na infância. Isso implica em desenvolver habilidades inter e intrapessoais e estabelecer uma relação de parceria com os pais dos alunos em prol do desenvolvimento integral da criança. As estratégias pedagógicas do Método Suzuki levam todas essas questões em consideração.

Além disso, para que consiga atuar de maneira segura e eficiente, o professor Suzuki precisa ter um conhecimento profundo do conteúdo pedagógico-musical do Método. Isso implica em saber tocar de memória o repertório, reconhecer e saber como abordar os principais pontos de ensino de cada peça e ser capaz de demonstrar de forma refinada no instrumento cada um desses pontos. Conforme explica Comeau (1998, p. 16-18), como o Método faz uso de uma abordagem que parte da escuta para a prática, o professor precisa ser um excelente modelo para seus alunos. A participação em cursos de capacitação<sup>20</sup> auxilia o professor a compreender as demandas técnico-musicais de cada peça do repertório e a adquirir um banco de estratégias didáticas para trabalhar cada um desses pontos. Além disso, durante o curso de capacitação, o professor tem sua própria performance avaliada pelo professor capacitador, possibilitando assim que

---

<sup>18</sup> *Professor Suzuki* é um termo normalmente utilizado para referenciar aqueles professores que seguem a filosofia de ensino proposta por Shinichi Suzuki.

<sup>19</sup> Fonte: <http://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/metodologia-suzuki/>. Acesso em 13 dez. 2021.

<sup>20</sup> Uma descrição dos cursos de capacitação pode ser encontrada no Apêndice B.

desenvolva maior consciência sobre o que precisa aperfeiçoar em sua própria performance para oferecer o melhor exemplo possível ao aluno. O domínio de todos esses conteúdos e habilidades demanda muitos anos de dedicação, estudo e vivência prática com a metodologia. Aqueles professores que atingem um alto grau de excelência, após comprovarem sua competência pedagógica, podem receber uma certificação especial<sup>21</sup> e, posteriormente, se tornarem professores capacitadores<sup>22</sup>.

Como Koppelman (1978, p. 102) explica, um dos aspectos mais motivadores de ser professor Suzuki é a busca constante por uma compreensão profunda do processo musical e por formas melhores de ensinar. Ela considera que a melhor maneira do professor expandir seus conhecimentos é por meio da interação com outros professores Suzuki.

Ao participarem de atividades e eventos promovidos pelas associações Suzuki, além de se aprimorarem e ampliarem seus conhecimentos musicais e pedagógicos, os professores têm a possibilidade de vivenciar a Filosofia Suzuki de forma mais profunda ao interagir com outros membros da comunidade Suzuki. Aquilo que não está no ambiente da pessoa, não se desenvolve nela (SUZUKI, 2008, p. 22), por isso é tão importante a imersão do professor em ambientes onde a prática da filosofia ocorra, para que ele consiga desenvolver as habilidades tácitas necessárias à aplicação da metodologia.

Koppelman (1978, p. 31) esclarece que é função do professor estabelecer metas claras para cada aluno e ajudá-lo a alcançar essas metas. Isso inclui não só o estabelecimento de objetivos a serem alcançados ao longo de vários anos de estudo, mesmo que isso precise estar sempre em mente, mas principalmente o planejamento dos pequenos passos, do progresso a ser alcançado diariamente pelo aluno. O ensino habilidoso inclui o estabelecimento de uma ordem de prioridades de forma que um ponto único seja abordado de cada vez (KOPPELMAN, 1978, p. 36). Para ser bem-sucedido, é necessário um grande conhecimento e trabalho do professor.

---

<sup>21</sup> O *certificate of achievement* tem como objetivo estimular o crescimento profissional dos professores e aprimoramento das suas estratégias de ensino. As regras para submissão a esse processo de certificação estão no site: <https://suzukiassociation.org/teachers/training/achievement/>. Acesso em 13 dez. 2021.

<sup>22</sup> Professor capacitador (*teacher trainer*) é aquele que tem autorização da SAA para oferecer cursos de capacitação do Método Suzuki.

Thompson (2018a, p. 11) ressalta que os professores precisam conhecer, respeitar, valorizar e cuidar da autenticidade individual do aluno. Como o professor Suzuki normalmente tem a oportunidade de acompanhar o aluno durante muitos anos de sua vida, ele pode vir a conhecer o verdadeiro *self* do aluno (THOMPSON, 2018a, p. 12). “Estar atento à individualidade do aluno envolve compreensão, reconhecimento, aceitação e cuidado por quem o aluno é, ao invés de querer controlar aquilo que o professor gostaria que o aluno fosse” (THOMPSON, 2018a, p. 11). Ou seja, o comprometimento do professor Suzuki vai além da questão pedagógico-musical em si, o professor precisa se comprometer com o desenvolvimento integral e individual de cada aluno (COMEAU, 1998, p. 16-18).

Educar os pais dos alunos é considerada como uma responsabilidade do professor Suzuki. Portanto, como Kataoka (1985, p. 27) explica, instruir os pais de forma habilidosa é um papel importante do professor Suzuki. Isso se faz necessário para que os pais consigam oferecer todo o apoio, estrutura e ambiente necessários para que a criança tenha uma aprendizagem musical bem-sucedida. Os professores devem tornar possível aos pais a compreensão, apreciação e prática da música junto com seus filhos. É crucial que isso seja feito desde o início e permaneça ao longo de todo o processo de aprendizagem musical da criança (KOPPELMAN, 1978, p. 42-43).

A educação dos pais inclui oferecer instruções precisas sobre o que e como praticar em casa e sobre como organizar essa prática para que ela seja regular e efetiva (COMEAU, 1998, p. 132). Dessa forma, os pais se sentem mais confiantes para participarem ativamente do processo e então a prática se desenvolve de uma maneira mais fluída e construtiva. Powell (*apud* COMEAU 1998, p. 133) ressalta que mesmo aqueles pais com sólida formação musical costumam precisar do auxílio do professor para conseguir cooperação da criança nas sessões de prática.

Por assumir um papel de liderança dentro do seu campo de atuação, o professor Suzuki se transforma em um modelo para seus alunos e pais (POWELL, 1988, p. 8), impactando toda a comunidade musical no qual está inserido (THOMPSON, 2018a, p. 39). Para Suzuki (1981, p. 24), chega a ser assustador o fato de as crianças se desenvolverem exatamente da forma como são educadas. Por exercer uma grande



influência na educação das crianças, o professor deve buscar seu aperfeiçoamento contínuo:

Tudo depende do professor... O professor, se ele realmente é um professor, deve estudar seriamente... deve desenvolver a si próprio, se corrigir e fazer esforços em prol do seu auto crescimento. Em outras palavras, ele precisa ser uma presença humana em contínuo desenvolvimento (SUZUKI *apud* THOMPSON, 2018a, p. 39).

Koppelman (1978, p. 41) aponta que tanto a filosofia quanto a abordagem técnica próprias do Método Suzuki costumam ser muito diferentes da forma pela qual a maioria dos professores foi ensinado. Por isso, o professor deve participar, o máximo possível, de cursos de capacitação antes de adotar o Método Suzuki. Mesmo após ter a experiência com o método, é esperado que o professor assuma uma postura aberta e esteja em constante aprimoramento enquanto educador, músico e ser humano.

Suzuki não tinha a intenção de propor um método rígido a ser seguido por todos os professores. Pelo contrário, sua vida foi pautada em pesquisa e aperfeiçoamento constante de suas técnicas e materiais pedagógicos. Em seus livros, Suzuki agradece os esforços e cooperação contínua dos professores em prol da educação das crianças (SUZUKI, 1993, p.1) e os incentiva a seguirem em busca de novos conhecimentos e habilidades (SUZUKI, 1993, p. 7).

#### **4.1 Associações de professores Suzuki**

A partir da década de 1970, com a expansão da Educação do Talento pelo mundo, surgiu a necessidade da criação de associações que facilitassem o acesso de professores e alunos a informações e materiais didáticos do Método. A *Suzuki Association of the Americas* (SAA), criada em 1971, foi a primeira associação fundada fora do Japão e abrange atualmente todos os países das Américas, incluindo o Brasil.

Atualmente, a SAA conta com 7.603 membros associados<sup>23</sup>, dentre professores, instituições, alunos e pais, sendo a maior parte dos associados constituída por professores. A SAA atua como um centro de informações sobre o Método Suzuki, seja para professores ou para alunos e pais de alunos. No seu *site*<sup>24</sup>, é possível acessar dezenas de artigos, agenda de eventos, adquirir materiais e buscar por professores associados. Os associados à SAA têm ainda acesso ao *American Suzuki Journal*, periódico publicado quatro vezes ao ano e devem seguir as diretrizes apresentadas no *Código de Ética Aspiracional da Suzuki Association of the Americas*<sup>25</sup>. Essas diretrizes estão organizadas em seis áreas, que discorrem sobre os seguintes tópicos: a responsabilidade do professor com relação à filosofia Suzuki, à SAA, aos alunos, aos pais, aos colegas de profissão e ao seu próprio desenvolvimento contínuo.

Com a grande difusão do Método Suzuki pelo mundo e a criação de novas associações surgiu a necessidade de criação de uma associação que integrasse as associações Suzuki ao redor do mundo. A *International Suzuki Association* (ISA) foi fundada em 1983 como uma organização sem fins lucrativos que tem como principal objetivo resguardar o nome de Shinichi Suzuki e os direitos autorais dos materiais associados à Educação do Talento. A ISA é a “associação das associações” e dela fazem parte cinco associações regionais: a *Suzuki Association of the Americas* (SAA), a *European Suzuki Association* (ESA), a *Pan-Pacific Suzuki Association* (PPSA), a *Asia Region Suzuki Association* (ARSA) e o *Talent Education Research Institute* (TERI). A Figura 3 apresenta a área de atuação de cada uma dessas cinco associações regionais.

---

<sup>23</sup> Dados coletados em 05 out. 2021 no site da SAA: <https://suzukiassociation.org/about/stats/>. Estima-se que o número real de professores que utilizam o Método Suzuki atualmente nas Américas seja muito maior visto que a SAA disponibiliza em seu catálogo apenas o número professores com associação ativa naquele ano de referência.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://suzukiassociation.org/>. Acesso em 03 nov. 2021.

<sup>25</sup> Disponível em <https://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/codigo-de-etica-aspiracional/>. Acesso em 6 fev. 2022.

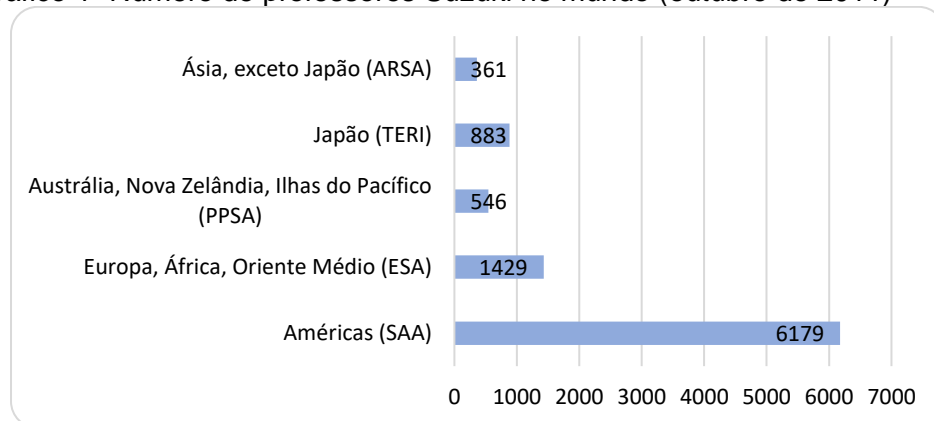
Figura 3- Mapa das associações regionais Suzuki e os países/continentes designados a cada uma das regiões



Fonte: [https://internationalsuzuki.org/regional\\_associations.php](https://internationalsuzuki.org/regional_associations.php). Acesso em 20 set. 2020

O Gráfico 1 apresenta a distribuição de professores Suzuki ao redor do mundo, segundo dados da *International Suzuki Association*, referentes a outubro de 2011. Nele observamos que a *Suzuki Association of the Americas* (SAA) reunia a maior parte dos professores Suzuki em atuação naquele período.

Gráfico 1- Número de professores Suzuki no mundo (outubro de 2011)

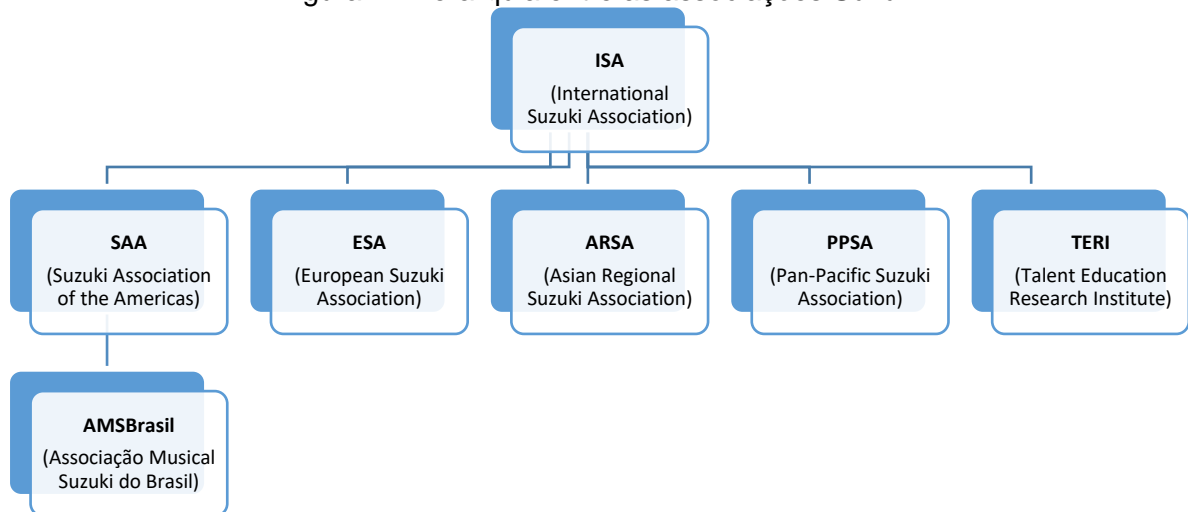


Fonte: Adaptado de *International Suzuki Association apud THE STRAD*, 2021. Disponível em: <https://www.thestrاد.com/teaching/global-impact-of-suzuki-the-method-and-the-movement/13607.article>. Acesso em 18 out. 2021

Atualmente a associação que representa diretamente os professores brasileiros é a Associação Musical Suzuki do Brasil (AMSBrazil), entidade sem fins lucrativos

“dedicada a promover a excelência do ensino e a formação de professores por meio da difusão da Metodologia Suzuki”. Por meio de sua atuação, a AMSBrasil “contribui para a integração de professores Suzuki residentes no Brasil e também com o movimento Suzuki Latino Americano e Mundial através de encontros de pais, alunos e professores”. (ASSOCIAÇÃO MUSICAL SUZUKI DO BRASIL, 2021). Essa associação conta atualmente com 94 professores afiliados, sendo 17 professores de piano<sup>26</sup>. A Figura 4 ilustra a hierarquia entre as associações citadas acima.

Figura 4- Hierarquia entre as associações Suzuki



Fonte: a autora

Essas associações têm sido responsáveis pela organização de eventos que reúnem milhares de alunos, pais e professores Suzuki anualmente. Muitos desses eventos, os chamados *Institutes*, são inspirados nos festivais de verão que acontecem anualmente no Japão. Além desses eventos que ainda acontecem regularmente no Japão, outro evento em destaque é a conferência bienal promovida pela *Suzuki Association of the Americas* (SAA). Nessa conferência se reúnem alunos, pais e professores provenientes de diversos países das três Américas, representantes de fabricantes de instrumentos, lojas e editoras de materiais didático-musicais. Ao longo da

<sup>26</sup> Fonte: <https://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/professores/>. Acesso em 05 de out. 2021.

conferência, os inscritos podem participar de recitais, *masteclasses*, palestras, comunicações de pesquisa e cursos.

O maior e mais antigo festival Suzuki que acontece atualmente na América Latina é o *Festival Internacional Suzuki de Música*, oferecido anualmente na cidade de Lima (Peru) e organizado pela *Asociación Suzuki del Perú*<sup>27</sup>. Dentre as atividades oferecidas aos professores nesse festival estão cursos de capacitação de diversos instrumentos e níveis e cursos de enriquecimento que abrangem inclusive outras metodologias (Kodály e Dalcroze, por exemplo). Para alunos, são oferecidas aulas individuais e coletivas e oficinas diversas. Além disso, professores, alunos e convidados externos podem participar ainda de recitais ao longo das três semanas do evento.

#### **4.2 O programa de capacitação de professores da *Suzuki Association of the Americas***

A capacitação de professores Suzuki nas Américas é regulamentada pela *Suzuki Association of the Americas* (SAA). Além disso, a realização de cursos no Brasil deve ter ainda aprovação da Associação Musical Suzuki do Brasil (AMSBrasil). Esses cursos acontecem em formato de módulos e podem ser ofertados de forma independente ou como parte da programação de festivais/*institutes*.

No Brasil, os cursos de capacitação de professores têm sido organizados por professores de diferentes estados brasileiros, normalmente dentro de escolas ou estúdios Suzuki. A agenda de cursos pode ser conferida nos sites da SAA<sup>28</sup> e da AMSBrasil<sup>29</sup>. Os cursos só podem ser ofertados por professores capacitadores (*teacher trainers*) autorizados pela SAA. Atualmente, temos no Brasil três professores capacitadores: Shinobu Saito (violino), Renata Pereira (flauta doce) e Fábio dos Santos (violino).

---

<sup>27</sup> Maiores informações podem ser acessadas em: <https://www.asociacionsuzukidelperu.org/>. Acesso em 13 dez. 2021.

<sup>28</sup> Site: <https://suzukiassociation.org/events/>. Acesso em 13 de dez. 2021.

<sup>29</sup> Site: <https://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/agenda/calendario/>. Acesso em 13 dez. 2021.

A capacitação de professores para atuarem com o Método Suzuki consiste na participação em cursos modulares periódicos. O primeiro curso que deve ser concluído é o de Filosofia Suzuki visto que esse curso é pré-requisito para todos os outros cursos. Na sequência, o professor deve participar de um curso correspondente a cada volume de repertório do instrumento o qual deseja ensinar.

Com exceção do curso de Filosofia Suzuki, todos os demais cursos exigem preparação do professor e domínio do instrumento no qual deseja se capacitar. Para participar desses cursos, o professor precisa ser aprovado em uma vídeo-audição e saber tocar de memória, de forma fluente e refinada, todo o repertório do curso do qual ele irá participar. Ao ser aprovado, o professor recebe um certificado dos organizadores do curso e tem o seu curso registrado junto à SAA. Os cursos de livro contêm três componentes principais:

- (1) *Pedagogia*: aulas expositivas onde o professor capacitador revisa os aspectos da Filosofia Suzuki e analisa os principais pontos pedagógicos de cada uma das peças do livro correspondente ao curso. Durante a apresentação dos pontos de ensino, os professores têm a oportunidade de experimentar no instrumento as técnicas apresentadas, bem como aprende estratégias de ensino para cada um dos pontos apresentados.
- (2) *Observação de aulas*: nesse momento, os professores que estão participando do curso observam aulas dadas pelo professor capacitador a alunos Suzuki. Essas aulas normalmente acontecem em formato de *masterclasses* e são uma oportunidade de verificar a aplicação prática das estratégias apresentadas pelo professor capacitador. Durante essas observações, os participantes do curso preenchem fichas onde registram o conteúdo trabalhado, as estratégias utilizadas, os resultados alcançados e suas dúvidas com relação às aulas observadas.
- (3) *Performance do repertório completo do volume referente ao curso*: para ser aprovado, o participante do curso precisa tocar de memória todo o repertório para o professor capacitador. Essa audição normalmente acontece individualmente, fora do horário do curso. Após tocar todo o repertório, o participante recebe um retorno do professor capacitador, que pontua os aspectos positivos da performance e oferece sugestões sobre os pontos que podem ser aprimorados.

Como descrito acima, a observação de aulas é um componente importante dos cursos de capacitação de professores do Método Suzuki. As aulas de professores mais experientes se tornam exemplos e modelos que podem ser utilizados por outros professores menos experientes. Assim como os alunos, os professores também desenvolvem suas habilidades por meio da escuta, observação e da prática. Isso é válido inclusive para as habilidades pedagógicas. A observação é uma dessas habilidades pedagógicas gradativamente desenvolvidas pelo professor. A respeito do desenvolvimento da habilidade de observação, encontramos a seguinte informação no *Caderno de observação de aulas*:

No início é comum detectar-se apenas erros técnicos na execução de um estudante. Com um pouco mais de prática passa-se a entender de que forma um professor guia o aluno em direção a determinado objetivo e como ele instrui os pais sobre o que deve ser realizado em casa. Num nível mais avançado será possível o professor em capacitação observar as múltiplas relações que se estabelecem durante uma aula e compreender como se pode guiar o aluno a cada semana. (Caderno de Observação de Aulas, Livraria Suzuki, 2019).

Vale ressaltar que o objetivo dos cursos de capacitação não é dar uma resposta pronta aos professores, mas sim refinar o seu olhar e suas habilidades pedagógico-musicais e motivá-los a seguir pesquisando e se aprimorando. É o que explica Williams (2000, p. 92):

Suzuki observava a forma como as crianças aprendem ao invés de tentar decidir o que elas deveriam aprender. [...] O que é difícil para compreender é que o propósito do Suzuki não é dar respostas, mas incluir todos os professores em uma pesquisa sobre como as crianças aprendem. Um programa que oferece respostas impede o crescimento [...]. No universo Suzuki, professores participam de cursos não só para aprenderem as experiências bem sucedidas de outros professores, mas também, para observarem como os professores capacitadores estão atualmente experimentando e desenvolvendo sua forma de ensinar. O Método Suzuki convida seus professores para se tornarem parte desse processo de crescimento.

## 5.0 Conclusão

Neste capítulo apresentamos a biografia de Shinichi Suzuki e sua obra, as origens e princípios filosóficos da Educação do Talento, as associações de professores e o sistema de capacitação de professores do Método Suzuki. Vimos que a Educação do Talento é um sistema educacional que engloba elementos que vão além do ensino-aprendizagem de um instrumento musical. Desse sistema fazem parte: (1) uma filosofia de ensino cujo princípio fundamental é a crença no potencial de todas as pessoas para aprender e desenvolver novas habilidades; (2) uma metodologia de ensino inspirada na forma pela qual as crianças aprendem sua língua materna; (3) práticas pedagógicas que visam a uma educação integral do ser humano por meio da música.

O funcionamento desse sistema depende de grande envolvimento e dedicação das três partes envolvidas no processo de aprendizagem: aluno, pais e professor. Esses sujeitos se reúnem em comunidades locais e associações internacionais em busca de um aprendizado contínuo e do compartilhamento musical realizado com afeto e alegria.

Por meio dos excelentes resultados alcançados com seus alunos, Shinichi Suzuki conseguiu provar que: (1) por meio do estudo bem orientado, todos são capazes de desenvolver habilidades refinadas; (2) a aprendizagem musical é mais efetiva quando iniciada a partir dos primeiros anos de vida da criança; (3) o desenvolvimento de novas habilidades exige uma grande quantidade de prática; (4) o uso de gravações pode ser um importante aliado no desenvolvimento da sensibilidade e habilidades musicais. Diante dos resultados alcançados, a Educação do Talento se expandiu amplamente pelo mundo, causando um grande impacto na área da Educação Musical.

O Método Suzuki é uma das poucas metodologias que possui tal organização, que conseguiu gozar de tanto reconhecimento mundial e que, mesmo passadas tantas décadas de sua criação, continua em processo de expansão, renovação e desenvolvimento. O conhecimento dos princípios da Educação do Talento pode inspirar e orientar educadores musicais em busca formas efetivas de ensinar e aprender música.



## Capítulo 2 – O Método Suzuki de Piano

### 1.0 Introdução

Este capítulo tem como objetivo discutir as principais características do Método Suzuki de Piano, bem como as estratégias de ensino-aprendizagem e práticas mais utilizadas por professores de piano dentro do Método. Tal discussão foi delineada a partir de revisão da literatura sobre o Método, da análise do repertório contido em sua edição mais recente (*New Internacional Edition*), da participação em cursos de capacitação de professores e da nossa vivência prático-pedagógica com o Método.

Na literatura revisada para este estudo estão obras de Suzuki (1993), Koppelman (1978), Bigler e Lloyd-Watts (1998 [1979]), Kataoka (1985 e 1988) e Comeau (1998), documentos e artigos disponibilizados nos sites das associações *International Suzuki Association* (ISA), *Suzuki Association of the Americas* (SAA), *Associação Musical Suzuki do Brasil* (AMSBrasil) e *Talent Education Research Institute* (TERI), bem como apostilas e outros materiais apresentados em cursos de capacitação de professores do Método Suzuki.

O capítulo está estruturado em onze seções que discorrem sobre o Método a partir dos seguintes tópicos: (1) Repertório: origens e edições recentes; (2) Modalidades das aulas e recursos necessários; (3) Aprendizado por meio da escuta; (4) Ensino-aprendizagem da técnica pianística; (5) Ensino-aprendizagem da leitura musical; (6) Desenvolvimento da expressividade; (7) Outras habilidades e conhecimentos musicais relevantes; (8) Estratégias de ensino-aprendizagem; (9) Prática e performance; (10) Avaliação do ensino-aprendizagem e da performance; e (11) Sistema de graduação de alunos.

## 2.0 Repertório: origens e edições recentes

O piano foi o primeiro instrumento, após o violino, a ter o repertório sistematizado e publicado pela Educação do Talento, sendo o método de piano denominado internacionalmente como *Suzuki Piano School*. Shizuko Suzuki (1909-1999), pianista e cunhada de Suzuki, foi a pessoa responsável pelo processo inicial de adaptação do Método para o piano, a partir da abordagem pedagógica idealizada por Shinichi Suzuki para o violino. Ela teve seu primeiro contato com a Educação do Talento em 1932, quando começou a trabalhar como pianista acompanhadora dos alunos de violino de Suzuki. Em 1936, ela casou-se com Kikuo Suzuki, irmão mais novo de Suzuki. Shizuko começou a ensinar piano seguindo a Educação do Talento em 1945. Em 1946, com a criação do Instituto de Educação do Talento (TERI) em Matsumoto, Suzuki solicitou que Shizuko selecionasse o repertório que faria parte do método de piano. Shizuko trabalhou como professora de piano e pianista acompanhadora no TERI até 1958, ano em que se mudou para Tóquio (SUZUKI, Shizuko, 1994, p. 8).

Na década de 1960, o departamento de piano do TERI, bem como suas ramificações que surgiram em Tóquio, tiveram grande crescimento. No final da década de 1960, devido à grande expansão do movimento da Educação do Talento, impulsionada por sua difusão nos Estados Unidos, houve forte demanda para a publicação do repertório de piano. A partir de 1969, Suzuki passou a ir com frequência a Tóquio para assessorar Shizuko na seleção do repertório para o método de piano. Shizuko conta que a inclusão das *Variações sobre o tema do Brilha, brilha estrelinha*, por exemplo, foi uma solicitação de Suzuki. Logo após as *Variações* foram incluídas outras canções folclóricas tais como *Lightly Row* e *Go Tell Aunt Rhody*, que faziam parte do repertório do Método Suzuki de Violino (*Suzuki Violin School*), e também peças extraídas do *Méthode Rose*<sup>30</sup>, até completar o Volume 1 (SUZUKI, Shizuko, 1994, p. 9). Das 18

---

<sup>30</sup> O *Méthode Rose: La Première Année de Piano* (VELDE, 1960) é um método francês destinado a iniciação de crianças ao piano. Esse método era muito utilizado no Japão em meados do século XX. Sua primeira edição data de 1901. O livro foi traduzido para sete línguas, incluindo o japonês. Fonte: <http://www.henry-lemoine.com/fr/catalogue/fiche/VV101>. Acesso em 15 dez. 2021.

peças do Volume 1 do Método Suzuki de Piano, oito foram extraídas do *Méthode Rose* e cinco foram extraídas e adaptadas do Método Suzuki de Violino<sup>31</sup>.

Para a escolha do repertório do Volume 2, Shizuko selecionou várias peças e depois as tocou para que Suzuki escolhesse quais comporiam o livro. Um grupo de professores de piano que incluía Haruko Kataoka, Ayako Aoki e Keiko Sato se reuniu em Matsumoto com Suzuki para a escolha do repertório do Volume 3 em diante (SUZUKI, Shizuko, 1994, p. 9).

Os Volumes 1 e 2 foram publicados pela Zen-On em fevereiro de 1970, seguidos pelos Volumes 3 e 4 que foram publicados em maio desse mesmo ano. Ainda em 1970, Keiko Aoki, membro do corpo de diretores do Instituto de Educação do Talento, organizou o *Piano Research Group*. Esse grupo oferecia cursos frequentemente dentro e fora do Japão e assim o número de professores e de alunos Suzuki de piano cresceu rapidamente. Em 1979 foi realizada a primeira revisão do Método Suzuki de Piano e uma nova edição foi publicada. Em 1980, Suzuki teve a ideia de produzir fitas cassete contendo gravações do repertório contido nos livros. Shizuko Suzuki e Eiko Noguchi foram os primeiros pianistas a gravarem o repertório do Método Suzuki de Piano (SUZUKI, 1994, p. 9).

Com o passar dos anos, as partituras foram revisadas e novas edições foram publicadas. A maior alteração foi realizada na edição mais recente, a *New International Edition*, publicada em 2008. Nessa edição, o repertório sofreu algumas alterações na ordem de apresentação, algumas peças foram removidas e outras adicionadas. Foram realizadas ainda revisões de dedilhados, dinâmicas e fraseados. Atualmente, a Editora Alfred é responsável pela publicação dos materiais do Método Suzuki fora do Japão. No entanto, a edição e revisão dos livros de piano acontece de acordo com determinações do comitê especializado no piano da *International Suzuki Association* (ISA). Atualmente o comitê de piano da ISA é composto por Fay Adams (SAA), Sue Bird (ESA), Itsuko Bara (PPSA) e Seizo Azuma (TERI)<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> O Apêndice C apresenta as principais diferenças encontradas nas peças em comum desses três métodos.

<sup>32</sup> Fonte: <https://internationalsuzuki.org/piano.htm>. Acesso em 10 dez. 2021.

O repertório do Método Suzuki de Piano está organizado em sete volumes<sup>33</sup>, incluindo peças extraídas do cancionero popular de diferentes países, peças compostas por Shinichi Suzuki e obras da literatura tradicional do instrumento. A seleção e organização desse repertório foi realizada de acordo com o nível de dificuldade das peças, que vão desde o nível iniciante até o avançado, proporcionando o desenvolvimento técnico-musical gradativo do aluno. Além de levar em consideração as questões técnicas, o repertório tem como objetivo oferecer às crianças prazer ao tocar belas obras e dar a elas a oportunidade de alcançar uma alta qualidade artística e musical (SUZUKI, 1993, p. 6).

Vistos isoladamente, os sete volumes do Método Suzuki de Piano podem ser considerados apenas como livros de repertório e não como o método em si, visto que eles não contêm informações detalhadas sobre como o processo educacional deve ser conduzido pelo professor. Acreditamos que essa ausência de informações seja intencional, visto que não seria possível transmitir, por meio exclusivo da linguagem escrita, todo o conteúdo filosófico, pedagógico e técnico-musical contido no Método. A transmissão desses conteúdos é feita por meio dos cursos de capacitação. Dessa forma, é esperado que os professores participem desses cursos antes de aplicarem o Método.

Devido à facilidade cada vez maior de acesso às partituras e às gravações do repertório Suzuki, somada à ausência de informações detalhadas nas edições impressas sobre sua aplicação, é comum seu uso desconectado dos princípios filosóficos que regem a metodologia. Ressaltamos que o repertório Suzuki é apenas uma parte de um amplo sistema pedagógico e que seu uso isolado não pode ser considerado como uma aplicação real do Método Suzuki, visto que ele “propicia mudanças profundas apenas quando o conjunto de seus princípios é colocado em prática concomitantemente” (ASSOCIAÇÃO MUSICAL SUZUKI DO BRASIL, 2021).

O repertório Suzuki é um repertório praticado e compartilhado por alunos de todo o mundo. No entanto, isso não quer dizer que esse seja o único repertório que os alunos estudem ou toquem. Além de utilizar o repertório padrão da metodologia, “professores Suzuki capacitados se utilizam de um amplo conjunto de materiais complementares para

---

<sup>33</sup> O Apêndice D apresenta uma relação das obras contidas nos sete volumes do Método Suzuki de Piano.

abordar temas como leitura, improvisação, teoria, literatura do instrumento e estudos técnicos, repertórios folclóricos ou regionais” (ASSOCIAÇÃO MUSICAL SUZUKI DO BRASIL, 2021). No caso do piano, esses materiais complementares costumam ser extraídos da literatura pianística em geral, ou de livros didáticos criados para atender especificamente a essas demandas. O Quadro 4 apresenta uma relação de materiais didáticos criados por professores Suzuki especialmente planejados para serem utilizados com alunos do Método Suzuki de Piano.

Quadro 4- Relação de materiais didáticos destinados a alunos e professores Suzuki

<b>Arranjos de peças do Método Suzuki de Piano para serem tocados em conjunto</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Suzuki Piano Ensemble Music (MEIXNER, 1983a, b, 1984).</li> <li>• The Keyboard Home Companion e Companion Pieces to Accompany the Suzuki Piano Repertoire (MCMICHAEL, 1985a, b, c, d, 1988).</li> <li>• Second Piano Accompaniment for Piano Students &amp; Teachers (LANDERS, 1982).</li> </ul>
<b>Métodos para o ensino da leitura</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Play &amp; Read: an introductory reading program designed for Suzuki Piano School (THOMPSON, 2018b).</li> <li>• The Music Road: a journey in music reading (STARR, 1981a, 1981b, 1995).</li> <li>• Minibooks: music reading series (GORE, 2007).</li> </ul>
<b>Jogos pedagógico-musicais</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Music Mind Games (YURKO, 1992).</li> </ul>
<b>Atividades de improvisação e criação</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fun improvisation for piano: the philosophy and method of creative ability development (KANACK, 1996).</li> </ul>
<b>Atividades e estratégias para aulas coletivas</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• 101 ideas for piano group class: building an inclusive music community for students of all ages and abilities (FROEHLICH, 2004).</li> </ul>
<b>Repertório complementar (compositores brasileiros)</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estrelinhas brasileiras (TEIXEIRA, 2014, 2016).</li> </ul>
<b>Sugestões de repertório complementar (literatura internacional)</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Suzuki pianist's list of supplementary materials: an annotated bibliography (FEST, 1991).</li> </ul>

Fonte: a autora

### 3.0 Modalidades das aulas e recursos necessários

Como Landers (1987, p. 20) esclarece, o Método de Educação do Talento é um sistema educacional que incorpora aulas semiprivadas<sup>34</sup>, aulas coletivas, encontros de pais e recitais. Portanto, os alunos Suzuki de piano participam tanto de aulas individuais, quanto de aulas coletivas. A grande difusão das apresentações coletivas de alunos Suzuki muitas vezes gera a falsa ideia de que este é um método de ensino coletivo de instrumentos (WICKES, 1982, p. 30). No entanto, é importante ressaltar que a aprendizagem musical pelo Método Suzuki acontece essencialmente em aulas individuais e que as aulas coletivas têm função complementar.

As aulas individuais normalmente ocorrem uma ou duas vezes por semana. A duração de cada aula varia de acordo com a idade e experiência do aluno. Suzuki recomendava que a duração da aula fosse proporcional à capacidade de concentração do aluno, para garantir uma experiência prazerosa e efetiva. Suzuki nos lembra que o tempo de concentração das crianças em fase pré-escolar, idade na qual frequentemente começam a fazer aulas no método, é muito pequeno. Por isso, recomenda: “Você deve terminar a aula quando observar que a atenção da criança começou a se dissipar. Dessa maneira, nós gradualmente aumentamos a capacidade de atenção da criança” (SUZUKI, 1993, p. 16). Por esse motivo, alunos iniciantes normalmente têm aulas programadas para durar até trinta minutos, mas podem ser encerradas antes desse tempo. Alguns professores destinam o restante do tempo da aula para a educação dos pais.

No Japão, as aulas individuais ocorrem em um contexto coletivo, de forma semelhante a uma *masterclass*, ou seja, o professor atende a cada aluno individualmente e enquanto isso outros alunos observam (LANDERS, 1987, p. 20). Esse formato permite que os alunos aprendam não só durante a sua própria aula, mas também durante a aula dos colegas. Assim, observar a aula de outros alunos faz parte do tempo da aula (KATAOKA, 1985, p. 30). Esse formato também permite que os pais conheçam outros pais e alunos, formando uma comunidade de aprendizado e compreendendo melhor o processo de ensino-aprendizagem musical (KATAOKA, 1985, p. 33).

---

<sup>34</sup> Aulas individuais em contexto coletivo, semelhante ao formato de *masterclasses*.

As aulas coletivas podem acontecer semanalmente, quinzenalmente ou mensalmente e costumam durar entre 30 e 60 minutos. Nessas aulas, são organizados grupos de alunos que podem ter idades e níveis de experiência musical variados. É recomendado o número de seis a doze alunos por grupo, mas a quantidade de alunos em cada grupo pode variar, dependendo da estrutura física disponível e da proposta do professor (LANDERS, 1987, p. 20). Esse formato de aula permite a realização de performances coletivas e individuais e a realização de atividades lúdicas.

Na iniciação ao piano, alguns professores Suzuki preferem que os alunos participem somente de aulas em grupo e que depois sejam direcionados para aulas individuais (COMEAU, 1998, p. 109). Outros professores preferem iniciar as crianças em aulas individuais. Portanto, como explica Powell (1988, p. 7 e p. 67), as aulas pelo Método Suzuki são estruturadas de formas diversas pelos professores.

Comeau (1998, p. 135) explica que oferecer aulas coletivas como complemento às aulas individuais pode acarretar muitas vantagens, a saber: (1) propicia a socialização dos alunos e desenvolvimento de amizade com seus pares; (2) proporciona uma educação musical abrangente, enriquecendo o processo de ensino-aprendizagem por meio de atividades de teoria, leitura musical, treinamento auditivo, harmonia, transposição, improvisação e história da música; (3) favorece a realização de performances espontâneas, que ajudam os alunos a se prepararem para apresentações em contextos formais, tais como recitais.

Nas aulas coletivas, os conteúdos são normalmente apresentados pelos professores de forma lúdica e por meio de jogos. Suzuki relata que, devido ao caráter lúdico das aulas coletivas, é comum que alguns pais não entendam seu propósito e queiram levar as crianças somente para as aulas individuais, julgando que as aulas coletivas sejam apenas um momento de diversão. No entanto, ele ressalta que na realidade “as crianças gostam mais das aulas em grupo. Elas tocam junto com as crianças mais adiantadas, e essa influência traz um enorme e maravilhoso benefício para o aprendizado delas. Isso é a verdadeira educação do talento” (SUZUKI, 2008a, p. 127). Por isso, ao invés de ensinarmos piano da maneira tradicional, privilegiando o formato de aula individual, Suzuki diz que devemos ajudar as crianças a estudarem de forma prazerosa, na companhia de seus amigos. Isso pode motivar os alunos, elevando a

atmosfera de todo grupo e facilitando o trabalho do professor (SUZUKI, 1993, p. 11). Além das aulas individuais e coletivas, muitas escolas Suzuki oferecem encontros de pais, normalmente mensais, onde são discutidos os desafios que surgem durante o processo de aprendizagem e são compartilhadas estratégias de como superá-los.

Os alunos Suzuki no Japão, mesmo os iniciantes, participam ainda de recitais bimestrais. No caso dos alunos iniciantes, eles podem participar do cumprimento ao público, mostrar uma postura correta ou tocar algo que tenham aprendido nas aulas, mesmo que seja apenas algum trecho musical. Nessas apresentações pais e professores também são encorajados a participar (LANDERS, 1987, p. 20).

Sobre os recursos necessários para as aulas de piano pelo Método Suzuki, é importante que o espaço onde as aulas ocorrem contenha dois pianos, preferencialmente acústicos. Isso permite ao professor tocar junto com o aluno sem precisar tirá-lo de sua posição e sem precisar tocar em outra oitava, o que modificaria a referência sonora proporcionada ao aluno. Como o aluno Suzuki aprende essencialmente por meio da audição, o exemplo do professor é a ferramenta principal de ensino, muitas vezes dispensando a necessidade de qualquer instrução verbal. Além disso, é comum o professor tocar em uníssono com o aluno durante as aulas. Dessa forma, o aluno consegue captar nuances tais como fraseado, agógica e dinâmica de uma forma orgânica e intuitiva. Ter a disponibilidade de dois pianos nas aulas individuais permite ainda que, ao longo da aula, o professor alterne partes da música com o aluno (por exemplo, o aluno toca a mão direita e o professor toca a mão esquerda de uma mesma música), ajudando-o a ter uma compreensão harmônica e preparando-o para as fases subsequentes da aprendizagem (por exemplo, tocar a música com mãos juntas). Além do mais, nas aulas coletivas, ampliam-se as possibilidades de performance em grupo caso haja dois ou mais pianos à disposição dos alunos.

Como na Educação do Talento as crianças frequentemente começam a fazer aulas de piano a partir dos três anos de idade e seu corpo é pequeno em relação ao tamanho do instrumento, é necessário ainda o uso de outras ferramentas para que elas consigam sentar-se de forma saudável e estável e desenvolver bons hábitos técnicos e posturais. Por isso, é importante que o professor tenha à sua disposição um ou mais bancos de piano e apoios para os pés, ambos firmes e com boa regulagem de altura.



Outra recomendação é que o ambiente da aula seja tranquilo e sem estímulos visuais ou sonoros que possam tirar o foco da criança.

#### **4.0 Aprendizado por meio da escuta**

Na Educação do Talento, “todo o aprendizado musical parte da escuta” (POWELL, 1988, p. 7). Muito antes de ingressarem em uma aprendizagem formal do instrumento, as crianças são estimuladas a desenvolverem a escuta e a memória. Isso acontece por meio da escuta constante de gravações ou de performances ao vivo do repertório a ser aprendido e de obras da literatura musical em geral (COMEAU, 1998, p. 5-6). Como dizia Kataoka (1988, p. 14), na aprendizagem musical, “naturalmente, você deve primeiro deixar que o som te ensine”.

Ao passar por uma ambientação musical, a criança internaliza o repertório que irá aprender e adquire uma referência sonora global daquele repertório. Esse contato prévio com o repertório facilita seu aprendizado no instrumento e acelera o desenvolvimento musical da criança quando ela ingressa na aprendizagem formal da música. Como Koppelman (1978, 23) ressalta, desenvolver uma habilidade de escuta refinada, ou seja, desenvolver um “bom ouvido”, é um processo. Quanto antes esse processo começar e quanto mais intenso e regular ele for, melhor serão os resultados alcançados.

Caso a criança tenha uma iniciação ao piano sem uma vivência musical prévia, é papel do professor orientar a família para que ela ofereça um ambiente musical rico à criança, o que potencializará sua motivação e desenvolvimento musical. No Método Suzuki, antes de tentar tocar piano, a primeira coisa que a criança deve fazer é ouvir a música que ela irá aprender (KATAOKA, 1985, p. 13).

Koppelman (1978) discorre sobre os seguintes tipos de escuta dentro do Método Suzuki: escuta do ambiente, escuta de gravações do repertório Suzuki de forma consistente e repetida, escuta de si mesmo, escuta de pares, escuta de performances ao vivo, escuta de outros instrumentos.

## 4.1 Escuta de gravações

A escuta de gravações está no centro da aprendizagem musical pelo Método Suzuki (COMEAU, 1998, p.33). Como Suzuki (1993, p. 18) explica:

Outra característica especial do Método Suzuki é a importância de ter os alunos ouvindo as gravações diariamente. Isso é algo novo na história da educação musical, mas é um método simples e muito efetivo de desenvolver a sensibilidade musical superior. Por meio da escuta de gravações, as crianças aprendem tanto as peças que elas estão estudando naquele momento quanto as peças que elas estão se preparando para aprender. O ensino fica muito mais fácil e as crianças progredem de maneira muito mais rápida se elas já conhecem a melodia, ritmo e harmonia de uma peça antes de começar a estudá-la. Uma das razões pelas quais os alunos Suzuki tocam de forma tão musical e com visível prazer é porque eles escutam as gravações diariamente. [...] Quanto mais as crianças escutam, mais eficientemente elas irão aprender.

Segundo Bigler e Lloyd-Watts (1998, p. 6), a chave para o aprendizado da língua materna é a consistência e a frequência. Da mesma forma, durante a aprendizagem musical, quando uma gravação é tocada regularmente, as crianças absorvem a música da mesma forma que elas absorvem os sons de sua língua nativa. Professores Suzuki relatam que fica óbvio quando o aluno não ouve a gravação o suficiente. Isso fica explícito, por exemplo, quando o aluno não memorizou as notas, ritmos e forma das peças (COMEAU, 1998, p. 34; KOPPELMAN, 1978, p. 52).

Sobre a frequência de escuta das gravações, os professores entrevistados por Comeau (1998, p. 35) disseram que esta deve acontecer diariamente. Alguns professores especificam ainda a duração que essa escuta diária deve ter, variando entre 1 e 5 horas diárias, abrangendo peças específicas ou o repertório completo do volume que o aluno está estudando (COMEAU, 1998, p. 38).

Ao longo de todo o processo, a escuta do repertório deve continuar a ser realizada regularmente. Isso ajuda na revisão e manutenção do repertório e permite que a criança aguçe sua sensibilidade auditiva para as nuances sonoras e interpretativas. A escuta regular do repertório causa um grande impacto na performance (KOPPELMAN, 1978, p.

20). No caso de alunos mais avançados, a escuta diária continua a ser requerida, mudando, no entanto, o enfoque dado a essa escuta. Além disso, o universo de escuta do aluno costuma ser aos poucos expandido, incorporando gravações com intérpretes diferentes (COMEAU, 1998, p. 38). Koppelman (1978, p. 20) reforça:

Nunca é demais dizer que ter uma noção da totalidade da peça – seu caráter rítmico, suas qualidades expressivas, seu ‘propósito’ (conteúdo) – é a melhor preparação para tocá-la. Dessa forma, os detalhes da performance são compreendidos como uma parte que contribui para o efeito total. Isso é um fator tremendamente importante para se tocar bem.

Sobre a escuta repetida de gravações poder se transformar em algo entediante, Koppelman (1978, p. 19) diz:

A repetição é prazerosa. Não se preocupe em a criança ficar entediada. Muitos pais observam o prazer que as crianças pequenas sentem ao ouvir suas gravações prediletas várias e várias vezes, sem que haja uma diminuição no interesse por elas. Na área da música pop as gravações são repetidas muitas vezes nas rádios – se transformando assim nas favoritas dos ouvintes.

Inicialmente disponibilizadas em fitas cassete, as gravações do repertório Suzuki são hoje encontradas em CDs que acompanham os livros e em formatos digitais.

## **4.2 Escuta de si mesmo**

Segundo Koppelman (1978, p. 50), pode parecer óbvio que, ao tocar, todo músico deve ser capaz de ouvir o som que produz no momento. No entanto, mesmo que ouvir a si próprio seja uma condição indispensável para se tocar bem, infelizmente esse não é um processo automático. A escuta de si mesmo é uma habilidade que precisa de constante refinamento.

O aprendizado do repertório no Método Suzuki de Piano parte do estudo da mão direita, ou da mão responsável pela melodia. Quando o aluno domina a execução da

melodia, demonstrando um bom controle sonoro, começa o trabalho com a outra mão. O trabalho de mãos juntas só é iniciado quando o aluno domina a execução de mãos separadas. Segundo Suzuki (1993, p. 5) essa é uma estratégia para que o aluno desenvolva o hábito de ouvir ao seu próprio som enquanto toca, permitindo que ele se concentre em um elemento a cada vez.

Para o desenvolvimento da habilidade de ouvirem a si mesmos, Kataoka (1985, p. 23) instrui seus alunos a tornarem-se responsáveis pela sonoridade que produzem no instrumento, ensinando-os a concentrar na escuta e na produção sonora consciente e refinada, reconhecendo a produção de sonoridades ruins como um erro.

Powell (1988, p. 26) defende que não há outro método melhor para desenvolver esse tipo de escuta do que o Método Suzuki. Ela apresenta algumas sugestões aos professores para o desenvolvimento dessa habilidade: (1) ensinar por meio da demonstração e imitação; (2) fazer perguntas diretas ao aluno, estimulando o aprendizado pela descoberta; (3) dar escolhas ao aluno; (4) repetir os exercícios de percepção auditiva; (5) pedir ao aluno que feche os olhos enquanto toca; (6) usar elementos lúdicos (POWELL, 1988, p. 27-29).

Professores Suzuki costumam utilizar ainda outras estratégias para refinar a percepção e sensibilidade auditiva dos alunos, incentivar a escuta das gravações e a participação do aluno em ambientes musicais (como festivais, concertos, por exemplo). No entanto, Koppelman (1978, p. 50) esclarece que, para o desenvolvimento da escuta de si mesmo, o aluno precisa desenvolver a habilidade de ouvir a si próprio de forma crítica. Isso deve começar já na primeira aula e deve continuar ao longo de todo o processo. O aluno precisa ser capaz de comparar a sonoridade que produz no instrumento com aquela ouvida nas gravações ou executada pelo professor. Koppelman (1978, p.2) resume: “Desenvolver habilidades auditivas, ouvindo aos outros e a si mesmo, está no centro de tudo aquilo que nós [professores Suzuki] fazemos”.

## 5.0 Ensino-aprendizagem da técnica pianística

Na Educação do Talento, o desenvolvimento da técnica é guiado pela escuta, com o objetivo de realizar uma boa sonoridade no instrumento da forma mais fácil e natural possível (KATAOKA, 1988, p. 9). Ou seja, por meio dela, “as crianças estudam a sonoridade e aprendem como tocar com facilidade” (KATAOKA, 1985, p. 11), calma e concentração (KATAOKA, 1988, p.36). Marilyn Taggart (*apud* COMEAU, 1998, p. 79) explica que o desenvolvimento dessa habilidade é um longo processo onde, primeiramente o aluno precisa aprender a ouvir e reconhecer as possibilidades sonoras do instrumento, para que assim, por meio do treinamento, ele consiga educar o seu corpo para desenvolver as habilidades necessárias à produção da sonoridade desejada.

Para Suzuki (*apud* SHEPHEARD, 2012, p. 25) “a técnica é melhor vista como uma categoria ampla da ‘habilidade expressiva ou de performance’. Técnica não é somente a proficiência do movimento da mão, mas a habilidade de frasear belamente com boa sonoridade e tempo expressivo”. A técnica é considerada, portanto, como base para o desenvolvimento e a expressão artístico-musical. Para Bigler e Lloyd-Watts (1998, p. 54), tocar piano é uma arte criativa que requer habilidades físicas complexas, por isso a técnica precisa ser dominada ao ponto em que os músculos consigam reagir automaticamente ao estímulo cerebral. É somente a partir desse momento que o instrumentista estará livre para pensar sobre a interpretação musical. Barbara Schneiderman (*apud* COMEAU, 1998, p. 81) complementa:

Quando já digerimos o básico de uma peça e conseguimos tocá-la de maneira correta e segura, nós estamos prontos para encontrarmos a poesia contida nela. [...] Quando aprendemos a focar e a manter a calma, nossas mentes estão limpas e nosso espírito livre para ingressar no fluir musical, para vivenciá-lo profundamente e colori-lo ricamente. Nossa filosofia Suzuki de honrar a vida interior das crianças enquanto elas aprendem suas habilidades, ajuda-as a desenvolverem uma crença saudável nelas mesmas, o que é necessário para seu crescimento artístico, para uma boa performance tanto na música quanto na vida. Nossa metodologia Suzuki proporciona uma rica base para o amadurecimento artístico e musical.

No Método, a técnica é desenvolvida por meio de um repertório “estruturado de forma a apresentar os conteúdos técnicos dentro do contexto musical”, ou seja, as habilidades técnicas são desenvolvidas por meio do estudo gradativo do repertório (ASSOCIAÇÃO MUSICAL SUZUKI DO BRASIL, 2021). Como foi concebido para ser utilizado com alunos a partir dos três anos de idade, observa-se que o repertório contido no Método Suzuki de Piano e sua abordagem de ensino é pensada para ajustar-se principalmente às demandas e características das crianças pequenas. A seguir discutiremos como esse trabalho é feito.

### **5.1 Preparação do corpo e mente para tocar**

No Método Suzuki de Piano, grande ênfase é dada ao desenvolvimento da postura e da técnica desde as primeiras aulas. Kataoka diz que “o estudo da técnica pianística deve ser mais direcionado para os passos iniciais da aprendizagem. [...] Se o básico está correto, aquilo que é acumulado sobre ele, mesmo que seja pouco a pouco, será útil e fará parte de uma habilidade boa e correta” (KATAOKA, 1988, p.36). A fase inicial merece cuidado especial e consideração visto que “a forma como uma tarefa é iniciada normalmente determina os resultados a serem alcançados” (BIGLER; LLOYD-WATTS, 1998, p. 71).

Para Koppelman (1978, p. 60) uma das maiores vantagens do Método é que, por não aprenderem o repertório por meio da leitura, os alunos têm a liberdade para se concentrarem desde o início na técnica requerida para a produção das sonoridades desejadas. Koppelman (1978, p. 6) ressalta que isso favorece o cuidado com o corpo desde a iniciação e maior integração entre o pianista e a música:

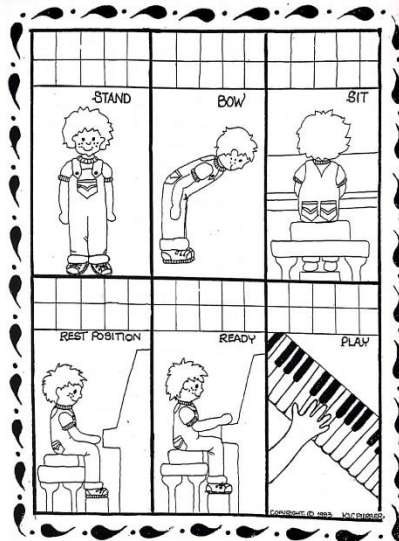
Sentir a música no seu corpo e colocar-se dentro da música é um pré-requisito necessário para a resolução de problemas técnicos. Esse é o aspecto da técnica mais significativo (isto é, como usar o seu corpo em relação ao instrumento) e por isso ele deve ser ensinado desde o início. Dessa forma maus hábitos não se desenvolvem. No Método Suzuki isso é ensinado no contexto da escuta da sonoridade, da resposta ao ritmo, na diferenciação da melodia etc., em uma abordagem unificada.

Na Educação do Talento, o ensino da técnica começa antes mesmo do trabalho com o repertório em si. Ajudar o aluno a desenvolver a calma e a concentração é um elemento importante do trabalho inicial do professor pois, para Suzuki (1981, p. 18):

A inquietação se deve à falta de habilidade. Talvez a habilidade seja proporcional ao tempo de concentração, acredito eu. A capacidade de concentração por longos períodos de tempo pode ser desenvolvida. Nutrir é a base para o desenvolvimento de habilidades.

Por isso, para promover o desenvolvimento da habilidade de autocontrole e a calma, o aluno é ensinado como cumprimentar (no estilo “japonês”), como se sentar corretamente ao piano (e aos pais é ensinado como ajustar a altura do banco e do apoio dos pés adequadamente), e como posicionar calmamente suas mãos antes de tocar. Schneiderman (*apud* COMEAU, 1998, p. 112) diz que o aluno deve passar pelas seguintes etapas antes de tocar: fazer o cumprimento, sentar-se corretamente no banco, fazer a posição de descanso (*rest position*) e depois fazer a posição de prontidão (*ready position*). A professora conta que na fase de iniciação ao piano ela costuma utilizar um quadro (Figura 5), criado por Kathy Purser, que funciona como um incentivo visual para alguns alunos, dando-lhes motivação, encorajamento e a sensação de que a aprendizagem pode ser divertida.

Figura 5- Etapas de preparação para tocar: cumprimento, posição sentada, posição de descanso e posição de prontidão



Fonte: Quadro criado por Kathy Purser e apresentado por Schneiderman *apud* COMEAU, 1998, p. 158

Schneiderman considera que esses estágios de preparação são de primordial importância para o desenvolvimento de valiosas qualidades, tais como: alinhamento entre dedo/mão/antebraço ao tocar, concentração, calma, conforto físico, postura, autodisciplina, equilíbrio, prontidão para aprender. Ela ressalta que isso ajuda o aluno a integrar sua mente e corpo, colocando-o em contato com sua melhor habilidade, o que é uma condição fundamental para o estudo, a prática e a performance: “essa integração e senso de harmonia irá influenciar cada aspecto do desenvolvimento musical e pessoal do aluno” (SCHNEIDERMAN *apud* COMEAU, 1998, p. 112-113).

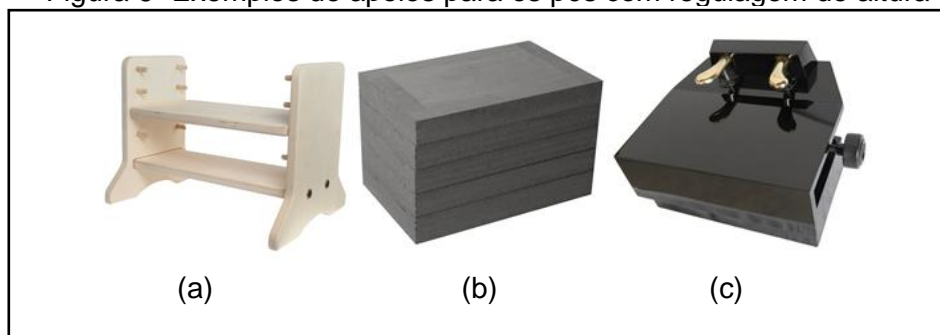
Para Koppelman (1978, p. 44) o propósito do cumprimento é ensinar a criança a focar sua atenção. Kataoka (1985, p. 34) diz que o cumprimento tem como significado mostrar respeito mútuo entre professor e aluno. Para outros professores, a prática do cumprimento funciona ainda como uma preparação para performances públicas, visto que esse tipo de cumprimento é tradicional após as performances musicais. Suzuki dizia que o cumprimento ajuda a “quebrar o gelo”, auxilia o aluno e seus pais a se tranquilizarem e também ensina ao aluno boas maneiras e uma atitude adequada. Suzuki aconselhava o professor a não prosseguir com a aula até que o aluno conseguisse cumprimentar corretamente e que o cumprimento deveria ser praticado pelo aluno tanto



na aula, quanto em casa. “Isso é uma parte essencial de cada aula dentro do Método de Educação do Talento, é uma parte importante do currículo em si” (SUZUKI, 1993, p. 14-15).

Na iniciação pianística infantil, é essencial ajustar corretamente a altura do banco e do apoio para os pés antes que o aluno comece a tocar. Vários autores ressaltam a importância do olhar atento do professor e dos pais ao ajuste correto do instrumento ao tamanho da criança (por exemplo: KOPPELMAN, 1978, p. 61; KATAOKA, 1985, p. 34; THOMPSON, 2018a, p. 58; BIGLER; LLOYD-WATTS, 1998, p. 73). A recomendação geral dada por esses autores é que (1) a criança assente diante da região central do teclado; (2) o banco seja firme e de altura regulável. A altura do banco seja ajustada de forma que, com o cotovelo e ombros relaxados e a coluna ereta, ao sentar-se e posicionar suas mãos sobre o teclado, o antebraço e punho da criança estejam um pouco acima da altura do teclado e paralelos ao chão; (3) após os ajustes anteriores, caso os pés da criança não alcancem o chão, deve ser oferecido a ela um apoio para os pés lhe proporcionando uma sustentação firme, segura e confortável. A Figura 6 apresenta alguns modelos de apoios para os pés utilizados por professores Suzuki atualmente.

Figura 6- Exemplos de apoios para os pés com regulagem de altura



Legenda: a) modelo de madeira com ajuste de altura;  
 b) modelo composto por blocos encaixáveis, de madeira ou outros materiais;  
 c) extensor de pedal com ajuste de altura.

Fonte: <https://www.young-musicians.com/category-s/1835.htm>. Acesso em 12 dez. 2021

Após o estabelecimento de uma boa posição sentada, o próximo passo é ensinar a posição de prontidão, na qual o aluno posiciona sua mão sobre as teclas, sem tocar. Isso parece ser algo simples, mas exige um grande autocontrole, especialmente dos alunos mais jovens. Kataoka (1985, p. 35-36) explica que o primeiro dedo que a criança

aprende a posicionar é o polegar, colocando-o sobre a nota Dó 4, sem tocá-la e sem movimentar o corpo. No início da aprendizagem, uma criança de três anos de idade consegue se manter nessa posição por cerca de três segundos. No entanto, fazer isso pode ser difícil para muitas crianças e, por isso, a posição de descanso precisa ser praticada para que a criança consiga permanecer nessa posição por dez segundos ou mais. Esse trabalho ajuda a desenvolver na criança uma boa postura, concentração, calma e facilidade para tocar. Além disso, se o hábito de preparar-se antes de tocar é internalizado, o aluno nunca tocará por impulso e isso facilitará a atuação do professor.

Por outro lado, Doris Koppelman, que tinha uma longa experiência com a Técnica Alexander e com o ensino do piano pelo Método Suzuki, evitava prescrever posições específicas e defendia o uso do corpo de maneira consciente e coordenada em prol de movimentos que utilizem o mínimo de esforço possível:

A boa técnica é a habilidade de comunicar ideias musicais de acordo com o desejo do instrumentista. Isso envolve usar nosso fantástico sistema de coordenação corporal da forma como ele foi designado para ser usado. Nosso corpo funciona como um todo coordenado e sensível. Diferentes tarefas requerem diferentes respostas do nosso corpo. [...] Esforço extra interfere no bom uso e pode causar fadiga e dor, e ainda nos impede de produzir a sonoridade que desejamos. Enquanto professora, eu busco por um movimento suave, fluido, sem esforço desnecessário, ao mesmo tempo que ouço o resultado musical. O ideal é que cada parte do corpo esteja livre para mover-se em sua totalidade, dentro das possibilidades e necessidades de uma tarefa em particular. [...] A posição de qualquer parte do corpo está em contínuo e sutil movimento durante uma atividade, e isso é o resultado de um bom uso do corpo, ao invés de ser a causa. Por isso minha ênfase está em aprimorar o uso do corpo como um todo, ao invés de prescrever posições particulares. (KOPPELMAN *apud* COMEAU, 1998, p. 88-90).

## **5.2 Abordagens e habilidades técnicas desenvolvidas por meio do repertório**

Após o desenvolvimento do estado de prontidão, o trabalho com o repertório é iniciado. Nessa etapa, os principais elementos da técnica são apresentados ao longo do estudo das *Variações sobre o tema do Brilha, brilha estrelinha (Twinkle Variations)*, uma composição de Shinichi Suzuki. Segundo Bigler e Lloyd-Watts (1998, p. 54-55) “as

*Variações* contêm os elementos básicos da técnica, [...] elas são um estudo de técnica disfarçado em repertório. Enquanto estão aprendendo essas variações, as crianças estão desenvolvendo e trabalhando os primeiros elementos técnicos ao piano, sem que percebam isso”.

No artigo “‘Quero ver você brilhar’: as *Twinkle Variations* e a abordagem técnico-musical para iniciantes no *Suzuki Piano School*” (ALVIM; SANTIAGO, 2018) apresentamos um breve histórico sobre o tema do *Brilha, brilha estrelinha* (ou *Ah, vou dire-je maman*, nome da canção original em francês), uma análise da utilização desse tema por Suzuki no Método e a proposta pedagógica de Haruko Kataoka para o trabalho técnico-musical com as *Variações*. No entanto, com a continuidade de nossa pesquisa e de nossa vivência prático-pedagógica com o Método, observamos que, por mais que adotem a mesma filosofia e princípios pedagógicos, existe uma variedade de abordagens técnicas sendo aplicadas atualmente por professores Suzuki. Como Suzuki afirmava, “não existem regras inflexíveis com relação aos aspectos técnicos do Método Suzuki de Piano” (SUZUKI, 1993, p. 20), portanto os professores trabalham o repertório a partir de abordagens técnicas diferentes, a depender de suas bases referenciais, que somam as habilidades desenvolvidas ao longo de formação pianística com aquelas (re)construídas a partir da capacitação do professor no Método. A título de exemplo, segue uma comparação das abordagens técnicas propostas para o ensino da *Varição A* por Shinichi Suzuki, Haruko Kataoka e Doris Koppelman.

### 5.2.1 Shinichi Suzuki

Talvez por não ter sido professor de piano, Suzuki apresenta sua abordagem sem muitos detalhes. No entanto, é interessante observar que ele propunha que o padrão rítmico da *Varição A* fosse ensinado utilizando primeiro o dedo indicador da mão direita:

É muito importante oferecer uma instrução adequada durante a primeira peça. Ensine devagar e completamente, sem pressa para terminá-la. Primeiro ensine o taka-taka-ta-ta [padrão rítmico da *Varição A*] usando apenas o dedo indicador da mão direita. Pratique até que cada nota seja ouvida claramente, ensinando o aluno a sentir o fundo da tecla. Se o som

produzido pela criança é pequeno ou confuso, peça a ela para fazer um som mais sólido. [...] Depois de garantir que cada sonoridade produzida seja verdadeira e clara e o ritmo sólido, podemos prosseguir para ensinar o taka-taka-ta-ta com a mão esquerda da mesma maneira que foi feito com a mão direita. (SUZUKI, 1993, p. 15).

### 5.2.2 Haruko Kataoka

Diferentemente de Suzuki, Kataoka propõe que a sonoridade inicial produzida pelo aluno seja mais suave e que a *Varição A* seja tocada com o polegar da mão direita na nota Dó, para só depois introduzir os demais dedos e notas:

A criança pratica [a *Varição A*] tocando com o polegar na nota Dó. [...] Use um som natural. Pense no corpo da criança; lembre-se dos pés de um bebê ao andar pela primeira vez. Toque com uma sonoridade pequena e bonita, adequada para a mão pequena. [Peça ao aluno que] sempre toque após os comandos de “Pronto” e “Toca”. [...] Quando o aluno consegue tocar [o ritmo da *Varição A*] com o primeiro dedo, deixe-o tocar o ritmo na nota Sol, usando o quarto dedo. [...] Em seguida, faça o mesmo, tocando a nota Lá com o quinto dedo. (KATAOKA, 1985, p. 36-37).

No livro *My thoughts on piano technique*, Kataoka (1988) descreve em detalhes a abordagem técnica que ela propunha a seus alunos. Para ela, o pianista precisa manter os dedos ativos ao tocar, flexionando-os e aduzindo-os<sup>35</sup>, como se estivesse agarrando algo com as mãos (KATAOKA, 1988, p.25). Esse movimento deveria ser feito inclusive pelo polegar, enquanto o antebraço e punhos manter-se-iam relativamente estáticos, com o cotovelo próximo ao corpo, carregando o peso do braço para que este não se transfira aos dedos:

Nossa tendência é de balançarmos os braços, inspirados pela bela música que tocamos. No entanto, para proteger a liberdade dos dedos, que são mais fracos e mais delgados do que os braços, nunca se deve mover os braços inutilmente. Basicamente, devemos aproximar os cotovelos do corpo em vez de estendê-los para fora, para garantir que os

---

<sup>35</sup> Segundo Richerme (1997, p. 39-41), movimentos de flexão dos dedos são aqueles em que eles se dobram no sentido da palma da mão. Movimentos de adução são aqueles em que os dedos se unem em direção ao 3º dedo.

braços possam se mover para trás e para frente naturalmente. Evite torcer os braços. Os ombros devem estar relaxados. Os braços devem ser capazes de se mover livremente. O corpo deve manter ambos os braços em bom equilíbrio; tente usá-los com controle ideal. Quando os cotovelos estão rígidos e abertos para fora, os punhos caem, sobrecarregando os dedos. [...] O braço tem um papel muito importante na produção de som. A parte do braço entre o ombro e o punho deve dar suporte às mãos para que os dedos possam caminhar ou correr livremente sobre o teclado. Os braços também devem exercer um controle constante: ao produzir um tónus suave, eles devem se certificar de que o dedo não gaste muito peso; para um som forte, eles precisam relaxar o suficiente para que o peso possa ser usado. (KATAOKA, 1988, p.23-24).

### 5.2.3 Doris Koppelman

Koppelman é um caso interessante visto que, como temos dois relatos da autora, publicados com 20 anos de diferença, podemos observar um enriquecimento em sua abordagem de ensino da técnica ao longo dos anos. Uma descrição de como ela realizava o trabalho com as *Variações* está presente em seu livro *Introducing Suzuki Piano* (KOPPELMAN, 1978), e a outra está no livro *Teaching Suzuki Piano: 10 Master Teachers' Viewpoints* (COMEAU, 1998), onde ela foi uma das professoras entrevistadas pelo autor. No texto de 1978, a proposta de Koppelman para o ensino da *Varição A* era semelhante à de Kataoka, iniciando o ensino com o polegar direito e introduzindo, posteriormente, os demais dedos. No entanto, no relato de 1998, ela propõe uma visão mais ampla e integrada sobre uso do corpo na execução pianística, provavelmente fruto de sua vivência com a Técnica Alexander, incluindo um passo anterior ao uso do polegar, propondo que o ensino da *Varição A* parta da execução de *clusters* nas teclas pretas:

Eu começo ensinando o aluno a tocar *clusters* levemente nas teclas pretas, em várias direções, no ritmo da *Varição A*, com o punho solto. Em seguida, peço que toque esse ritmo com o polegar direito. Se isso é bem realizado, peço que ele toque com os outros dedos também. Busco alcançar um uso fácil e coordenado de todo o corpo, incluindo a liberdade de braços, costas, complexo dos ombros etc. Quero ouvir clareza, boa sonoridade, vivacidade e ritmo uniforme. [...] Uso as *Variações* como material para desenvolver um bom uso corporal. [...] Eu não ensino nenhuma posição ou movimento particular. O que acontece com as mãos, braços, punho e dedos é o resultado do uso do corpo como um todo, em

uma maneira lindamente coordenada, conforme foi projetado para ser usado. [...] O resultado parece fluido, solto e vivo. Não há pressão no punho e ele não conduz nenhum movimento em particular, mas se move facilmente como parte do todo. Os dedos parecem longos, flexíveis e vivos. Na *Variação A*, busco por um ritmo vivo, contínuo e uniforme, em um andamento animado com tom agradável e facilidade igual com cada dedo. (KOPPELMAN *apud* COMEAU, 1998, p. 89).

Por terem sido importantes na difusão e estabelecimento do Método Suzuki de Piano, especialmente nas Américas, as abordagens técnicas de Kataoka e de Koppelman se difundiram amplamente e continuam a influenciar muitos professores. Apesar das diferenças observadas na forma com que os professores abordam o repertório e a técnica pianística, como há o uso de um currículo em comum – o repertório do Método Suzuki de Piano – os conteúdos técnico-musicais abordados em cada peça ou etapa de ensino não variam muito. Para os professores que queiram conhecer mais detalhadamente as demandas técnico-musicais de cada uma das peças do repertório e estratégias de como trabalhá-las com seus alunos, sugerimos a participação em cursos de capacitação do Método. Análises técnico-musicais do repertório do Método Suzuki de Piano e sugestões de trabalho podem ser encontradas também no livro *Studying Suzuki Piano: More than Music*<sup>36</sup> (BIGLER; LLOYD-WATTS, 1998) e nos vídeos produzidos pela professora capacitadora britânica Jenny McMillan<sup>37</sup>.

### 5.3 Exercícios técnicos preparatórios

Suzuki (1993, p. 6-7) relata que o repertório contido no Método Suzuki de Piano foi cuidadosamente selecionado e sequenciado a partir de critérios técnico-musicais, artísticos e motivacionais. Apesar de alguns professores do *Piano Research Group* terem solicitado a inclusão de estudos tais como os de Czerny e Beyer, Suzuki defendia que o repertório presente no Método era suficiente para o desenvolvimento técnico-musical dos

---

<sup>36</sup> Nesse livro as autoras apresentam uma análise de todas as peças do repertório do Método Suzuki de Piano. No entanto, essa análise foi feita com base na primeira edição do Método. Portanto, as peças que foram inseridas no Método posteriormente, na edição de 2008, não integram a análise das autoras.

<sup>37</sup> Vídeos disponíveis em: <http://www.jennymacmillan.co.uk/tutorials.html>. Acesso em 11 dez. 2021.

alunos. Ele ressaltava também que a inclusão de estudos de técnica poderia exercer influências negativas sobre o aprendizado, tais como: (1) o desperdício de tempo e de esforços, visto que o repertório em si já contém demandas técnicas suficientes e (2) a desmotivação que poderia ser gerada nas crianças ao praticar estudos que não lhes despertassem interesse.

Elementos da técnica pianística devem ser introduzidos no momento e da forma mais benéfica para cada aluno. Para isso, o professor pode utilizar, por exemplo: (1) exercícios preparatórios sugeridos no próprio método; (2) exercícios preparatórios compartilhados dentro dos cursos de capacitação de professores; (3) exercícios ou estudos criados pelos professores de acordo com as demandas individuais dos alunos; (4) as peças aprendidas anteriormente, aproveitando os elementos técnicos em comum entre as peças para refinar a habilidade do aluno.

Apenas os dois primeiros volumes do Método Suzuki de Piano trazem sugestões de exercícios preparatórios para as peças do repertório. No Volume 1, antes de apresentar a *Varição A*, são sugeridos dois estudos para a mão direita (Figuras 7 e 8). Esses estudos utilizam o mesmo padrão rítmico da *Varição A*, no entanto estão melodicamente baseados no pentacorde de Dó maior. Tais exercícios têm como objetivo ajudar na preparação e alinhamento entre dedo, mão e braço para tocar cada nota da mão direita. A sugestão contida no livro é que os dedos 2 a 5 sejam praticados somente após o domínio de execução do dedo 1 (primeiro compasso) e que a velocidade de execução seja acelerada conforme o progresso do aluno.

Figura 7- Primeiro estudo para a mão direita

## First Study for Right Hand

Première étude pour la main droite • Erste Übung für die rechte Hand • Primer Estudio para la Mano Derecha



Fonte: Suzuki Piano School, Vol. 1. (SUZUKI, 2008b, p. 8)

Figura 8- Segundo estudo para a mão direita

## Second Study for Right Hand

Deuxième étude pour la main droite • Zweite Übung für die rechte Hand • Segundo Estudio para la Mano Derecha



Fonte: Suzuki Piano School, Vol. 1. (SUZUKI, 2008b, p. 8)

A tonalização é um tipo de exercício preparatório proposto originalmente por Suzuki para o violino e depois adaptado ao piano e tem como objetivo ajudar o aluno a “desenvolver um lindo cantábile, com *fortes* e *pianos* ressoantes” (SUZUKI, 1993, p. 5), refinando a qualidade sonora produzida no instrumento. O termo tonalização (*tonalization*) foi cunhado por Suzuki, tendo como inspiração os exercícios de vocalise (*vocalization*) realizados por cantores. No Método Suzuki de Piano, o exercício de tonalização é apresentado logo antes do *Tema do brilha, brilha estrelinha*, música onde o toque *legato* é introduzido. A Figura 9 apresenta o exercício de tonalização para a mão direita.



Figura 9- Exercício de tonalização para a mão direita

**Right-Hand Tonalization**

Tonalisation pour la main droite

Tonalisation für die rechte Hand

Sonidización de la Mano Derecha



Fonte: Suzuki Piano School, Vol. 1. (SUZUKI, 2008b, p. 11)

Além desse exercício de tonalização, o Volume 1 traz também pequenos exercícios preparatórios junto às músicas *Cuckoo* (p. 18), *Lightly Row* (p. 19), *French Children's Song* (p. 20), *London Bridge* (p.21), *Mary Had a Little Lamb* (p.22), *Go Tell Aunt Rhody* (p. 23), *Christmas-Day Secrets* (p. 32-33), *Allegro* (p. 34) e *Musette* (p. 35) apresentando elementos técnico-musicais que demandam o desenvolvimento de novas habilidades pela mão esquerda. A Figura 10 traz como exemplo o exercício preparatório proposto para a música *Lightly Row*, quando o Baixo d'Alberti é introduzido.

Figura 10- Estudo preparatório com Baixo d'Alberti na mão esquerda da Música *Lightly Row***Preparatory Left-Hand Study**

Fonte: Suzuki Piano School Vol. 1. (SUZUKI, 2008b, p. 19)

No início do Volume 2, são apresentados exercícios de escala, propostos para serem executados primeiro em Dó maior com mãos separadas, em uma oitava, e posteriormente trabalhados em mais oitavas, de mãos juntas, e em todas as tonalidades maiores e menores, conforme o aluno progride no aprendizado do repertório. Nos demais volumes do Método, não há a indicação de exercícios técnicos preparatórios.

Os cursos de capacitação são uma rica fonte para aqueles professores que desejam conhecer outros tipos de exercícios preparatórios que podem ser utilizados durante o ensino-aprendizagem do repertório. No entanto, independentemente das

sugestões de exercícios apresentadas nos livros e cursos do Método Suzuki de Piano, o professor tem liberdade para utilizá-los ou não. Acima de tudo, espera-se que o professor seja sensível às demandas específicas apresentadas por cada aluno e criativo para que consiga apresentar as soluções mais adequadas a cada situação.

## **6.0 Ensino-aprendizagem da leitura musical**

O ensino da leitura musical no Método Suzuki ocorre de forma análoga ao ensino da leitura na língua materna, na qual as crianças primeiro ouvem, depois falam, dominando a gramática por meio da prática da língua, e somente depois aprendem a ler e escrever, associando os sons que ouvem e falam a símbolos. Da mesma forma, no Método Suzuki de Piano, o ensino da música “começa de onde a música começa – pelo som” (KOPPELMAN, 1978, p. 71). Ou seja, no início, o foco está no desenvolvimento da escuta. Depois, pouco a pouco são desenvolvidas a coordenação motora e as habilidades técnicas necessárias à execução do instrumento e “somente quando a escuta e as habilidades técnicas estão fortemente desenvolvidas é que uma terceira habilidade, a leitura, é introduzida” (COMEAU, 1998, p. 59).

Para Suzuki, o objetivo da instrução é fazer com que os alunos se apoiem na sonoridade de uma peça e não em sua partitura (SUZUKI, 1993, p. 12). “Se os alunos têm uma compreensão e sensibilidade musical refinada eles serão capazes de captar a música que está por traz da partitura, isso é para mim o verdadeiro significado da leitura musical” (SUZUKI, 1993, p. 13). Para Fraser (2015, p. 14):

A leitura musical é reconhecer um símbolo escrito, recordar um som e reproduzi-lo. Devemos ver um ritmo, ouvir e senti-lo, ver uma melodia ou harmonia e ouvi-la, e ver uma tonalidade e senti-la. Conhecer a teoria é muito importante e sim ajuda, mas o conhecimento teórico por si só não vai produzir um nível excelente de leitura musical. Deve haver uma conexão direta entre os símbolos da página e o ouvido, e entre o ouvido e o instrumento, o aluno vê, ouve no ouvido interno, entende e toca.

Quando usamos os olhos, nossos ouvidos ficam menos atentos (SUZUKI, 1993, p. 11-13). Por isso, o hábito de praticar o instrumento ao mesmo tempo em que se lê as notas na partitura diminui a sensibilidade auditiva dos alunos e eles tendem a não ouvir aquilo que estão tocando. Suzuki nos lembra, no entanto, que devemos ensinar aos pais a notação musical, pois assim eles conseguirão auxiliar a criança no aprendizado de novas peças. Ele considera a leitura como um aspecto importante da habilidade musical, mas ressalta que as partituras não devem ser confundidas com a música em si, elas são somente uma representação simbólica dos sons. Por isso, Suzuki defende que, ao ensinarmos piano a crianças em fase pré-escolar, não devemos usar partituras, pelo contrário, devemos deixá-las aprender novas peças pela escuta da gravação e ir mostrando a elas como usar o corpo em prol do fazer musical. Como a música é algo que apreciamos auditivamente, é importante ensiná-la por meio auditivo.

Wickes (1982, p. 26) aponta os fatores que devem ser considerados pelo professor, antes de introduzir a leitura: (1) a idade do aluno; (2) seu tempo e experiência com o instrumento; (3) sua facilidade e nível de competência no instrumento, incluindo a manutenção de uma boa postura e sonoridade; (4) a habilidade em ler símbolos; (5) a necessidade gerada pela complexidade do repertório a ser aprendido e se o aluno precisará tocar em conjunto; (6) o interesse e desejo do aluno. A autora nos lembra que uma criança de três anos normalmente não está física nem psicologicamente preparada para aprender a ler partituras e que, por isso, não conseguiria aprender as complexas habilidades técnicas necessárias para se tocar um instrumento dividindo sua atenção com a aprendizagem dos códigos musicais complexos da notação musical. Thompson (2018a, p. 27) acrescenta que os alunos normalmente têm dificuldade de aprender mais de uma coisa de uma só vez, portanto começar com a produção sonora permite que eles voltem toda sua atenção àquilo que é necessário para a produção de uma boa sonoridade no instrumento. (THOMPSON, 2018a, p. 27).

Thompson (2018a, p. 29-30) explica que o aprendizado da leitura musical no Método Suzuki de Piano pode ser dividido em três estágios: (1) no *primeiro estágio* os alunos aprendem a reconhecer na partitura aquilo que eles já sabem tocar; (2) no *segundo estágio* os alunos desenvolvem sua habilidade de leitura por meio de materiais

complementares; (3) no *terceiro estágio* os alunos conseguem aprender novas peças do repertório Suzuki por meio da leitura.

A principal orientação dada a professores nos cursos de capacitação do Método Suzuki de Piano, o que também pode ser verificado na literatura consultada, é que durante o ensino do Volume 1 (*primeiro estágio da leitura*) os professores apresentem aos alunos os principais parâmetros do som e os símbolos da notação musical por meio de jogos e vivência corporal (LANDERS, 1987, p. 71) e que a leitura absoluta seja introduzida quando o aluno iniciar a aprendizagem do Volume 2 (COMEAU, 1998, p. 59), utilizando para isso materiais complementares e não o próprio repertório Suzuki (KATAOKA, 1985, p. 45), alcançando o segundo estágio da leitura. Thompson (2018a, p. 30) adverte que durante o *segundo estágio* não é proveitoso utilizar o repertório Suzuki. Como os alunos já estão familiarizados com esse repertório, devido à escuta das gravações, assim que eles são capazes de ler o primeiro compasso da peça em questão, eles não terão incentivo para segui-la por meio da leitura, pois acabariam por tocar a peça de memória (THOMPSON, 2018a, p. 31). Kataoka (1985, p. 45) complementa dizendo que não seria produtivo utilizar as peças do Volume 2 no *segundo estágio* pois a leitura desse repertório é difícil. O melhor, portanto, é usar um material complementar que proporcione o desenvolvimento gradativo dessa habilidade, em especial por meio da leitura à primeira vista (LANDERS, 1987, p. 71).

De acordo com Comeau (1998, p. 66), ao longo da aprendizagem do Volume 2, normalmente chega um momento em que o aluno começa a aprender o repertório Suzuki por meio da leitura, atingindo, portanto, o *terceiro estágio*. Ao chegar no Volume 3, os alunos já conseguem ler uma boa parte das peças, ou até mesmo aprender peças completas por meio da leitura (COMEAU, 1998, p. 66). Nessa etapa, os alunos são motivados a lerem repertórios complementares diversos de forma a ampliar o desenvolvimento da habilidade de leitura (LANDERS, 1987, p. 71).

Powell (1988, p. 42-47) destaca a importância da atuação do professor para que o processo de aprendizagem da leitura musical seja gradual, prazeroso e efetivo para o aluno. Assim que iniciado, esse processo deve acontecer de forma consistente e seguir por todas as etapas de aprendizagem do instrumento. O professor deve ser cuidadoso e

criterioso na seleção dos materiais a serem utilizados e deve incluir o desenvolvimento da leitura prévia, da leitura rítmica e da leitura à primeira vista.

Há ainda um aspecto que merece ser destacado com relação à leitura. O Método Suzuki foi inicialmente pensado para o ensino da música no Japão, onde as crianças têm a oportunidade de aprender a ler partitura na escola regular. Landers (1987, p. 70) esclarece que talvez seja esse o motivo pelo qual Suzuki não tenha dado muita ênfase ao processo de ensino da leitura musical em seu método, pois não havia a necessidade de isso ser feito nas aulas de instrumento. Já em países onde o ensino da lecto-escrita musical não ocorre normalmente na escola regular, esse conteúdo deve ser incorporado às aulas de instrumento. O professor tem liberdade para a escolha da metodologia e materiais para o trabalho da leitura, mas é importante ressaltar que no Método Suzuki, a leitura é um auxiliar na aprendizagem e não um fim em si mesmo (LANDERS, 1987, p. 70).

Como discutido acima, a leitura é considerada por Shinichi Suzuki como uma habilidade importante, mas, diferentemente de outras metodologias de Educação Musical, no Método Suzuki a leitura não é considerada como pré-requisito para a aprendizagem do instrumento. Não há um método pré-determinado por Suzuki para o ensino da leitura, portanto cada professor deve encontrar a abordagem mais adequada a cada um de seus alunos. Esse é um aspecto do Método que vem se transformando a partir da experiência e contribuição dos professores de piano que o adotam.

## **7.0 Desenvolvimento da expressividade**

Como a aprendizagem do repertório contido no Método Suzuki de Piano se dá fundamentalmente por meio da escuta de gravações de alta qualidade, naturalmente o aluno vai tomando consciência das nuances de dinâmica, fraseado, articulações e agógica contidas na execução desse repertório. Por meio da escuta repetida das gravações, o aluno desenvolve uma representação mental de cada peça e, aos poucos, conquista a desenvoltura técnica necessária para produzir diferentes nuances sonoras.

No início da aprendizagem do repertório, o enfoque está na produção de uma sonoridade limpa e equilibrada e na execução de alturas, ritmos e dedilhados corretos. Também nessa fase inicial, o aluno desenvolve a percepção auditiva para reconhecer e, aos poucos, ser capaz de executar diferentes articulações como *non legato*, *staccato* e *legato*. Quando o aluno consegue tocar uma determinada peça do repertório, incorporando todos esses elementos de forma segura e mantendo um andamento estável, o professor começa o trabalho de refinamento técnico-musical que inclui um maior controle da sonoridade, ampliando pouco a pouco suas possibilidades expressivas.

Segundo Powell (1988, p. 52), os professores precisam ter clareza sobre o que o aluno deve fazer para alcançar os resultados sonoros desejados. Para tal, o professor demonstra ao aluno, fornecendo-lhe uma referência, e oferece estratégias de estudo que auxiliem no desenvolvimento do controle gestual necessário à produção da sonoridade desejada. Nesse processo de refinamento, o primeiro elemento que costuma ser trabalhado pelos professores Suzuki de piano é a dinâmica. Outro elemento que costuma ser introduzido nessa etapa é a realização de inflexões agógicas, com a inclusão de pequenos *rallentandos* na finalização das peças. Isso costuma ser chamado de “lindos finais”.

Outro aspecto desenvolvido ainda durante a aprendizagem do repertório do Volume 1 é o controle da sonoridade produzida por cada mão, diferenciando melodia e acompanhamento. Powell (1988, p. 58) considera importante o desenvolvimento dessa habilidade desde cedo, mesmo que isso não seja fácil.

Outro aspecto abordado pelos professores nesse processo de refinamento é o fraseado que, segundo Powell (1988, p. 60), envolve duas questões. A primeira se relaciona ao reconhecimento da estrutura melódica em frases. A segunda, com a compreensão do conteúdo das frases musicais. Exemplos de outras estratégias utilizadas por professores Suzuki para o desenvolvimento dessas habilidades podem ser verificadas em Comeau (1998, p. 75-81) e Powell (1988, p. 60-63).

## 8.0 Outras habilidades e conhecimentos musicais relevantes

Conteúdos musicais como improvisação, harmonização, transposição, percepção musical, solfejo, história da música e teoria musical não são considerados componentes essenciais do Método Suzuki de Piano (COMEAU, 1998, p. 69). Dentre esses conteúdos, a improvisação e a composição costumam ser os menos trabalhados pelos professores. No entanto, muitos deles consideram importante trabalhar esses conteúdos com seus alunos. A forma como esses conteúdos são abordados nas aulas e o tempo da aula dedicado a cada um deles varia muito entre os professores Suzuki.

Com relação à transposição, essa é uma habilidade trabalhada por muitos professores desde os estágios iniciais do ensino-aprendizagem. Os professores costumam pedir a seus alunos que transponham peças do Volume 1 para várias tonalidades. Isso acontece principalmente por meio de jogos durante as aulas coletivas (COMEAU, 1998, p. 69; POWELL, 1988, p. 50).

Normalmente, a harmonização é um conteúdo abordado durante a aprendizagem de algumas peças do repertório e costuma estar conectado à teoria musical nas aulas (COMEAU, 1998, p. 69). Por considerarem o estudo da teoria musical como indispensável a todos os alunos de piano, Comeau (1998, p. 74) diz que todos os professores Suzuki por ele entrevistados destinam um momento, tanto nas aulas individuais quanto nas aulas coletivas, para trabalhar conteúdos da teoria musical.

Com relação à percepção musical, Comeau (1998, p. 71) lembra que nas fases iniciais, todo o aprendizado pelo Método Suzuki de Piano parte da audição e que professores Suzuki consideram extremamente importante o desenvolvimento do ouvido musical. No entanto, enquanto alguns professores confiam na aprendizagem pela audição como suficiente para o desenvolvimento das habilidades aurais, outros professores preferem adicionar às aulas atividades específicas tais como identificação de intervalos e a realização de ditados. Com relação ao solfejo, mesmo que muitos professores peçam aos seus alunos que cantem, pouquíssimos professores trabalham o solfejo de uma forma sistematizada.

Com relação à história da música, todos os professores entrevistados por Comeau (1998, p. 72) consideram importante que o aluno adquira noções básicas sobre estilos musicais e forma musical para que possam desenvolver uma boa interpretação musical. Enquanto alguns professores trabalham esses conteúdos ao longo das aulas individuais, especialmente quando vão introduzir peças novas ao aluno, outros professores preferem trabalhar esses conteúdos nas aulas coletivas usando uma abordagem mais sistematizada. Apresentar os diferentes períodos da história da música e a vida e obra dos compositores costuma ser uma das formas mais comuns de abordagem desse conteúdo.

Os sete volumes do Método Suzuki de Piano não contêm informações biográficas ou históricas sobre as obras e compositores e nem um glossário de termos. Em uma palestra proferida em agosto de 1972, Suzuki explicou que o aluno aprende melhor o significado dos termos por meio da experiência (LANDERS, 1987, p. 38). Ao ouvir as gravações e aprender o repertório, ele começa aos poucos a fazer associações daquilo que está na partitura com o que ouve. A partir daí, o aluno é estimulado a buscar mais informações em recursos externos tais como em enciclopédias musicais ou consultando seu professor.

## **9.0 Estratégias de ensino-aprendizagem**

Devido à exposição prévia ao repertório, seja por meio da escuta de gravações, ou de performances de colegas ou familiares, alunos Suzuki costumam ter, previamente à primeira aula, uma boa noção sonora do piano e ter conhecimento do repertório. O maior trabalho do professor consiste, então, em ajudar o aluno a refinar a escuta, a desenvolver a coordenação motora, o foco e o equilíbrio para que ele consiga “trazer para os dedos” aquilo que já está em seus ouvidos, ou seja, concluir essa etapa inicial de aprendizagem do repertório por meio da audição<sup>38</sup>. Segundo Fraser (2015, p. 15):

---

<sup>38</sup> Segundo Santiago (2021, p. 97) a aprendizagem por audição, ou “tocar de ouvido é um dos principais métodos de aquisição de habilidades instrumentais e vocais que envolvem o ato de tocar de ouvido pela escuta de gravações, inicialmente com base em tentativa e erro (GREEN, 2014). tocar de ouvido no piano



Uma vez que a música tenha sido interiorizada [por meio da escuta], o aluno Suzuki vai começar a encontrar o repertório em seu instrumento, primeiro imitando seu professor e logo deixando que seu ouvido guie seus dedos a encontrar as notas.

Professores Suzuki utilizam estratégias de ensino que enfatizam a demonstração e fazem pouco ou nenhum uso de instrução verbal direcionada às crianças durante as aulas (KOPPELMAN, 1978, p. 69; POWELL, 1988, p. 73; KATAOKA, 1985, p. 27). Por saberem que as crianças, especialmente as mais novas, aprendem melhor por meio da observação e vivência, os professores dão preferência à demonstração de forma propositalmente exagerada para que a criança associe o som produzido ao movimento necessário para realizá-lo. Outra estratégia utilizada é a condução física, quando o professor, em contato com os braços do aluno, direciona seus movimentos para que ele sinta como este deve ser realizado (KOPPELMAN, 1978, p. 69). Por meio dessa abordagem, “os alunos desenvolvem uma consciência sensível e acurada dos vários atributos de uma bela performance e aprendem como desenvolver cada ponto da sua própria performance”, sendo essa uma abordagem qualitativamente diferente de um ensino por imitação mecânica, externamente imposta (KOPPELMAN, 1978, p. 54).

Para a aprendizagem do repertório, o ponto de partida é sempre a forma como a música deve soar (a ideia musical) e não sua representação gráfica (a partitura). Os mecanismos para realização dessa ideia no instrumento são demonstrados pelo professor durante a aula. O aluno ouve, vê e então tenta tocar. No entanto, isso não significa que o professor ou os pais devem ensinar cada nota da música por imitação. Na verdade, as crianças aprendem as alturas e o ritmo da música em casa, ao ouvir as gravações do repertório e com a ajuda dos pais. É o que esclarece Kataoka (1985, p.31):

O ensino de uma nova peça não deve acontecer durante o tempo da aula. O aluno aprende as peças novas por meio da escuta das gravações em casa. Aprender uma peça nova é um trabalho que os pais e a criança conseguem realizar juntos. O professor começa o trabalho de uma peça

---

significa reproduzir uma peça musical exclusivamente com base na audição, sem que haja processos de leitura envolvidos. Para Green (2014, p. xvii), o tocar de ouvido requer uma escuta consciente e extremamente atenta, vinculada à busca de tocar de forma semelhante à gravação”.

nova na aula somente quando a criança consegue tocar essa peça de memória.

Professores entrevistados por Comeau (1998, p. 125) endossam que o aprendizado das peças em casa também deve ser feito por audição, ou seja, os pais não devem mostrar cada nota da peça à criança, e sim deixá-la aprender as notas por meio da experimentação no instrumento, buscando aprender como executar aquilo que elas ouvem na gravação por meio de “tentativa e erro”. Nessa etapa, os pais ficam encarregados de conferir se a criança está seguindo as orientações previamente apresentadas pelo professor. Dessa forma, os alunos aprendem a confiar na sua escuta e memória. Quando a criança aprende a ler partituras, o que normalmente ocorre em uma etapa posterior da aprendizagem, os livros do Método Suzuki de Piano passam a ser utilizados como um apoio na aprendizagem de peças novas.

Powell (1988, p. 74) diz que se o professor tem que ensinar cada nota de cada peça na aula, então ele está perdendo parte da alegria envolvida no ensino pelo Método Suzuki. Se o professor orienta os pais sobre como ajudar as crianças em casa, ele pode aproveitar o tempo da aula para trabalhar novas técnicas e o refinamento da performance musical, permitindo assim que a criança alcance lindos resultados musicais.

O tipo de abordagem de ensino-aprendizagem proposta pelo Método Suzuki de Piano assemelha-se, portanto, à modelagem, que é definida por Dickey (1992, p. 27-28) como:

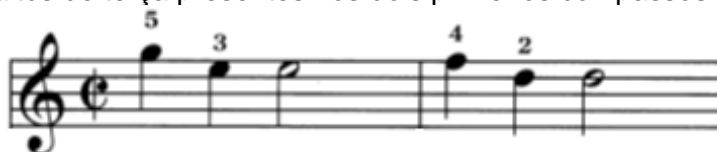
O ensino por modelagem consiste em alternâncias entre demonstrações do professor e imitações dos alunos. O professor usa um instrumento musical, voz ou mídia eletrônica (por exemplo, uma gravação em áudio) para fornecer o modelo e os alunos respondem com seus instrumentos ou vozes. Esta técnica é usada para demonstrar padrões de ritmo, alturas, estilos, articulação e outros elementos corretos e incorretos de performance musical. É necessário o uso de um mínimo de direcionamento verbal (tal como “toque o que eu tocar”, ou “a nota inicial é o Fá”), no entanto, a instrução é predominantemente não verbal.

## 9.1 Trabalho prévio

A realização de um trabalho prévio de apresentação da peça, antes que o aluno efetivamente comece a estudá-la, é uma estratégia bastante utilizada por professores Suzuki. Kataoka (1985, p.31) esclarece que, para preparar o aprendizado de uma peça nova, o professor deve ajudar os pais e a criança, fazendo esse trabalho prévio durante a aula. Isso é feito de diferentes formas pelos professores Suzuki (COMEAU, 1998, p. 125). Alguns professores são bem detalhistas na introdução das peças novas, com o objetivo de garantir seu aprendizado correto. Outros professores fazem apenas uma breve introdução dos principais pontos da peça e deixam o trabalho mais detalhado para quando a criança for capaz de tocar corretamente as notas e ritmos da música.

Bigler e Lloyd-Watts (1998, p. 95) ao apresentarem sua análise pedagógico-musical do repertório do Método Suzuki de Piano, incluem sugestões de pontos a serem trabalhados previamente pelo professor em cada uma das peças. Por exemplo, na música *Lightly Row* (Figura 11), as autoras sugerem que o professor trabalhe previamente com o aluno os saltos de terça, visto que, a partir da sequência do repertório, essa é a primeira vez que o aluno precisará realizar tal tipo de intervalo.

Figura 11- Saltos de terça presentes nos dois primeiros compassos de *Lightly Row*



Fonte: *Suzuki Piano School*, Vol. 1 (SUZUKI, 2008b, p. 16)

Os pontos destacados pelas autoras apresentam as seções técnicas mais desafiadoras em cada uma das peças do repertório. Elas esclarecem que esse trabalho prévio pode ser realizado a partir de diferentes abordagens, inclusive por meio de jogos no teclado ou fora dele. No entanto, Koppelman (1978, p. 49) enfatiza que nem todo ponto deve ser ensinado a todos os alunos, somente aqueles que os alunos precisarem de ajuda. Os professores não devem sobrecarregar os alunos e pais com explicações desnecessárias. Após essa exposição prévia, é trabalho dos pais ajudar a criança em

casa na aprendizagem da peça, para que ela consiga trazê-la memorizada na próxima aula.

## 9.2 Ensino passo a passo

Bigler e Lloyd-Watts (1998, p. 17) definem passo como “a menor parte de uma passagem musical que uma criança consegue entender”. Segundo as autoras, dominar gradativamente o conteúdo técnico-musical ajuda a criança a executar cada fragmento musical com acurácia. Após o domínio de um passo, um novo passo é acrescentado. A junção de vários pequenos passos dominados constrói a habilidade complexa necessária para se tocar uma peça. Esse processo é básico para toda a aprendizagem (BIGLER; LLOYD-WATTS, 1998, p. 18). Assim, passo a passo, uma performance segura é construída (KOPPELMAN, 1978, p. 47).

Como dito anteriormente, apesar dos volumes do Método Suzuki de Piano não trazerem explicações sobre como as peças devem ser ensinadas, professores Suzuki são treinados para identificar os principais pontos de ensino de cada peça e adaptar a apresentação desses pontos a partir da necessidade de cada aluno. Para Bigler e Lloyd-Watts (1998, p. 18), o conceito de ajustar o tamanho de cada passo a cada criança é uma das grandes contribuições de Suzuki à Educação Musical. É essa abordagem que torna possível que crianças tão novas consigam tocar tão bem. Os pontos de ensino do repertório Suzuki podem ser comparados a uma matriosca<sup>39</sup>, onde cada passo parece ter outro passo dentro e os passos se tornam cada vez menores e mais claros conforme o professor adquire maior conhecimento e experiência no ensino do repertório (BIGLER; LLOYD-WATTS, 1998, p. 18).

Mesmo que no Método Suzuki de Piano vários alunos aprendam o mesmo repertório, nenhuma criança aprende da mesma maneira. Por isso, o professor precisa usar uma combinação diferente de passos para cada criança. Para ajudar o aluno de

---

<sup>39</sup> “Conjunto de bonecas típicas russas, de madeira pintada, que se sobrepõem umas às outras, encaixando-se”. Fonte: Dicionário Online Caldas Aulete. Disponível em <https://aulete.com.br/matriosca>. Acesso em 14 dez. 2021.

forma mais eficiente, é preciso analisar todos os passos possíveis e necessários para a performance de uma obra musical. Ao compreender o que constitui cada passo é possível ter uma visão clara do que é necessário para fazer as correções, para que o aluno alcance o domínio de cada passo (BIGLER; LLOYD-WATTS, 1998, p. 18).

Powell (1988, p. 7) reforça a importância de que cada passo, não importa quão pequeno, seja dominado antes de prosseguir ao próximo. Alcançar o domínio de um passo significa que a criança sempre consegue tocar aquele fragmento musical corretamente e com facilidade. “Para atingir esse domínio, algumas crianças precisarão de apenas algumas repetições. Já outras crianças, precisarão de muitas, muitas, repetições” (BIGLER; LLOYD-WATTS, 1998, p. 18).

### 9.3 Ponto único

O ensino passo a passo está diretamente vinculado àquilo que professores Suzuki denominam como “ponto único”, que consiste na estratégia de colocar em foco apenas um parâmetro de cada vez durante o ensino, de forma a facilitar a aprendizagem e compreensão do aluno. É o que explica Powell (1988, p. 73):

No Método Suzuki, nós defendemos a ideia de usar um ponto único por vez para alcançar a maestria no passo a passo. Se você diz para a criança prestar atenção em várias coisas enquanto ela toca, você está provavelmente frustrando a criança, mesmo que seu esforço seja genuíno em ajudá-la. Funciona melhor dar à criança um ponto ao qual ela deve se focar antes de começar a tocar, elogiá-la quando ela conseguir alcançar determinada meta e depois adicionar outros pontos necessários quando houver tempo para isso. Por meio do aprimoramento, você não está só alcançando melhores resultados na performance, mas também melhores atitudes.

A estratégia de colocar em foco um único ponto por vez, desenvolve a atenção e a concentração – ferramentas extremamente úteis para o aprendizado de qualquer coisa (KOPPELMAN, 1978, p. 54). Para que o aprendizado seja mais efetivo, Kataoka (1985, p. 26) oferece a seguinte orientação: “Durante a aula corrija completamente um ponto,

aquele que seja o maior problema, e instrua o aluno como praticar esse ponto ao longo da semana. Quando o aluno tiver dominado esse ponto, adicione um novo passo a isso”. Essa é uma abordagem que tem grandes implicações no aprendizado musical e traz muitos benefícios aos alunos (KOPPELMAN, 1978, p. 54).

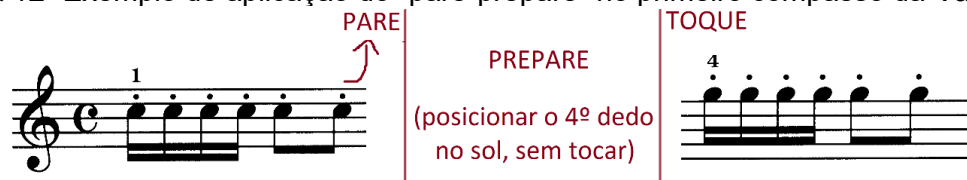
#### **9.4 Pare-prepare**

O Pare-prepare (*stop-prepare*) é a principal estratégia utilizada por professores Suzuki, seja com alunos iniciantes ou avançados, para o trabalho de pontos mais difíceis do repertório ou aqueles que exijam o desenvolvimento de novas técnicas. Segundo Koppelman (1978, p. 68), esse procedimento pode ser usado sempre que o aluno apresentar alguma dificuldade para realizar um movimento complexo ou uma série de movimentos. Ela acrescenta que, caso o aluno consiga realizar o movimento completo sem dificuldades, não é necessário ou desejável dividir esse movimento em partes menores. No entanto, para os que não conseguem, o professor precisa dividir o processo de aprendizagem desse movimento em partes pequenas, tantas quanto forem necessárias, e depois, por meio da prática, integrar cada uma dessas partes aos poucos até que o aluno consiga realizar os movimentos correta e fluentemente.

Para Bigler e Lloyd-Watts (1998, p. 19), essa é a ferramenta de ensino mais valiosa que o professor Suzuki tem. Quando o professor compreende como identificar e como isolar cada ponto de ensino, ao usar a estratégia do pare-prepare, ele garante que toda criança absorva e domine cada passo de forma bem-sucedida. As autoras explicam que essa estratégia tem dois componentes: a ação física de parar e a preparação mental para o que virá logo a seguir. Dessa forma, o aluno aprende que ele precisa se preparar mentalmente para a execução de todos os movimentos necessários, antes de executá-los (LANDERS, 1987, p. 20). Bigler e Lloyd-Watts (1998, p.78) dizem que essa estratégia pode ser extremamente valiosa para o desenvolvimento de bons hábitos de estudo, garantindo que o aluno desenvolva, por exemplo, uma posição de mão apropriada ao tocar.

Utilizaremos o início da *Variação A* (primeira das variações compostas por Suzuki para o tema *Brilha, brilha estrelinha*) para exemplificar a aplicação do pare-prepare. O primeiro compasso dessa peça normalmente representa uma dificuldade para os alunos, devido ao deslocamento lateral do braço e à firmeza necessária aos dedos para realizar o salto da nota Dó, tocada com o polegar, para a nota Sol, tocada com o 4º dedo. Ao realizar uma pausa logo após a execução da célula rítmica sobre a nota Dó, o aluno terá tempo para deslocar lateralmente o braço com calma e preparar o quarto dedo sobre a nota Sol, antes de tocá-la. A Figura 12 ilustra a aplicação dessa estratégia no início da *Variação A*.

Figura 12- Exemplo de aplicação do “pare-prepare” no primeiro compasso da *Variação A*



Fonte: adaptado de Bigler & Watts, 1998, p. 88

Bigler e Watts (1998, p. 19) explicam que, por meio da aplicação dessa estratégia, a execução musical deve ocorrer *a tempo*, mas fragmentada em pequenos excertos musicais. Além disso, assim que o aluno domina a execução de cada fragmento, a pausa (tempo de preparação) entre cada fragmento deve ser removida. Isso costuma acontecer de forma automática porque o aluno já sabe como aquele trecho musical deve soar e, por isso, naturalmente terá o desejo de reproduzir aquilo que ouviu nas gravações. “Combinar os passos (fragmentos) é como montar um quebra-cabeça; cada pequeno fragmento é perfeito em si e, quando os fragmentos são conectados, eles formam um todo, uma figura completa” (BIGLER; LLOYD-WATTS, 1998, p. 19-20).

## 9.5 Estratégias lúdicas

Grande parte dos alunos inicia a aprendizagem do piano pelo Método Suzuki de Piano ainda na segunda infância. Sabendo da importância do uso de estratégias lúdicas para uma aprendizagem mais efetiva e motivadora para essa faixa etária, muitos professores Suzuki utilizam jogos e brinquedos para introduzir e refinar habilidades técnico-musicais de forma lúdica.

Segundo Landers (1987, p. 15-16), o uso de jogos tem como objetivo motivar os alunos, deixá-los mais atentos, espantar a monotonia, bem como também avaliar a aprendizagem do aluno. O uso de jogos é altamente individualizado, os tipos e abordagens variam de professor para professor. Os professores são estimulados a desenvolverem jogos de maneira criativa de forma a atender às demandas individuais dos alunos. Os jogos normalmente são mais usados nas aulas coletivas, mas também podem ser incorporados às aulas individuais. A descrição de alguns jogos e brincadeiras utilizados por professores Suzuki de piano pode ser encontrada em Landers (1987), Bigler; Lloyd-Watts (1998) , Powell (1988), Comeau (1998) e Hall (2020).

Com relação ao uso de brinquedos e outras ferramentas extramusicais, temos como exemplo a *Technique toolbox*<sup>40</sup>, criada pela professora norte-americana Diana Galindo. Esse material tem o objetivo de auxiliar os alunos a desenvolverem e compreenderem aspectos técnico-musicais pianísticos fundamentais como: movimento livre e flexível dos braços; uso do peso do braço para tocar; flexibilidade do punho; dedos articulados e arredondados; firmeza das falanges dos dedos; posição arqueada da mão.

---

<sup>40</sup> Essa caixa contém materiais e brinquedos selecionados pela professora Diana Galindo para serem utilizados ao longo do processo inicial da aprendizagem do repertório Suzuki. Ao todo são 21 itens, como por exemplo: bichinhos de pelúcia, materiais de papelaria, cartões contendo ilustrações e pequenos brinquedos. A apresentação desse material e descrição de como utilizá-lo é apresentado no curso “*The Technique Toolbox for Piano- Teaching Big Technique with Tiny Toys*”, oferecido eventualmente pela professora.



Sua abordagem está fundamentada no Método Suzuki e incorpora influências do trabalho da professora Irina Gorin<sup>41</sup> e da Pedagogia Montessoriana<sup>42</sup>.

Vale ressaltar, no entanto, que o uso de elementos extramusicais no ensino do piano não é um consenso entre os professores Suzuki. Há professores que defendem que “menos é mais” e evitam ao máximo a utilização desses materiais durante as aulas, justificando que eles são desnecessários e que podem tirar o foco da criança daquilo que realmente importa: a música.

## 10.0 Prática e performance

### 10.1 Prática diária

A prática diária é considerada por Suzuki como o meio pelo qual as habilidades são de fato desenvolvidas (SUZUKI, 1993, p. 3). Quando perguntado: “Eu preciso de praticar todos os dias?”, Suzuki respondia: “Somente nos dias que você come!” (KOPPELMAN, 1978, p. 28). Essa frase de Suzuki ficou bastante conhecida e ainda hoje é utilizada por muitos professores para ajudar as crianças e seus pais a entenderem a importância da prática diária do instrumento. Como o aluno tem normalmente apenas

---

<sup>41</sup> Irina Gorin é uma professora de piano ucraniana, radicada nos Estados Unidos há mais de 30 anos. É criadora do método *Tales of a Musical Journey*, destinado a crianças entre 4 e 7 anos de idade, que combina elementos da escola russa de piano com outras abordagens de ensino do instrumento, apresentando os conceitos musicais de forma lúdica, como um conto de fadas. Seu trabalho vem ganhando notoriedade pela expressividade e qualidade técnica demonstrada por seus alunos e devido aos cursos de pedagogia do piano oferecidos por ela a partir de 2013. Fonte: <https://www.irinagorin.com/irina-gorin/>. Acesso em 06 out. 2021.

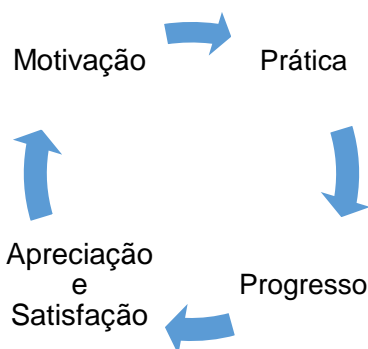
<sup>42</sup> A metodologia criada pela médica e pedagoga italiana Maria Montessori (1870-1952) tem sido frequentemente associada ao Método Suzuki devido a fundamentos semelhantes das duas abordagens, tais como: a crença no potencial de toda criança, o olhar atento do professor à forma como as crianças aprendem e a preparação cuidadosa do ambiente de forma a potencializar o aprendizado (LANDERS, 1987, p. 100). Diana Galindo ressalta que a proposta de Montessori dá grande importância à imaginação e à uma aprendizagem por meio dos sentidos e mostra que esses fundamentos podem ser perfeitamente aplicados ao desenvolvimento de habilidades técnico-musicais dentro do Método Suzuki de Piano. Fonte: GALINDO, Diana. Notas do curso *The Technique Toolbox™ for Piano- Teaching Big Technique with Tiny Toy*. 23 de jul. 2020.

uma aula semanal, mas pratica nos outros seis dias da semana em casa, isso torna a prática em casa mais decisiva para o desenvolvimento do aluno do que as aulas com o professor (KOPPELMAN, 1978, p. 26).

Jenny Macmillan, professora capacitadora do Método Suzuki na Europa com larga experiência no ensino do piano, dedicou um livro inteiro à questão da prática, definindo-a como “um trabalho objetivo que desenvolve habilidades que conectam a intenção musical com sua execução”. A prática, para a autora, implica no “trabalho de pequenas seções, ouvindo cuidadosamente a qualidade sonora, a entonação, o ritmo, a articulação, a respiração, fraseado, dinâmicas, etc. e estando consciente dos movimentos físicos envolvidos”. Ela diz ainda que deve ficar claro para os alunos o que eles precisam praticar, como e por que praticar (MACMILLAN, 2010, p. 10).

Macmillan (2010, p. 11) diz também que, para músicos, é comum que a prática esteja vinculada a sentimentos negativos e de culpa e que por isso precisamos encontrar estratégias para que os momentos de prática sejam produtivos e prazerosos, criando um ciclo positivo, conforme ilustrado na Figura 13.

Figura 13- Ciclo positivo de prática



Fonte: Adaptado de Macmillan, 2010, p. 11

Koppelman (1978, p. 31) também aborda esse ciclo positivo de prática. A autora defende que as sessões de prática devem resultar em uma feliz sensação de missão cumprida. Dessa forma, a prática passa a ser desenvolvida com confiança e entusiasmo. Quando pais e aluno percebem os bons resultados gerados pela prática eles se sentem

motivados a praticar cada vez mais, gerando um ciclo muito positivo (KOPPELMAN, 1978, p. 47).

Macmillan (2010) apresenta diversas sugestões de como tornar realidade esse ciclo positivo de prática. Ela defende a criação de um ambiente de aprendizagem adequado e orienta como aluno, pais e professor podem atuar na criação desse ambiente. A autora também discute como e quando praticar, discorrendo sobre a aplicação de estratégias efetivas de prática e para o aprendizado de novas peças, como desenvolver a técnica, a leitura, habilidades de performance e memorização. Além disso, a autora traz sugestões sobre como manter e nutrir a motivação dos alunos.

Segundo Suzuki (1993, p.3), para que a prática seja efetiva, a criança precisa praticar com boa vontade e por isso é muito importante motivá-la. Para que a criança se sinta motivada a praticar diariamente, são necessários esforços tanto do professor como dos pais. Essa motivação depende da habilidade do professor em conscientizar os pais sobre a importância da prática. Por estarem em contato diário com a criança, é papel dos pais organizar e garantir que a prática aconteça de forma consistente e efetiva. “É vital estabelecer a seriedade e compromisso dos pais com a prática” (KOPPELMAN, 1978, p. 28).

Para motivar as crianças, é importante que os pais mantenham uma postura incentivadora durante a prática diária, elogiando-as e evitando críticas. Landers (1987, p. 18) lembra que cada aluno aprende em seu próprio ritmo, por isso é necessário muitas repetições, paciência, elogios e correções positivas e construtivas ao longo da prática. Os pais não devem esperar que as crianças se lembrem de praticar todos os dias. “Às vezes a criança irá lembrar e iniciar a prática de forma autônoma. No entanto, os pais devem esperar que eles precisarão lembrar a criança, de forma animada e agradável, a hora de praticar, ao longo de vários anos” (KOPPELMAN, 1978, p. 29).

Koppelman (1978, p. 32) esclarece que a prática deve ser gerada a partir de uma autoavaliação e autodirecionamento do aluno em prol do desenvolvimento de sua autoconsciência e independência. Para alcançar esse estágio, os pais devem continuamente encorajar a criança a: (1) identificar quais os pontos a serem revisados e o porquê; (2) ouvir conscientemente o resultado sonoro produzido durante a prática; (3) avaliar o resultado sonoro; (4) assumir postura ativa durante sua avaliação. A autora

sugere que durante a prática, os pais façam perguntas à criança, ajudando-as a desenvolver a consciência sobre o que elas estão fazendo, e somente “deem respostas” quando realmente for indispensável.

Professores Suzuki lançam mão de diversas estratégias, dentre elas o uso de quadros e jogos, para ajudar os alunos a compreenderem mais claramente o que é esperado deles em cada dia de prática e ajudá-los no desenvolvimento do senso de satisfação e alegria por conseguirem concluir aquilo que é pedido a eles. A Figura 14 apresenta dois quadros utilizados para registro da prática do aluno. Esses quadros podem ser desenhados de outras formas pelo professor, aproveitando temas de interesse do aluno. Ilari (2012, p. 213), por exemplo, apresenta um quadro com tema de festa junina, onde a criança deve colorir uma bandeira para cada dia de prática.

Figura 14- Exemplos de quadros utilizados para o registro de prática dos alunos

Calendário de prática de piano- Mês: _____								Tarefas semanais	
Dia	Horário	★/Téc.	Nova	Aprim.	Rep.	Leitura	Escuta	Foco da aula	
1								★/Técnica	1-
2								Peça nova	2-
3								Peça p/aprimorar	3-
4								Repertório	4-
5								Leitura	5-
6								Escuta	
7									
8								Repertório:	
9									
10									
11									
12									
13									
14								★/Técnica	
15								Peça nova	
16								Peça p/aprimorar	
17								Repertório	
18								Leitura	
19								Escuta	
20									
21								★/Técnica	
22								Peça nova	
23								Peça p/aprimorar	
24								Repertório	
25								Leitura	
26								Escuta	
27									
28								★/Técnica	
29								Peça nova	
30								Peça p/aprimorar	
31								Repertório	
								Leitura	
								Escuta	

Tarefas semanais	
Data: / /	
★/Técnica	
Peça nova	
Peça p/aprimorar	
Repertório	
Leitura	
Escuta	
Data: / /	
★/Técnica	
Peça nova	
Peça p/aprimorar	
Repertório	
Leitura	
Escuta	
Data: / /	
★/Técnica	
Peça nova	
Peça p/aprimorar	
Repertório	
Leitura	
Escuta	
Data: / /	
★/Técnica	
Peça nova	
Peça p/aprimorar	
Repertório	
Leitura	
Escuta	

Fonte: Adaptado de Yurko *apud* Comeau, 1998, p. 130-131

Sobre o local ideal para a prática diária, Koppelman (1978, p. 26) lembra que os pianistas costumam ter muito menos flexibilidade sobre onde praticar do que outros instrumentistas. O local destinado à prática deve ser tranquilo, sem interferências externas e estar disponível a maior parte do tempo. Isso pode requerer um planejamento cuidadoso e cooperação de toda a família do aluno. Com relação à duração de cada seção de prática, Suzuki esclarece que esta interfere diretamente no resultado alcançado pelo aluno: “A diferença entre alguém que pratica cinco minutos por dia e alguém que pratica três horas por dia é imensa, embora ambos pratiquem cada dia” (SUZUKI, 2008a, p. 129).

No entanto, Koppelman (1978, p. 30) esclarece que a duração da prática depende da idade e experiência do aluno. Ao invés de estabelecer uma duração pré-determinada para a seção de prática, o melhor é que ela dure o tempo de concentração da criança. Cuidado e atenção são mais importantes do que a duração exata da prática. Conforme os alunos vão avançando, o tempo de prática aumenta.

## **10.2 Revisão frequente do repertório**

Para Suzuki, o desenvolvimento de uma habilidade musical real e refinada só começa após os aspectos básicos estarem bem aprendidos: “A educação para o desenvolvimento de uma habilidade real, por exemplo, o aprimoramento da performance, começa quando a criança já sabe tocar a peça” (SUZUKI, 1990, p. 66). Portanto, no Método Suzuki, é por meio da revisão frequente do repertório que novas habilidades são desenvolvidas e o verdadeiro domínio técnico-musical é atingido. “Dessa forma, o aluno pode atingir um alto nível, e sua habilidade pode ser desenvolvida infinitamente, em proporção à habilidade do professor” (SUZUKI, 1993, p. 9).

Ao aprender novas peças, os alunos continuam estudando e revisando as peças anteriores até que eles consigam tocá-las confortavelmente, tornando-as mais expressivas e precisas (COMEAU, 1998, p. 53). Kataoka (1985, p. 17) diz que, ao fazer a revisão, o aluno não só se lembra das peças anteriores muito bem, mas se torna cada vez mais familiarizado com elas. Ao chegar nesse ponto, o professor perceberá que é

muito mais fácil ensinar ao aluno como tocar de forma expressiva e extrair uma melhor sonoridade do instrumento.

Para Suzuki (1993, p. 16), o aluno só deve prosseguir para uma peça nova quando o professor observar que suas habilidades estão se desenvolvendo por meio do aprimoramento constante das peças já aprendidas. Ele esclarece:

O objetivo do Método Suzuki não é fazer as crianças progredirem rapidamente por meio do repertório, mas desenvolver de forma sólida habilidades reais. Na verdade, o estudo contínuo por meio da revisão das peças ajuda as crianças a progredirem mais rapidamente e garante que elas consigam tocar belamente as peças já estudadas. Isso também aprimora sua concentração e memória e as tornam mais confiantes nelas mesmas. (SUZUKI, 1993, p. 17).

Como muitas das técnicas, padrões e conceitos das peças iniciais são encontradas nas peças mais avançadas, ao revisar as antigas, o aluno mantém aqueles padrões de movimentos e técnicas aprendidas, agilizando o aprendizado de novas peças que contenham elementos semelhantes (LANDERS, 1987, p. 72).

O processo de revisão e refinamento das peças começa com as *Variações sobre o tema do Brilha, brilha estrelinha* (primeira peça do Método Suzuki de Piano) e se torna parte permanente do processo de aprendizagem do aluno (KOPPELMAN, 1978, p. 83). Para que essa revisão seja efetiva, é necessário que se desenvolva um sistema de prática diária que incorpore peças novas e antigas. O simples fato de estar num ambiente onde o repertório Suzuki seja frequentemente executado já auxilia em sua memorização e revisão (LANDERS, 1987, p. 73).

Segundo Landers (1987, p. 74), no entanto, para alguns professores, pais e alunos a revisão do repertório costuma ser considerada como algo demorado, não sendo possível de ser realizada naturalmente. Por isso, o autor apresenta algumas sugestões para ajudar os professores nesse processo (LANDERS, 1987, p. 73-74). Além das estratégias apresentadas por Landers, Koppelman (1978, p. 84-93) cita ainda: estímulo à performance em conjunto, uso de jogos, uso de quadros de revisão, gravação do repertório e incentivo para o aluno participar de eventos tais como recitais caseiros e festivais. Bigler e Lloyd-Watts (1998, p.45) descrevem jogos que podem ser realizados

nas aulas como estratégia motivadora à revisão de repertório, por exemplo: a criação de histórias, criação de quebra-cabeça e jogos de palmas.

### 10.3 Repetição com enfoque

A repetição é, para Suzuki, o mecanismo essencial para o desenvolvimento de habilidades: “Nós temos de praticar e educar nossos talentos, isto é, repetir as atividades até que elas aconteçam naturalmente, fácil e simplesmente” (SUZUKI, 2008a, p. 59). Se alguém aprendeu a fazer algo, deve conseguir maestria repetindo-o muitas vezes (SUZUKI, 2008a, p. 53), o que exige foco, persistência e tempo:

Devemos esbanjar esforços em nos aperfeiçoar. É um erro acreditar que nascemos com talentos que se desenvolverão sozinhos. Se temos um jeito fácil de realizar algo, isso significa que, por constante repetição, conseguimos tornar essa habilidade uma parte de nós mesmos. “Torná-la parte de nós” significa dizer que o nosso objetivo foi conseguido por trabalho e repetição até o ponto de se ter estabelecido firmemente em nosso consciente. (SUZUKI, 2008a, p. 60).

No entanto, repetir por repetir não é o suficiente pois coisas boas e ruins são internalizadas durante a repetição. Por isso é preciso que a repetição seja feita de forma atenta e com objetivos claros (KOPPELMAN, 1978, p. 28). Kataoka (1988, p. 11) diz que “a habilidade cresce em proporção à quantidade de repetição”, mas que essa repetição deve ser feita de forma muito cuidadosa para que apenas hábitos e habilidades boas sejam consolidadas.

Koppelman (1978, p. 30) lembra que para se tocar bem é necessário muito treinamento e repetição. Encontrar formas prazerosas e interessantes para realizar as repetições exige dedicação, engenhosidade e tempo dos pais. Powell (1988, p. 21) ressalta que a repetição também desenvolve a persistência da criança para que ela consiga desenvolver suas habilidades e isso gera aumento de sua autoestima ao perceber que está se desenvolvendo. Para o professor e para os pais, o desafio é

conseguir transformar a repetição em algo interessante para a criança. É preciso ser criativo o suficiente para manter sua motivação ao longo das repetições.

#### **10.4 Memória**

Para Suzuki, “a habilidade de memorizar é das mais importantes na vida e deve ser inculcada profundamente” (SUZUKI, 2008a, p. 121). Para ele, essa habilidade precisa ser desenvolvida pouco a pouco, até que se torne um hábito. “Quando o hábito de memorização é realmente internalizado, algo que era considerado incomum para nós pode ser realizado como se fosse algo muito comum e de fácil realização” (SUZUKI, 1981, p. 89). Suzuki esclarece ainda que a habilidade da memória pode ser adquirida e aprimorada por qualquer pessoa, desde que haja um treinamento correto (SUZUKI, 2008a, p. 122).

Para que a habilidade de memorização do repertório musical se desenvolva, Suzuki sugere que, após a primeira peça ter sido memorizada, o aluno continue a praticá-la e, em seguida, adicione uma peça nova. Esse processo deve ser realizado várias vezes e, ao acrescentar uma peça nova, as peças antigas devem ser mantidas de forma que possam ser tocadas a qualquer momento. Dessa forma o repertório vai sendo internalizado e a memória e a concentração do aluno são expandidas (SUZUKI, 1981, p. 87). Alunos Suzuki normalmente demonstram uma confiança impressionante durante a performance, aparentando estar relaxados e apreciando o momento. Isso é fruto do treinamento de memória ao qual são submetidos, que lhes dá autoconfiança (WICKES, 1982, p. 26).

#### **10.5 Performance coletiva em público**

No Método Suzuki há uma grande ênfase na performance musical. Landers (1987, p. 20) ressalta que devido à frequente apresentação dos alunos em aulas coletivas, recitais e apresentações diversas, somado ao formato semiprivado das aulas individuais,



os alunos desenvolvem a sensação de estarem sempre tocando em público. Além disso, especialmente durante os anos iniciais de aprendizagem, a criança se acostuma a tocar para o adulto que a supervisiona, durante a prática diária. Devido a isso, as apresentações em público são encaradas naturalmente, como apenas mais um momento de aprendizagem e com o sentimento de que a plateia está ali para incentivar e apreciar aquilo que cada um é capaz de fazer.

As performances em uníssono são uma parte regular e importante do Método Suzuki. Como as crianças têm um repertório em comum, as apresentações em grupo oferecem a elas a oportunidade de tocarem juntas em um ambiente descontraído e sem pressões. Essas apresentações mesclam alunos de diferentes níveis e idades, oferecendo uma oportunidade para que alunos menos experientes vejam e toquem junto com alunos mais avançados (WICKES, 1982, p. 29). Suzuki (1981, p. 16) esclarece:

As crianças se divertem muito tocando junto com outras crianças. É divertido tocar em conjunto. Por não haver repreensão e críticas negativas, todas as crianças tocam sem medo. Como alunos mais avançados tocam junto com alunos menos experientes, seu estilo avançado será absorvido pelas crianças mais novas, não só sua sonoridade, mas também sua atitude. Devido à habilidade de adaptação ao ambiente, as crianças conseguem, com sensibilidade e alegria, captar algo além do que elas têm naquele momento.

Para os alunos iniciantes, ouvir e assistir à performance de alunos mais avançados é benéfico também em outros aspectos. A postura, a alegria, a facilidade e a beleza da performance dos alunos mais avançados são incorporadas pelos alunos menos experientes. Esses alunos começam a se sentir integrantes de um grupo e sabem que eles também são capazes de atingir níveis cada vez mais altos (KOPPELMAN, 1978, p. 21).

Por outro lado, Wickes (1982, p. 30) aponta que a ênfase na performance em conjunto pode ter um efeito negativo por tornar mais visível a diferença na velocidade de desenvolvimento de cada aluno. Os pais podem sentir um certo desconforto ao ver que seu filho não está progredindo tão rápido quanto outras crianças. Quando isso acontece e os pais são competitivos, eles acabam por forçar a criança a ter um desempenho

melhor, o que pode ocasionar tensão e desmotivação. Alguns professores também podem desenvolver um senso de competitividade ao comparar seus alunos com os de outros professores. A autora esclarece, no entanto, que Suzuki defendia que o progresso de cada criança deveria ser reconhecido, apreciado e medido unicamente em comparação com ela própria. A velocidade de aprendizado de cada criança deve ser respeitada e o foco deve estar no trabalho colaborativo entre alunos, pais e professores.

Devido às características próprias do piano, possibilitar que vários alunos toquem juntos nas aulas coletivas pode ser um desafio, especialmente quando só se tem um ou dois instrumentos à disposição. No entanto, isso não quer dizer que a performance coletiva de pianistas não aconteça no Método Suzuki de Piano. Pelo contrário, professores têm sido muito criativos, propondo atividades que possibilitam que os pianistas também usufruam do benefício de tocar em conjunto, seja em uníssono ou não.

Além das aulas coletivas, os alunos são estimulados a participar de eventos e apresentações onde compartilham o fazer musical com outras pessoas. Exemplos desses eventos são o *Concerto com 10 pianos*<sup>43</sup>, que acontece no Japão e Estados Unidos, a Conferência da SAA, que acontece nos Estados Unidos, o Encontro de Alunos Suzuki de Piano<sup>44</sup>, que acontece em São Bernardo do Campo-SP e concertos *online*<sup>45</sup>. A Figura 15 apresenta um registro fotográfico do Concerto com 10 pianos, que aconteceu em Matsumoto em 2019.

---

<sup>43</sup> O Concerto com 10 pianos (*10-Piano Concert*) foi idealizado por Haruko Kataoka após encorajamento de Suzuki de que fossem pensadas estratégias para que os alunos de piano pudessem tocar juntos, de forma semelhante aos alunos de violino. A cada edição, o Concerto com 10 pianos reúne dezenas de alunos provenientes de diferentes países.

<sup>44</sup> O Encontro de Alunos Suzuki de Piano é promovido desde 2017 pelo Klavier - Centro Suzuki de São Bernardo do Campo (SP). Além de participarem de apresentações individuais e coletivas, os alunos participam de diversas oficinas musicais ao longo do evento. No encontro, são oferecidas ainda atividades para os pais dos alunos.

<sup>45</sup> Devido à pandemia de COVID-19, muitos eventos que aconteciam presencialmente passaram a acontecer de forma remota. No Capítulo 3, abordaremos os eventos e apresentações *online* que envolveram a participação de alunos e professores Suzuki brasileiros.

Figura 15- Registro do Concerto com 10 Pianos, realizado em 2019 no Harmony Hall (Matsumoto, Japão)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=PiFaiTImuKE>. Acesso em 14 dez. 2021

## 11.0 Avaliação do ensino-aprendizagem e da performance

Como discutido anteriormente, o processo de aprendizagem do repertório Suzuki acontece de forma acumulativa. Ao longo do tempo e por meio das revisões constantes do repertório, o professor adiciona novas camadas de conhecimento que demandam um crescente domínio técnico-musical do aluno. Para tal, o professor precisa ter consciência da grande quantidade de aspectos envolvidos na performance e na aprendizagem musical. Depois, ele precisa organizar e preparar a apresentação desses conteúdos de forma adequada à maturidade e desenvolvimento do aluno. Cada conteúdo deve ser dominado completamente pelo aluno antes que o próximo seja apresentado.

O documento *Descritores da performance interpretativa*<sup>46</sup> foi preparado pela SAA para auxiliar professores a visualizarem os elementos envolvidos em uma performance de alto nível. O documento está dividido em sete tópicos principais, a saber:

- (1) *Nível de dificuldade do repertório executado*: observar se as demandas técnico-interpretativas do repertório executado são proporcionais às habilidades do aluno.

---

<sup>46</sup> Disponível em: [https://suzukiassociation.org/download/Performance\\_and\\_Pedagogy\\_Descriptors.pdf](https://suzukiassociation.org/download/Performance_and_Pedagogy_Descriptors.pdf). Acesso em 13 dez. 2021. Versão em português disponível em MONTANARI; DUARTE, 2019, p. 131-132.

- (2) *Aspectos físicos da performance*: verificar se aluno apresenta uma postura erguida e equilibrada, soltura e eficiência de movimentos (ausência de tensões desnecessárias) e se ele aparenta estar confortável ao tocar.
- (3) *Qualidade sonora produzida durante a performance*: observar, por exemplo, se o som é agradável, ressoante e pleno, e se a dinâmica varia quando é necessário.
- (4) *Precisão técnica*: observar a precisão na execução de notas e ritmos, dentro de um andamento apropriado, mantendo uma pulsação estável e fazendo variações na agógica quando necessário.
- (5) *Domínio musical demonstrado durante a performance*: observar aspectos como expressividade, articulação, fraseado, estilo, escolhas interpretativas e equilíbrio das vozes.
- (6) *Presença de palco*: em apresentações, verificar se o aluno demonstra presença, com fluência e graça; cumprimenta a plateia nos momentos apropriados; consegue prosseguir quando erros acontecem; demonstra gratidão aos colegas que o acompanham nas performances coletivas.
- (7) *Concentração demonstrada durante a performance*: verificar se o aluno transparece concentração, segurança e confiança em si mesmo.

Esses critérios podem ser utilizados pelo professor na avaliação das performances de seus alunos ou de suas próprias performances. A ordem com que são apresentados no documento apresenta as habilidades em crescente dificuldade, partindo daquelas consideradas como mais básicas até aquelas que exigem maior experiência e preparação do intérprete. É esperado que o professor conduza de forma efetiva seus alunos para que, ao longo do tempo, todos consigam alcançar um nível de excelência.

Para auxiliar os professores no processo de autoavaliação ou de análise da atuação pedagógica de outros professores, a SAA sugere o uso do documento *Descritores pedagógicos*<sup>47</sup>. Esse documento está dividido em sete tópicos principais, a saber:

---

<sup>47</sup> Disponível em: [https://suzukiassociation.org/download/Performance\\_and\\_Pedagogy\\_Descriptors.pdf](https://suzukiassociation.org/download/Performance_and_Pedagogy_Descriptors.pdf). Acesso em 13 dez. 2021. Versão em português disponível em MONTANARI; DUARTE, 2019, p. 133-134.

- (1) *Abordagem de ensino*: avaliar se o professor dá orientações claras aos alunos e (quando aplicável) aos pais; oferece instruções para as tarefas de casa; adapta o método de apresentação dos conteúdos e as tarefas de acordo com as necessidades, idade e habilidades do aluno; avalia a compreensão do aluno sobre os pontos de ensino; demonstra ser um excelente modelo para os alunos.
- (2) *Enfoque da aula*: avaliar se o professor enfatiza a produção de uma sonoridade de boa qualidade na aula; traz a atenção do aluno aos pontos principais da instrução; limita o número de pontos apresentados em cada aula.
- (3) *Atividades nas aulas*: avaliar se o professor utiliza demonstração, imitação e repetição durante a aula; incorpora uma variedade de atividades dentro da aula; utiliza revisão de material prévio para introduzir ou reforçar habilidades; inclui oportunidades para que o aluno experimente e explore enfoques alternativos; incorpora o uso da tecnologia, quando apropriado.
- (4) *Avaliação do professor sobre a interpretação do aluno*: avaliar se o professor identifica com precisão problemas técnicos e apresenta possíveis soluções; oferece estímulo gratificante específico; oferece retorno corretivo específico; aplica proporções justas e tempos adequados entre os retornos gratificantes e os corretivos ao longo da aula.
- (5) *Entusiasmo e independência do aluno*: avaliar se o professor desenvolve as habilidades de observação do aluno, convidando-o a descrever sua própria interpretação ou a de outros músicos; orienta o aluno sobre sua autoavaliação, trazendo sua atenção aos pontos críticos da interpretação; desenvolve nos alunos a habilidade de solucionarem problemas, ao criar oportunidades para que encontre suas próprias respostas a perguntas; convida o aluno a fazer escolhas apropriadas; oferece instruções específicas para a prática em casa; faz o prosseguimento apropriado entre as tarefas requisitadas entre as aulas, avaliando o progresso do aluno nesse período.
- (6) *Interações pessoais*: avaliar se o professor faz contato visual com o aluno e com os pais (quando aplicável); posiciona-se na mesma altura da criança; varia a inflexão vocal enquanto fala; utiliza o humor apropriadamente; mantém a atenção do aluno; convida o aluno e seus pais a formularem perguntas.

(7) *Ambiente da aula*: avaliar se o espaço é limpo, com boa iluminação, tranquilo e livre de distrações; todos os materiais estão à mão; o aluno, o professor e os pais (quando aplicável) estão posicionados de forma a facilitar a interação entre eles.

Montanari e Duarte (2019, p. 64) esclarecem que os dois documentos citados acima foram elaborados por Robert Duke e um grupo de professores da SAA, a partir do livro *Intelligent Music Teaching* (DUKE, 2014), para os cursos de *Suzuki Practicum*. Esses documentos são hoje utilizados também nos cursos de Estratégias de Ensino, dentro e fora do Brasil, com o objetivo de avaliar as ações pedagógicas dos professores e propiciar um ambiente positivo para aprimoramento e trocas de experiências e de recursos didáticos entre os professores.

## **12.0 Sistema de graduação de alunos**

De forma a motivar os alunos a alcançarem níveis cada vez mais altos, existe um sistema de graduação dentro da Educação do Talento, que se aplica ao piano e a outros instrumentos, ao qual os alunos podem se submeter, recebendo um certificado a cada etapa alcançada. Esse sistema de graduação se originou no Instituto de Educação do Talento (TERI) e consiste no envio de gravações, onde o aluno registra um determinado repertório de acordo com seu nível (LANDERS, 1987, p. 11).

Quem decide se o aluno está apto a se graduar é seu professor. Quando ambos concordam que o melhor trabalho já foi realizado, então é feita a gravação que, em seguida, é submetida à avaliação de outros professores (LANDERS, 1987, p. 23; SUZUKI, 2008a, p. 76). Quando Suzuki estava vivo, ele mesmo examinava as fitas cassete enviadas por alunos de violino de todo o Japão (STARR; STARR, 1983, p. 104). A avaliação das fitas dos alunos de piano era feita por Shizuko Suzuki. Após a avaliação das gravações, o aluno recebia um retorno individualizado que ressaltava os aspectos positivos de sua performance e aqueles que poderiam ser aprimorados. O certificado é entregue durante o concerto anual que acontece em Tóquio. O Quadro 5 apresenta o

repertório relativo a cada nível do sistema de graduação em piano aplicado pelo Instituto de Educação do Talento.

Quadro 5- Repertório exigido para cada nível do sistema de graduação de alunos pelo Método Suzuki de Piano no Japão

<b>Nível</b>	<b>Repertório</b>
Primário	Minueto em Sol Maior BWV Anh. 116 do livro de Anna Magdalena Bach
Elementar	Sonatina Op. 36 nº3 (1º movimento) de M. Clementi
Pré-intermediário	Minuetos I e II e Giga da Partita em Si bemol BWV 825 de J.S. Bach
Intermediário	Sonata K.545 (completa) de W.A. Mozart
Avançado	Sonata em Lá maior K.331 (completa) de W. A. Mozart
Superior	Concerto Italiano BWV 971 (completo) de J. S. Bach
Graduação	Concerto de Mozart, a escolher entre o nº26 (K.537), nº23 (K.488) ou nº12 (K.414)
Pós-graduação A	Partita nº1 ou Suíte francesa nº1 (obras completas) de J. S. Bach
Pós-graduação B (opcional)	Sonata de L. Beethoven a escolher entre a nº 23, nº8, nº14 ou nº17

Fonte: Adaptado de <https://www.suzukimethod.or.jp/lesson/piano/>. Acesso em 13 dez. 2021

Esse sistema não foi implementado nas Américas, onde é comum a participação do aluno em recitais de formatura após completar cada volume do repertório. Esses recitais podem acontecer individualmente ou coletivamente, de forma pública ou privada (por meio de gravação de vídeos, por exemplo). Alguns professores preparam certificados para os alunos após a conclusão de cada etapa.

## 13.0 Conclusão

O Método Suzuki de Piano faz parte de um sistema educacional que tem como principal objetivo propiciar uma educação global às crianças por meio da música. Vista sob essa perspectiva, a análise de seus componentes – por exemplo seu repertório ou princípios pedagógicos – será sempre parcial e limitada. Portanto, sem a pretensão de descrever todo o sistema, este capítulo discutiu as principais características e estratégias de ensino-aprendizagem do Método Suzuki de Piano.

Após 75 anos de sua criação, o Método Suzuki de Piano continua em aprimoramento e expansão. Suas práticas de ensino-aprendizado e repertório têm sido compartilhadas por alunos e professores de todos os continentes. Sua capacidade de adaptação a diferentes contextos impulsiona sua continuidade, renovação e expansão, engajando professores, pais e alunos em um contínuo processo de ensino-aprendizado. Concordamos com Wickes (1982, p. 7) que:

Há uma universalidade de conceitos e técnicas musicais e psicológicas que, combinadas, formam o Método de Suzuki. Embora alguns possam considerá-lo revolucionário, seu método se baseia em ideias profundamente arraigadas no rico solo cultivado por filósofos, educadores, psicólogos e músicos, tanto instrumentistas quanto professores. [...] Suzuki, no entanto, correlacionou e integrou muitas ideias simples e aparentemente comuns em um método criativo e flexível. As partes podem não ser novas, mas a síntese é, e é a genialidade de Suzuki que reuniu todos esses elementos.

Por ter sido concebido colaborativamente, a partir das ideias de Suzuki para o ensino do violino, o Método Suzuki de Piano apresenta características que o diferencia da maioria dos outros métodos destinados à iniciação ao piano. Dentre esses elementos estão: (1) o olhar atento do professor ao ajuste do instrumento, da técnica instrumental e da didática às crianças em fase pré-escolar; (2) o uso de estratégias lúdicas e de uma abordagem positiva em prol da motivação dos alunos; (3) o enfoque no ensino a partir da escuta e demonstração, sem depender do ensino prévio da leitura musical; (4) a valorização do desenvolvimento da técnica e musicalidade desde a fase de iniciação ao instrumento; (5) o enfoque no trabalho colaborativo entre professores, pais e alunos em prol da educação global das crianças.

Acreditamos que o conhecimento de tais elementos possa enriquecer a área da Pedagogia do Piano como um todo e nortear a prática pedagógica de professores, especialmente daqueles dedicados ao ensino do piano para crianças na segunda infância.



## Capítulo 3 – Chegada e expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil

### 1.0 Introdução

O Método Suzuki no Brasil de hoje tem seu alicerce em uma história que se iniciou há quase 50 anos atrás, e que foi construída a partir do trabalho de muitas pessoas. Segundo Carlos Alberto Souza<sup>48</sup>:

Hoje nós temos o Método Suzuki espalhado pelo mundo inteiro. E no Brasil então, nem se fala, crescendo de maneira assim fluente e forte, com uma safra de grandes professores, escolas bem organizadas, bem estruturadas, porque houve um passado, né? E esse passado foi bem feito e construiu uma base para o presente.

A fim de conhecer o passado e o presente do Método Suzuki de Piano no Brasil, este capítulo discutirá da chegada e expansão da Educação do Talento no Brasil até o *status* atual do Método em nosso país. Para tal utilizaremos: (1) dados coletados por entrevistas e questionários aplicados durante a primeira e segunda fases desta pesquisa; (2) dados coletados junto à *Suzuki Association of the Americas* e a professores organizadores de cursos do Método Suzuki de Piano no Brasil; (3) dados e registros fotográficos apresentados em *lives*<sup>49</sup>, onde participaram personalidades importantes da história do Método Suzuki no Brasil; (4) informações coletadas e registradas por

---

<sup>48</sup> Entrevista concedida à equipe da Escola de Música Tio Zequinha, transmitida ao vivo pelo *Youtube* em setembro de 2020. Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lrTYxxcTXUA>. Acesso em 21 dez. 2021.

<sup>49</sup> Impulsionados pelo isolamento social requerido durante a pandemia de COVID-19, algumas instituições passaram a promover encontros virtuais, denominados de *lives*, por meio de plataformas como *Youtube* e *Instagram*, nos quais os participantes compartilhavam seus conhecimentos e histórias de vida. Para esta pesquisa foram revisadas especialmente as *lives* promovidas pela Escola de Música Tio Zequinha, nos anos de 2020 e 2021, devido à importância dos entrevistados para a história e difusão do Método Suzuki no Brasil.

pesquisadores brasileiros, tais como Saito (1997), Penna (1998), Luz (2004), Campos (2009), Vieira (2010), Ilari (2012), Pontes (2017) e Yoshimoto (2021).

O capítulo está estruturado nas seguintes seções: (1) A chegada e difusão da Educação do Talento no Brasil; (2) Primeiras experiências de ensino pelo Método Suzuki de Piano no Brasil; (3) A expansão do Método Suzuki de Piano pelo Brasil; (4) A importância do Método no contexto brasileiro atual.

## **2.0 A chegada e difusão da Educação do Talento no Brasil**

Os princípios da Educação do Talento chegaram ao Brasil na década de 1970 e difundiram-se a partir de três polos iniciais: das cidades de Santa Maria e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e da cidade de Curitiba, capital do Paraná. Sem que soubessem dos trabalhos uns dos outros, os professores brasileiros que iniciaram as primeiras experiências de ensino do violino pelo Método Suzuki começaram a se reunir em 1980, dando início ao Movimento da Educação do Talento no Brasil.

A experiência mais antiga se deu em Santa Maria/ Rio Grande do Sul, por meio do trabalho de Stefanie Luise Maria Gassenmayer (1921-1996), chamada Irmã Maria Wilfried<sup>50</sup>, uma freira da ordem de Schoenstatt. De origem austríaca, ela chegou ao Brasil em 1948, domiciliando-se em Londrina no Paraná. Em 1953 tornou-se diretora do Conservatório Musical do Colégio Mãe de Deus e atuou para transformá-lo na Faculdade de Música em 1965 (CAMPOS, 2009, p. 177).

Em 1973, a Irmã Wilfried mudou-se para Santa Maria, onde passou a trabalhar como professora de violino da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Neste ano, ao assistir a uma palestra da professora Cecília Conde, a Irmã Wilfried ouviu falar pela primeira vez sobre o Método Suzuki de Violino. Em busca de mais informações, ela

---

<sup>50</sup> Irmã Wilfried estudou violino no Conservatório *Fuer Volkstümliche Musikpflege* em Viena, atuou como enfermeira durante a Segunda Guerra Mundial e concluiu o Magistério Definitivo nas Escolas Primárias no início de 1948. Ela naturalizou-se brasileira em 1957. Em 1958, prestou exame de Teoria, Solfejo e História da Música na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e, em 1959, concluiu o curso de Harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CAMPOS, 2009, p. 177).

obteve uma cópia do livro *Listen and Play*, de John Kendal<sup>51</sup>, que era uma adaptação do Volume 1 do Método Suzuki de Violino. A partir dessas informações e do apoio do professor Toshio Takeda, Wilfried procurou o consulado do Japão em Porto Alegre que a colocou em contato com o Instituto de Educação do Talento de Matsumoto. Como Waltraud, esposa de Suzuki, era alemã, ela mesma se encarregou de responder às cartas da Irmã Wilfried, escritas em alemão. Por meio dessa correspondência, pela primeira vez chegaram ao Brasil cópias dos primeiros volumes do Método Suzuki de Violino, fitas com gravações do repertório e o livro *Nurtured by Love*, de Shinichi Suzuki (SAITO, 1997, p. 47).

Em 1974, a Irmã Wilfried passou a experimentar o Método com seis crianças de quatro e cinco anos de idade (SAITO, 1997, p. 48), no Jardim de Infância Girassol, que era vinculado à ordem de Schoenstatt (LUZ, 2004, p. 10-11). Segundo Penna (1998, p. 36), essa é considerada a primeira experiência efetiva de aplicação do Método Suzuki no Brasil. Seu projeto de ensino do violino pelo Método Suzuki integrou-se ao curso de extensão da Universidade Federal de Santa Maria e, posteriormente, teve continuidade no Centro Suzuki de Santa Maria.

Em Curitiba, a primeira experiência de aplicação dos princípios da Educação do Talento se deu pelas mãos de Hildegard Soboll Martins, em 1976. Hildegard era regente assistente da Orquestra Juvenil, criada em 1962, e viu no Método Suzuki uma possibilidade de aumentar a qualidade e quantidade de músicos dessa orquestra. Seu primeiro contato com o Método ocorreu por meio do livro *How to Teach Violin through the Suzuki Method* e, em maio de 1976, ela começou a experimentá-lo no ensino do violino em um grupo de três crianças. A experiência foi bem-sucedida e, em dezembro do mesmo ano, o grupo já contava com dezesseis alunos. No início de 1982, Hildegard viajou aos Estados Unidos, onde participou de treinamento durante dois meses com John Kendall. Ao voltar ao Brasil, ela trouxe consigo, dentre outros materiais, os primeiros volumes do Método Suzuki de Piano, o que, como veremos a seguir, foi determinante para a inserção deste Método no Brasil. Além disso, por meio de cursos que promoveu

---

<sup>51</sup> John D. Kendall (1917-2011), violinista e professor norte-americano, reconhecido por sua atuação na introdução do Método Suzuki nos Estados Unidos em 1959. Seu trabalho contribuiu também para a difusão do Método Suzuki em outros países, incluindo o Brasil. Fonte: <https://suzukiassociation.org/news/suzuki-community-mourns-loss-leader-mentor-2/>. Acesso em 21 dez. 2021.

na Universidade Federal do Paraná, Hildegard ajudou a difundir o Método na região sul brasileira (SAITO, 1997, p. 50-52). Segundo Saito (1997, p. 54), “Hildegard Martins foi responsável por elevar os padrões de ensino, promovendo muitos cursos de capacitação e adaptando canções folclóricas brasileiras para o Método Suzuki”.

Sem conhecer o trabalho que já estava sendo desenvolvido pela Irmã Wilfried e Hildegard Martins, outros dois professores de violino, José Carlos Lima e Carlos Alberto de Souza, iniciaram no final da década de 1970 em Porto Alegre, suas primeiras experiências de ensino seguindo princípios da Educação do Talento. Encantado com o que leu no livro *Nurtured by love*, José Carlos Lima traduziu para o português alguns excertos e os compartilhou com Carlos Alberto Souza. Juntos, estudaram as peças do repertório Suzuki e decidiram experimentá-lo no ensino de crianças de uma escola infantil. Essa bem-sucedida experiência culminou na criação da Escola de Música Tio Zequinha em 1983, e ela se tornou a primeira escola de música especializada no Método Suzuki no Brasil<sup>52</sup>.

No final da década de 1970, a Irmã Wilfried tomou conhecimento de uma professora de violino de Campinas/São Paulo que, quando criança, havia sido aluna Suzuki no Japão. Essa professora era Shinobu Saito<sup>53</sup>, que naquele momento atuava como professora particular de violino pelo método tradicional. Wilfried a convenceu a fazer parte do Movimento da Educação do Talento, a lecionar pelo Método Suzuki e participar dos eventos que estavam acontecendo no sul do Brasil (PONTES, 2017, p. 45). A partir deste momento, o Movimento ganhou uma importante aliada que, alguns anos depois, viria a se tornar a primeira professora capacitadora do Método no Brasil.

A década de 1980 foi um período determinante para o estabelecimento e expansão da Educação do Talento no Brasil, marcado pela vinda de diversos professores Suzuki

---

<sup>52</sup> Fonte: entrevista concedida à equipe da Escola de Música Tio Zequinha, transmitida ao vivo pelo *Youtube* em setembro de 2020. Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lrTYxxcTXUA>. Acesso em 21 dez. 2021.

<sup>53</sup> Shinobu Saito nasceu em Yokohama/Japão, em 1947. Quando criança, foi aluna de violino em uma das numerosas escolas Suzuki que floresciam no Japão e aos oito anos de idade já tocava o Concerto de Vivaldi em Lá menor. Aos 13 anos de idade, sua família mudou para o Brasil, se estabelecendo em Campinas onde vive até hoje. Saito é doutora em Música pela *University of Iowa* (1997) e professora de violino no Centro Suzuki Campinas (PONTES, 2017, p. 45). Sua tese de doutorado, intitulada *History and Development of the Suzuki Method in Brazil*, apresenta um dos principais registros da primeira fase do Método Suzuki no Brasil.

estrangeiros, pela organização de eventos que reuniram centenas de alunos e professores entusiastas do Método e pela ida de professores brasileiros aos Estados Unidos e ao Japão para participação em cursos de capacitação e eventos Suzuki mundiais.

Em julho de 1980, Irmã Wilfried foi até Matsumoto, cidade sede do Instituto de Educação do Talento no Japão, para expandir seus conhecimentos sobre o Método, ter aulas com Suzuki e com outros professores, e participar do Festival de Verão. Em dezembro desse mesmo ano, Irmã Wilfried trouxe John Kendall à Santa Maria para ministrar o primeiro curso do Método Suzuki no Brasil. Dentre os participantes do curso estavam os professores: Hildegard Sobol Martins e Edna Savytzki, de Curitiba; Regina Grossi Campos, de Londrina; Carlos Alberto Angioletti Vieira, de Florianópolis; José Carlos Lima e Carlos Alberto Souza, de Porto Alegre; Marcos Antonio Penna, de Santa Maria; Lígia Froehner e Consuelo Froehner, de São Bento do Sul; Leni Carlos Gomes e Shinobu Saito, de Campinas. O evento reuniu ainda cerca de cem alunos brasileiros (SAITO, 1997, p. 49; VIEIRA, 2010<sup>54</sup>). Devido a esse curso, o Método foi levado para outras cidades brasileiras.

Em 1983, Irmã Wilfried se aposentou da UFSM e seu trabalho teve continuidade com a chegada ao Brasil de Efraim Flores, professor de origem mexicana naturalizado estadunidense, formado como professor capacitador do Método Suzuki no Japão em 1981. Por indicação de Waltraud, esposa de Suzuki, e com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), Flores se estabeleceu em Santa Maria entre 1983 e 1985 (SAITO, 1997, p. 57). Carlos Alberto Souza relata que Flores viabilizou aos professores brasileiros acesso aos materiais e práticas da Educação do Talento:

O grande ponto importante a nível de formação foi quando nós ficamos sabendo que a Irmã Wilfried tinha conseguido com a *Associação Internacional Suzuki* trazer para Santa Maria um *teacher trainer* chamado Efraim Flores. [...] Eu e Zeca [José Carlos Lima], todas as terças-feiras íamos para Santa Maria para ter aula com ele. [...] Então nós aprendemos como era dar aula Suzuki, porque até aquele momento era tudo

---

<sup>54</sup> Disponível em: <http://ensinosuzuki.blogspot.com/2010/03/educacao-e-amor-dr.html>. Acesso em 21 dez. 2021.

inspiração, tudo na imaginação, pelo livro que nós lemos do Suzuki e pela cópia do volume 1 e da fita cassete que nós tínhamos<sup>55</sup>.

Em 1986, aconteceu em Porto Alegre o *V Encontro Nacional do Método Suzuki*, evento que promoveu cursos com seis professores norte-americanos: Alfred Garson (violino-EUA); Hiroko Primorose (violino-EUA); Jacqueline Corina (violino-EUA); Larry Corina (violino-EUA); Efrain Flores (violino-EUA) e Beverly Graham (piano-EUA). Nesse encontro, foi ministrado o primeiro curso introdutório do Método Suzuki de Piano no Brasil (SAITO, 1997, p. 87).

Em 1988, durante o *II Encontro Nacional de Professores Suzuki*, em Curitiba, foi fundada a *Associação Brasileira de Professores Suzuki* (ABRAPS), com o objetivo de dar suporte ao trabalho de professores Suzuki que, naquele momento, já incluía representantes provenientes de diversas regiões do Brasil (SAITO, 1997, p. 73-74). A ABRAPS teve um papel importante na organização do Movimento da Educação do Talento no Brasil, na integração entre professores brasileiros e na comunicação com as associações Suzuki internacionais (SAITO, 1997, p. 78). Na presidência da ABRAPS estiveram os professores José Carlos Lima (1986-1988), Shinobu Saito (1988-1992), Simone Savytzki (1992-1996) e Alberto Feuerharmel (a partir de 1996).

Segundo *Maria Ignês Teixeira*<sup>56</sup>, uma das professoras entrevistadas para essa pesquisa, durante o *II Encontro Nacional de Professores Suzuki* teve início a organização de uma viagem para Matsumoto/Japão, onde cerca de 40 professores, pais e alunos brasileiros participaram da na *9ª Conferência Mundial do Método Suzuki* (julho de 1989). Essa foi uma experiência marcante para os brasileiros participantes, pois tiveram a oportunidade de conhecer Shinichi Suzuki e o movimento mundial da Educação do Talento. Segundo Carlos Alberto Souza<sup>57</sup>, durante a viagem, os brasileiros passaram por algumas dificuldades financeiras e, ao saber disso, Suzuki mostrou aquilo que ele tinha

---

<sup>55</sup> Entrevista concedida à equipe da Escola de Música Tio Zequinha, transmitida ao vivo no *Youtube* em setembro de 2020. Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lrTYxxcTXUA>. Acesso em 21 dez. 2021.

<sup>56</sup> Entrevista concedida à autora por meio de videoconferência em 27 abr. 2021.

<sup>57</sup> Entrevista concedida à equipe da Escola de Música Tio Zequinha, transmitida ao vivo no *Youtube* em setembro de 2020. Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lrTYxxcTXUA>. Acesso em 21 dez. 2021.

de melhor: o seu lado humano, providenciando um caminhão de comida que foi enviado ao local onde os brasileiros estavam alojados, o que garantiu o sustento deles até o final do período da estadia em Matsumoto. Como forma de retribuir, os brasileiros convidaram Suzuki e sua esposa para um chá, encontro que se tornou um momento memorável, que ainda hoje é recordado com muito carinho pelos participantes dessa viagem. A Figura 16 registra o momento em que José Carlos Lima presenteia Suzuki com uma cuia de chimarrão durante esse encontro de Suzuki com os professores brasileiros.

Figura 16- Waltraud Suzuki, José Carlos Lima e Shinichi Suzuki em Matsumoto-Japão, 1989



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=38aHyeaOZso>. Acesso em 21 dez. 2021

Ao longo da década de 1990, eventos Suzuki continuaram acontecendo anualmente no Brasil até 2003, ano em que a ABRAPS perdeu força e se desfez. Isso ocasionou uma grande diminuição da realização de cursos e eventos Suzuki no Brasil (PEREIRA *apud* YOSHIMOTO, 2021, p. 29).

Em 2007, com a nomeação pela SAA da professora Shinobu Saito como a primeira professora capacitadora brasileira do Método, o Movimento da Educação do Talento ganhou um novo fôlego no Brasil, devido à inédita possibilidade de oferta de cursos de capacitação no país sem a dependência de professores estrangeiros. Além disso, essa nomeação propiciou uma comunicação mais próxima do Brasil com as associações internacionais (PEREIRA *apud* YOSHIMOTO, 2021, p. 29).

A partir deste momento, inaugurou-se uma nova fase de expansão da Educação do Talento no Brasil. No final da primeira década de 2000, o *Retiro de Primavera Suzuki* começou a ser promovido periodicamente no interior de São Paulo, o que culminou na realização da *I Semana de Capacitação de Professores Suzuki* e na criação da

*Associação Musical Suzuki de São Paulo (AMS.SP)* em 2010. A associação, composta inicialmente por Shinobu Saito, Fábio dos Santos, Marcos Osaki e Renata Pereira, tinha como objetivo “suprir as necessidades legais, administrativas e logísticas para apoiar professores e pais que buscam conhecimento sobre a Filosofia e a Metodologia Suzuki”<sup>58</sup>.

Em 2014, o Brasil ganhou sua segunda professora capacitadora, Renata Pereira. Isso impulsionou ainda mais a promoção de cursos Suzuki e a difusão do Método no país. Em 2016, a *Associação Musical Suzuki de São Paulo* assumiu protagonismo nacional e transformou-se na *Associação Musical Suzuki do Brasil (AMSBrasil)*, que atualmente representa os brasileiros junto à *Suzuki Association of the Americas (SAA)*. Essas duas associações são hoje as responsáveis pela regulação dos cursos de capacitação Suzuki no Brasil. Em 2019, Fábio dos Santos, atual presidente da AMSBrasil, se tornou o terceiro brasileiro a conquistar a autorização da SAA para atuação como professor capacitador do Método Suzuki.

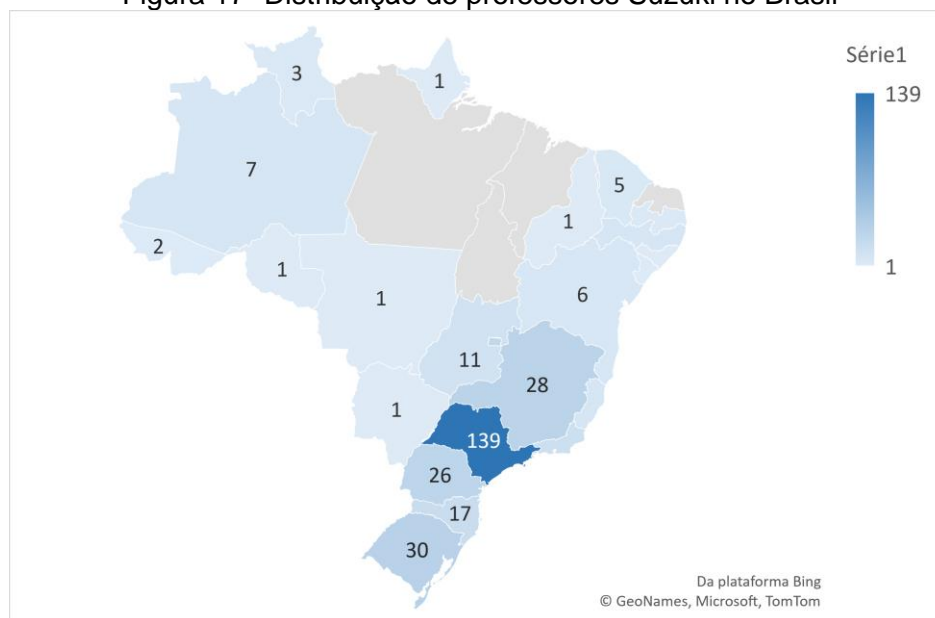
Segundo Ilari (2012, p. 192), atualmente “é praticamente impossível calcular o número exato de alunos e professores [Suzuki] espalhados pelo Brasil”. Isso se deve ao fato de que nem todos os professores que trabalham com o Método Suzuki no país são associados à AMSBrasil ou à SAA. No entanto, a partir dos dados da SAA é possível se ter uma noção do alcance do Método Suzuki no Brasil atualmente. Em junho de 2021, o Brasil contava com pelo menos 343 professores com capacitação reconhecida pela *Suzuki Association of the Americas (SAA)*. A Figura 17 mostra a distribuição desses professores no território brasileiro.

---

<sup>58</sup> Fonte: <https://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/metodologia-suzuki/o-metodo-suzuki-no-brasil/>. Acesso em 21 dez. 2021.



Figura 17- Distribuição de professores Suzuki no Brasil



Fonte: elaborado pela autora a partir de dados extraídos das revistas *Membership Directory* da SAA referentes aos anos de 2016, 2017, 2018 e 2020 e de dados disponíveis no site <https://suzukiassociation.org/about/stats/>. Acesso em 27 jun. 2021

Como visto na figura acima, hoje temos professores Suzuki atuando em todas as regiões brasileiras. A maior incidência, observada nas regiões Sudeste e Sul, apresenta-se como reflexo da forma pela qual o Método Suzuki chegou ao Brasil, uma vez que essas regiões concentraram a maior parte dos cursos de capacitação de professores realizados até hoje. No caso específico dos professores de piano que atuam com o Método Suzuki no Brasil, a situação é semelhante. É o que veremos na seção a seguir.

### 3.0 Primeiras experiências de ensino pelo Método Suzuki de Piano no Brasil

Como visto na seção anterior, a Educação do Talento chegou e se difundiu pelo Brasil principalmente devido ao trabalho de professores de violino, posteriormente agregando professores de outros instrumentos. Essa seção contará como, pouco a pouco, professores de piano foram tomando conhecimento do Método e passaram a

integrá-lo em suas práticas pedagógicas. Ao longo da seção, espaço será dado para os dados obtidos por entrevistas, realizadas com as professoras Maria Elena Pessoa, Maria Ignês Teixeira, Clises Mulatti e Rosa Nagão, entre abril e maio de 2021, durante a primeira fase de coleta de dados desta pesquisa.

As primeiras experiências de ensino do piano pelo Método Suzuki no Brasil se deram pelas mãos de Maria Elena Pessoa em Curitiba/Paraná, no início da década de 1980. Maria Elena, que concedeu entrevista para a presente pesquisa em 30 de abril de 2021, teve conhecimento sobre o Método Suzuki em 1975, aproximadamente, quando soube que este poderia ser um método diferenciado para o ensino do violino. Algum tempo depois, sua filha passou a ter aulas de violino com a professora Edna Savytzky, assistente de Hildegard Soboll Martins e uma das pioneiras do Método Suzuki em Curitiba. Maria Elena relatou que seu encantamento com o Método começou nesse momento: “E aí eu fui assistindo às aulas, assistia sempre todas as aulas e fui me encantando com aquilo”.

Naquela época, ainda não havia no Brasil cursos que abordassem especificamente o ensino do piano pelo Método Suzuki. Por isso, Maria Elena participou de cursos de violino ministrados pelos professores John Kendall e Takeshi Kobayashi. Ela justifica sua participação nesses cursos:

Esse John Kendall, que é dos Estados Unidos, era o professor de violino, mas eu fiz o curso pra ter uma ideia de como é que a gente trabalhava, como é que funcionava. E depois o Kobayashi, do Japão. Esse também era um professor de violino, só. Porque não tinha de piano.

Em 1982, Maria Elena teve acesso ao primeiro volume do Método Suzuki de Piano por meio da professora Hildegard Soboll Martins: “A Hildegard foi pros Estados Unidos e trouxe de lá o primeiro volume do Método Suzuki de Piano e me perguntou: quer experimentar?” Foi assim que ela experimentou o Método com seus alunos pela primeira vez, adaptando ao piano práticas originalmente aplicadas no ensino do violino. Por ser bem-sucedida na experiência e receber a partir daí um grande número de alunos, Maria Elena inaugurou uma escola de música em Curitiba que, posteriormente passou a ser chamada de Escola de Música Suzuki. Ela relata:

A partir dali eu não dei mais conta porque eu tive tantos alunos, e era na minha casa, e eu tive que pegar mais duas professoras que eu ensinei pra me ajudarem. [...] Aí alugamos uma casa e a escola começou a ser uma escola de música Suzuki.

A partir de 1986, os primeiros cursos introdutórios do Método Suzuki de Piano aconteceram no Brasil. O primeiro deles foi ofertado pela professora norte-americana Beverly Graham durante o *V Encontro Nacional da Educação do Talento-Método Suzuki*, em Porto Alegre, em julho de 1986. Em outubro de 1990, patrocinada pela *International Suzuki Association* (ISA), a professora japonesa Naomi Picotte veio ao Brasil, oferecendo cursos de capacitação durante o *Encontro Nacional do Método Suzuki*, em Santa Maria. A convite da *Associação Musical do Método Suzuki* (AMMS), em julho de 1993 a professora australiana Nehama Patkin ministrou curso do Método Suzuki de Piano em Curitiba e depois, em 1996, retornou ao Brasil, ministrando curso durante o *VII Encontro Nacional do Método Suzuki* em Florianópolis (SAITO, 1997, p. 87-92).

Devido à experiência adquirida no ensino do piano pelo Método Suzuki, na ocasião desses cursos, Maria Elena foi convidada a atuar como professora colaboradora. Com a vinda ao Brasil das professoras supracitadas, ela constatou que sua aplicação do Método no ensino do piano estava em sintonia com aquilo que era ensinado nos cursos. Na entrevista, Maria Elena relatou que uma professora que trabalhava com ela conseguiu participar dos cursos e “pegava tudo, tudo o que tava acontecendo”, e depois lhe contava com entusiasmo: "Tudo o que nós estamos fazendo ela tá ensinando! Nós estamos fazendo tudo certo!"

Atualmente, aos 81 anos de idade, Maria Elena continua lecionando piano pelo Método Suzuki, tendo inclusive se adaptado ao sistema de ensino remoto durante o isolamento social requerido na pandemia de COVID-19. Ela foi pioneira na aplicação do Método Suzuki de Piano no Brasil e é hoje a professora com maior tempo de experiência no Método. Ao longo de sua vida, foi responsável pela formação de muitos alunos e alguns deles seguiram na carreira musical. Maria Elena contribuiu para a difusão do Método Suzuki de Piano no Brasil, compartilhando seu conhecimento e vivência em cursos ministrados a muitos professores.

Outra entrevistada nesta pesquisa, *Maria Ignês Scavone Mello Teixeira*<sup>59</sup>, foi uma das professoras que tiveram acesso ao método devido ao trabalho de *Maria Elena Pessoa*. *Maria Ignês* teve conhecimento do Método Suzuki no final da década de 1980, por meio do gerente da loja de pianos da Essenfelder, local onde ela costumava fazer as apresentações de seus alunos. Em busca de mais informações sobre o Método, ela entrou em contato com a professora *Maria Elena Pessoa*, que lhe passou cópia do livro *Educação é amor* de Shinichi Suzuki e dos primeiros volumes do Método Suzuki de Piano. *Maria Ignês* relatou o seu encantamento inicial com o Método:

Eu fui desesperadamente buscar o Método Suzuki. Aí, o que aconteceu, eu entrei em contato com esse livro, [...] o *Educação é amor* [...]. Esse livro me deixou muito deslumbrada. Eu falei, realmente era uma coisa que eu procurava inconscientemente e achei. [...] porque eu sempre gostei muito de tocar de ouvido e a minha professora falava para meus pais “Ela toca de ouvido, não deixe!” Então, além de todo o sentido do livro, da parte filosófica, da figura do Suzuki, né, dessa coisa da educação é amor, eu também me encantei inclusive pela questão do ouvido, né? E foi assim que eu comecei.

*Maria Ignês* foi uma das professoras integrantes do grupo de brasileiros que, em 1989, esteve em Matsumoto e conheceu Shinichi Suzuki (Figura 18).

Figura 18- Shinichi Suzuki e Maria Ignês Teixeira em Matsumoto-Japão, 1989



Fonte: Acervo pessoal de Maria Ignês Teixeira

---

<sup>59</sup> Entrevista concedida à autora por meio de videoconferência em 27 abr. 2021.

Na entrevista, Maria Ignês relatou o impacto dessa experiência para sua vida e trajetória profissional:

Em 1989 eu fui ao Japão. O Suzuki já tinha acho 89 anos, né? Conhecer o Suzuki foi assim uma reviravolta total na minha vida, foi um divisor de águas porque foi muito incrível. Ele nos recebeu, nos servia chocolate, brincava. [...] E lá eu conheci também a Doris Koppelman, que foi uma grande professora de piano [e] a Haruko Katoka. [...] Então foi esse o meu começo. Naquele tempo era fita K7. E os professores do Brasil que usavam o Método Suzuki ainda não tinham do volume quinto em diante. Então eu trouxe os volumes 5, 6 e 7 do [Método] Suzuki [de Piano] pra cá.

Logo após essa viagem, Maria Ignês aplicou o Método Suzuki aos seus alunos de piano em Curitiba. Em 1992, ela deu continuidade à sua capacitação no Método em cursos com Jeanne Luedke nos Estados Unidos. Nesse período, passou a elaborar os arranjos que integrariam o seu livro *Estrelinhas Brasileiras – Volume 1* (1998, 2016)<sup>60</sup>. Após o lançamento do livro, Maria Ignês viajou para diversos estados brasileiros ministrando cursos nos quais apresentava seu livro e compartilhava com outros professores sua experiência no ensino do piano pelo Método Suzuki. Em 1999, ela retornou à Matsumoto, onde lançou seu livro e participou da *19ª Conferência Mundial do Método Suzuki*, sendo a primeira professora brasileira a participar de cursos de capacitação do Método Suzuki de Piano no exterior (Japão e Estados Unidos). Sua atuação profissional contribuiu amplamente para a difusão do Método no Brasil. Maria Ignês segue lecionando piano pelo Método Suzuki no Pequeno Auditório Cabral, em Curitiba.

No grupo das professoras que contribuíram para a difusão do Método Suzuki de Piano no Brasil está também a paulistana Clises Marie Carvajal Mulatti, entrevistada nesta pesquisa em 10 de maio de 2021. Clises tomou conhecimento do Método na década de 1990, por meio de sua ex-professora, Maria da Graça Cruz Dias e Pereira. A busca por mais informações sobre o Método a levou a participar do curso introdutório

<sup>60</sup> O livro *Estrelinhas Brasileiras – Volume 1* “é uma adaptação do Método Suzuki para Piano para as Canções Folclóricas Brasileiras, utilizando sempre que possível a mesma harmonia e caráter encontrados no Método Suzuki original” (TEIXEIRA, 2014, p. 13). Ao todo, o livro contém 19 peças, cada uma delas correspondendo a uma das peças do Método Suzuki de Piano. Além das partituras, o livro apresenta a letra das canções e um breve texto sobre elas.

sobre o Método Suzuki de Flauta doce, ofertado por Kátia Silveira no Conservatório do Brooklin Paulista em meados da década de 1990. Na entrevista, Clises diz que ficou “apaixonada” pelo Método, visto que ele se mostrava um caminho “bastante bom” para o ensino da música para crianças. Sua atuação como professora Suzuki teve início em 1999, na Tom sobre Tom – Escola de Música e Núcleo Cultural, instituição localizada em São Paulo, onde atua como diretora e professora desde 1997.

Para conhecer mais de perto como o Método funcionava, Clises passou a viajar para o sul do Brasil, onde o Movimento da Educação do Talento havia chegado há alguns anos, e depois aos Estados Unidos, por três anos consecutivos, até completar o *Certificate in Piano Pedagogy with Suzuki Emphasis* no *Holy Names College*. Essa formação corresponde à capacitação em todos os níveis de formação de professores do Método Suzuki de Piano, regulamentada pela *Suzuki Association of the Americas*.

Durante suas viagens ao sul do Brasil, Clises conheceu a professora Maria Ignês Teixeira. Juntas, promoveram em São Paulo o *I Encontro de Piano do Método Suzuki*, no ano de 2000. Esse evento contou com a participação da professora capacitadora Caroline Fraser (Escócia; Peru) e de 53 professores provenientes de 13 cidades de diversas regiões brasileiras. Além de professores de piano, havia professores de violino, violoncelo, viola, violão e flauta doce (MULATTI *apud* FRASER, 2001). Nesse encontro, aconteceu o *Piano Foundation 1A*, curso de introdução ao Método Suzuki, hoje substituído pelo curso de Filosofia Suzuki. O evento marcou o início da oferta cursos de capacitação do Método Suzuki de Piano no Brasil no formato regulamentado pela *Suzuki Association of the Americas* (SAA), impulsionando a capacitação de outros professores brasileiros.

#### 4.0 A expansão do Método Suzuki de Piano pelo Brasil

A partir dos anos 2000, professores brasileiros começaram a ir ao Peru<sup>61</sup> em busca de capacitação pelo Método Suzuki. Isso foi o que aconteceu, com a professora Rosa Maria Nagao, que concedeu entrevista a esta pesquisa em 15 de maio de 2021. Ela começou a trabalhar como professora da Escola de Música do Colégio Mãe de Deus em 1995, local onde a Irmã Wilfried trabalhou antes de se mudar para Santa Maria. No entanto, até aquele momento, o Método não era aplicado na escola. Em 2000, incentivados pela coordenadora do colégio, Rosa e alguns professores viajaram até São Paulo para participar do *I Encontro de Piano do Método Suzuki*, promovido por Clises Mulatti e Maria Ignês Teixeira.

Na entrevista, Rosa relatou o seu encantamento com o curso ofertado pela professora Caroline Fraser, a partir do qual ela decidiu seguir se capacitando no Método: “Nossa, foi um negócio muito legal! [...] Daí eu falei: ‘Nossa, amei isso! Vou querer fazer!’ Aí eu fui ao Peru. Fui fazer o [curso *Suzuki Piano*]-*Livro 1*<sup>62</sup> [do Método Suzuki de Piano]”. Além de Rosa, segundo registros da *Suzuki Association of the Americas*, pelo menos outros 11 professores brasileiros participaram de cursos de capacitação do Método Suzuki de Piano no Peru. De acordo com dados obtidos junto à *Suzuki Association of the Americas* (SAA)<sup>63</sup> e a organizadores de cursos no Brasil, existem atualmente 110 professores brasileiros ou estrangeiros com residência no Brasil, que concluíram pelo menos a primeira etapa de capacitação do Método Suzuki de Piano, ou seja, o curso de *Suzuki Piano-Livro 1 (Piano Unit 1)* ou o curso *Piano Foundation IB*<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> O *Festival Internacional Suzuki de Música do Perú* acontece anualmente em Lima/Peru desde 1985. Nele são ofertados cursos de capacitação para professores, *masterclasses*, oficinas para alunos Suzuki e recitais diversos. A partir de 1999, o festival começou a receber professores estrangeiros e desde então diversos brasileiros já participaram deste que é hoje o maior festival Suzuki da América Latina. Fonte: <https://www.asociacionsuzukidelperu.org/w/nosotros/historia/>. Acesso em 21 dez. 2021.

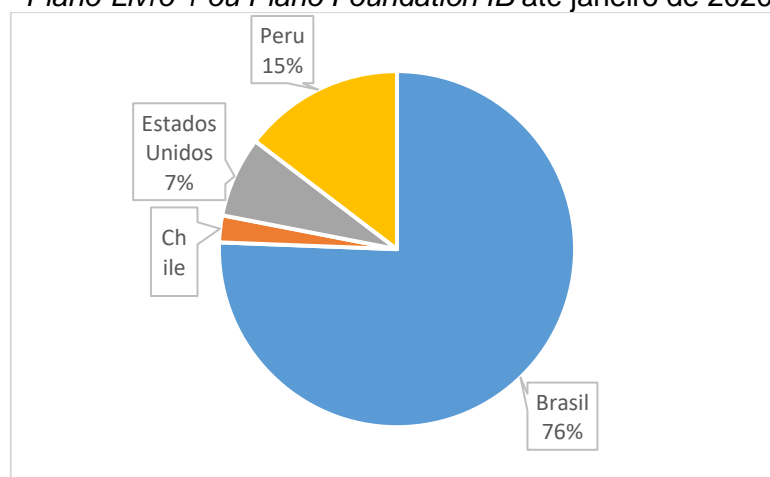
<sup>62</sup> Livro 1 e Volume 1 são termos usados como sinônimos pelos professores brasileiros ao referenciar o primeiro volume do *Suzuki Piano School*.

<sup>63</sup> Dados obtidos por e-mail em 23 de junho de 2021.

<sup>64</sup> Até 2003, o percurso de capacitação de professores de piano estabelecido pela SAA consistia inicialmente na participação nos cursos *Piano Foundation IA* e *Piano Foundation IB*. Posteriormente, houve uma reformulação nesses cursos e o curso *Piano Foundation IA* foi substituído pelos cursos *Every Child Can* (oferecido na América do Norte) ou *Filosofia Suzuki* (oferecido na América do Sul), e o curso *Piano*

Como ainda não há *teacher trainers* brasileiros de piano<sup>65</sup>, (professores brasileiros autorizados pela *Suzuki Association of the Americas* para ministrar cursos do Método Suzuki de Piano), os professores brasileiros dependem de capacitadores estrangeiros, seja por meio da vinda desses professores ao Brasil ou da ida dos brasileiros a outros países. O Gráfico 2 mostra os países onde os professores concluíram a primeira etapa da capacitação (*Suzuki Piano-Livro 1* ou *Piano Foundation IB*) até janeiro de 2020, período em que havia apenas cursos presenciais.

Gráfico 2- Países onde professores Suzuki com residência no Brasil se capacitaram no *Suzuki Piano-Livro 1* ou *Piano Foundation IB* até janeiro de 2020



Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados da *Suzuki Association of the Americas* e dados fornecidos pelos organizadores de cursos no Brasil

Os dados apresentados no Gráfico 2 apontam que Brasil, Peru, Estados Unidos e Chile foram os países onde se capacitaram os 82 professores brasileiros, ou estrangeiros com residência no Brasil, que concluíram pelo menos a primeira etapa de capacitação do Método Suzuki de Piano antes de janeiro de 2020, quando somente cursos presenciais podiam ser ofertados. A maior parte destes professores (76%) concluiu sua capacitação

---

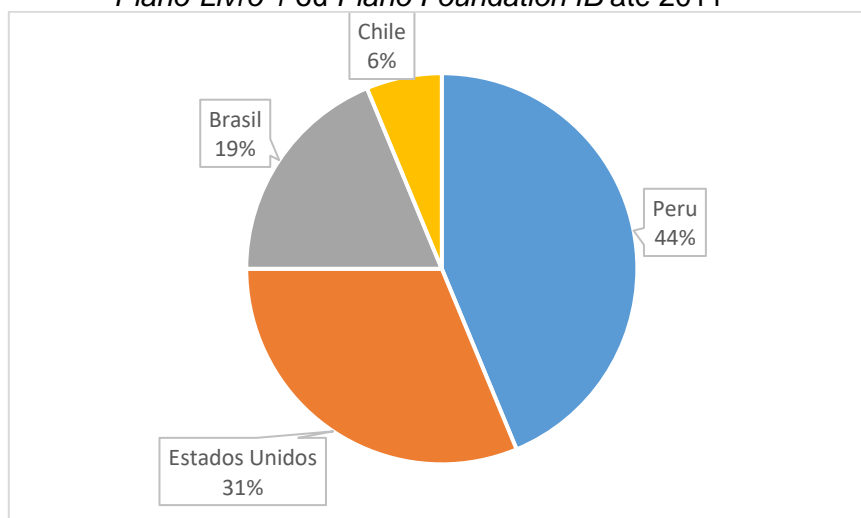
*Foundation IB* passou a ser denominado *Piano Unit 1* (ou *Suzuki Piano- Livro 1*, como o estamos denominando nesta tese).

<sup>65</sup> O Brasil conta hoje com o total de três professores capacitadores licenciados pela SAA, sendo dois de violino (Shinobu Saito e Fábio Santos) e uma de flauta doce (Renata Pereira). Esses professores estão habilitados para ministrar o curso introdutório de Filosofia Suzuki e cursos dos seus instrumentos pelo Método Suzuki em quaisquer países vinculados à *Suzuki Association of the Americas*, mas não têm habilitação para oferecer cursos específicos do Método Suzuki de Piano.



no Brasil graças à maior oferta de cursos no país a partir de 2013. Essa realidade era bem diferente há 10 anos atrás, pois a oferta de cursos no Brasil era rara. O Gráfico 3 mostra os países onde os professores brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil concluíram a primeira etapa da capacitação (*Suzuki Piano-Livro 1* ou *Piano Foundation IB*) antes de 2012.

Gráfico 3- Países onde professores Suzuki com residência no Brasil se capacitaram no *Suzuki Piano-Livro 1* ou *Piano Foundation IB* até 2011



Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados da *Suzuki Association of the Americas* e dados fornecidos pelos organizadores de cursos no Brasil

Os dados representados no Gráfico 3 mostram que, dos 16 professores brasileiros que haviam concluído a primeira etapa de capacitação (curso de *Suzuki Piano-Livro 1* ou *Foundation IB*) até 2011, 44% deles o fizeram no Peru, dentro do *Festival Internacional Suzuki de Música do Perú*. Verifica-se, portanto, que esse festival tem um importante papel na capacitação de professores brasileiros pelo Método Suzuki de Piano.

O primeiro curso do Método Suzuki de Piano que aconteceu no Brasil, seguindo o formato regulamentado pela SAA, foi em 2002, com a professora capacitadora (*teacher trainer*) norte-americana Carol Cross, dentro da programação do *22º Festival de Música de Londrina*. Segundo registro da SAA, não aconteceram cursos de capacitação do Método Suzuki de Piano no Brasil entre 2003 e 2012. Esse hiato coincide com o período em que não havia no nosso país uma associação que organizasse e impulsionasse o

Movimento da Educação do Talento, uma vez que a ABRAPS havia se dissolvido em 2003, e a *Associação Musical Suzuki de São Paulo*, somente seria criada em 2010 (YOSHIMOTO, 2021, p. 30).

O Quadro 6 apresenta a relação de cursos de capacitação de professores do Método Suzuki de Piano promovidos no Brasil até o final de 2021. Neste quadro, foram incluídos apenas cursos do percurso básico de formação (*Suzuki Piano-Livro 1 ao 7*), excluindo-se, portanto, cursos de enriquecimento.

Quadro 6- Cursos do Método Suzuki de Piano promovidos no Brasil até dezembro de 2021

<b>Nº</b>	<b>Data</b>	<b>Curso</b>	<b>Local</b>	<b>Professora capacitadora</b>	<b>Organizador</b>
1	08 a 12/07/2002	Suzuki Piano- Livro 2	Londrina-PR	Carol Cross	22º Festival de Música de Londrina
2	15 a 19/07/2002	Piano Foundation IB	Londrina-PR	Carol Cross	22º Festival de Música de Londrina
3	25 a 31/10/2013	Suzuki Piano- Livro 1	Campinas- SP	Caroline Fraser	Centro Suzuki de Campinas
4	06 a 10/10/2014	Suzuki Piano- Livro 2	Campinas- SP	Caroline Fraser	Centro Suzuki de Campinas
5	10 a 17/10/2014	Suzuki Piano- Livro 1	Campinas- SP	Caroline Fraser	Centro Suzuki de Campinas
6	12 a 17/07/2016	Suzuki Piano- Livro 1	São Bernardo do Campo-SP	Flor Canelo	Klavier- Centro Suzuki de SBC
7	29/01 a 03/02/2017	Suzuki Piano- Livro 1	São Paulo- SP	Flor Canelo	Projeto Cordas & Cia- SP
8	10 a 17/07/2017	Suzuki Piano- Livro 1	São Bernardo do Campo-SP	Flor Canelo	Klavier- Centro Suzuki de SBC
9	10 a 17/07/2017	Suzuki Piano- Livro 2	São Bernardo do Campo-SP	Flor Canelo	Klavier- Centro Suzuki de SBC
10	10 a 14/02/2018	Suzuki Piano- Livro 2	São Bernardo do Campo-SP	Flor Canelo	Klavier- Centro Suzuki de SBC
11	10 a 14/02/2018	Suzuki Piano- Livro 3	São Bernardo do Campo-SP	Flor Canelo	Klavier- Centro Suzuki de SBC
12	26/09 a 01/10/2018	Suzuki Piano- Livro 1	São José dos Campos-SP	Caroline Fraser	Centro Suzuki São José dos Campos

<b>13</b>	02 a 07/03/2019	Suzuki Piano- Livro 1	São Bernardo do Campo-SP	Flor Canelo	Klavier- Centro Suzuki de SBC
<b>14</b>	13 a 18/07/2019	Suzuki Piano- Livro 2	São Bernardo do Campo-SP	Flor Canelo	Klavier- Centro Suzuki de SBC
<b>15</b>	13 a 18/07/2019	Suzuki Piano- Livro 4	São Bernardo do Campo-SP	Flor Canelo	Klavier- Centro Suzuki de SBC
<b>16</b>	23 a 27/01/2020	Suzuki Piano- Livro 3	São Bernardo do Campo-SP	Flor Canelo	Klavier- Centro Suzuki de SBC
<b>17</b>	04 a 10/01/2021	Suzuki Piano- Livro 1	Online/ Belo Horizonte- MG	Blancamaría Montecinos	Ecos Centro Musical
<b>18</b>	23 a 28/01/2021	Suzuki Piano- Livro 2	Online/ São Bernardo do Campo-SP	Flor Canelo	Klavier- Centro Suzuki de SBC
<b>19</b>	31/01 a 06/02/2021	Suzuki Piano- Livro 1	Online/ Ivoti- RS	Flor Canelo	Associação Pró-Cultura e Arte Ivoti
<b>20</b>	01 a 17/10/2021	Suzuki Piano- Livro 1	Online/ São Bernardo do Campo-SP	Blancamaría Montecinos	Klavier- Centro Suzuki de SBC
<b>21</b>	05 a 14/11/2021	Suzuki Piano- Livro 4	Online/ São Bernardo do Campo-SP	Flor Canelo	Klavier- Centro Suzuki de SBC

Fonte: elaborado pela autora partir de dados fornecidos pela *Suzuki Association of the Americas* e pela *Associação Musical Suzuki do Brasil*

Pela análise desse quadro, observamos que, além de Carol Cross (EUA), outras professoras capacitadoras que deram cursos no Brasil foram: Caroline Fraser (Peru); Flor Canelo (Peru) e Blancamaría Montecinos (Chile). A professora peruana Flor Canelo se destaca como a pessoa que mais capacitou professores de piano brasileiros devido à sua vinda recorrente ao Brasil a partir de 2016. A maior parte dos cursos aconteceu graças à iniciativa e trabalho de organização da professora Helenice Villar Rosa, diretora do *Klavier Educação Musical-Centro Suzuki de São Bernardo do Campo*. Flor Canelo e a professora brasileira Helenice Villar são, portanto, as principais responsáveis pela grande expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil a partir de 2016.

A maior oferta de cursos do Método Suzuki de Piano, especialmente a partir de 2016, fez com que o número de professores Suzuki de piano crescesse expressivamente

no Brasil nos últimos anos. O Gráfico 4 mostra o número de professores que participaram de cursos no Brasil de 2002 a 2021.

Gráfico 4- Número de professores que participaram de cursos de capacitação do Método Suzuki de Piano no Brasil de 2002 a 2021

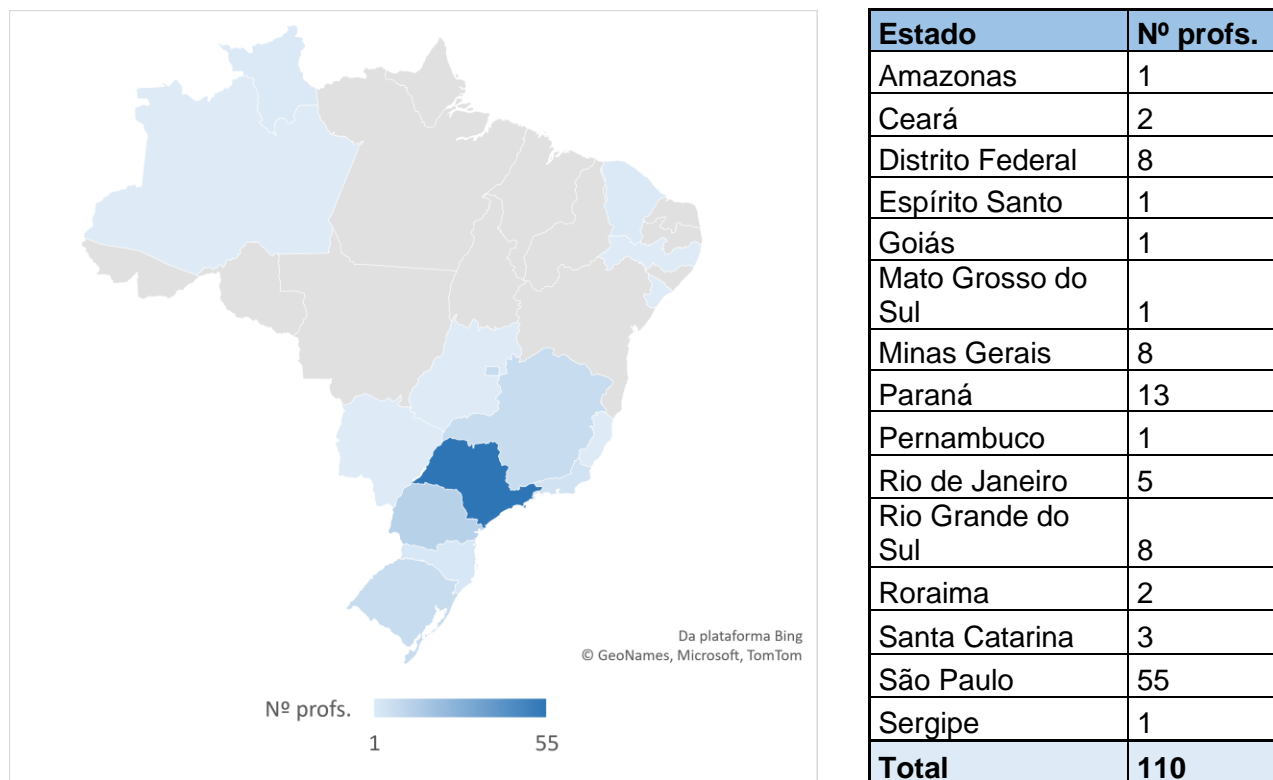


Fonte: elaborado pela autora a partir de dados fornecidos pela *Suzuki Association of the Americas* e por organizadores de cursos no Brasil

No gráfico acima, podemos observar que, em 2017, o número de professores participantes de cursos de capacitação no Brasil triplicou comparativamente ao número de 2016. Além disso, observamos uma grande queda no número de professores capacitados em 2020 em comparação com os três anos anteriores. Isso é um reflexo da pandemia de COVID-19, que impossibilitou a realização de cursos e eventos presenciais no Brasil. Até 2020, segundo o regulamento da SAA, os cursos de capacitação do Método Suzuki somente podiam ser realizados no formato presencial. Porém, devido à pandemia, houve uma reformulação no formato dos cursos e, a partir de setembro de 2020, foi autorizada a oferta de cursos no formato remoto síncrono.

O número significativo de professores que participaram de cursos de capacitação em 2021 é um reflexo do adiamento de cursos que estavam previstos para acontecer em 2020, somado à maior acessibilidade dos professores aos cursos devido à oferta desses no formato remoto. A maior oferta de cursos no Brasil nos últimos anos possibilitou que professores provenientes de todas as regiões brasileiras pudessem se capacitar. A Figura 19 apresenta a distribuição atual dos professores Suzuki de piano no território brasileiro, considerando dados coletados até dezembro de 2021.

Figura 19- Distribuição dos professores Suzuki de Piano nos estados brasileiros

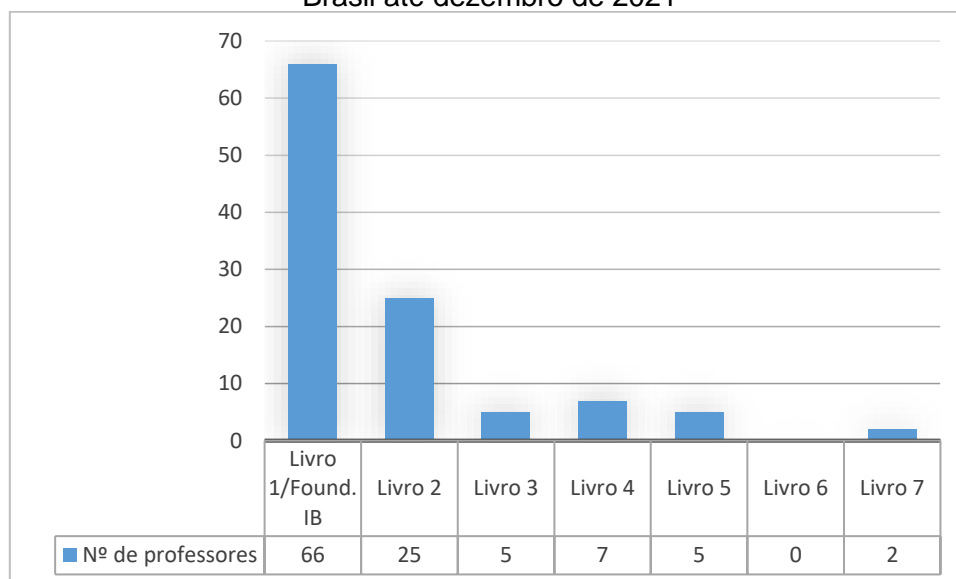


Fonte: elaborado pela autora a partir de dados fornecidos pela *Suzuki Association of the Americas* e por organizadores de cursos no Brasil

A partir desses dados, constatamos que a maior parte de professores capacitados está localizado nas regiões Sudeste e Sul do Brasil. São Paulo é o estado que concentra o maior número de professores capacitados (50%), seguido pelo Paraná (11,82%). Como explicado anteriormente, essa concentração é um reflexo da oferta de cursos concentrada no estado de São Paulo nos últimos oito anos e da forma como o Método Suzuki chegou no Brasil, primeiro na região Sul. As regiões Norte e Nordeste são as que possuem o menor número de professores capacitados, provavelmente devido à maior dificuldade de acesso desses professores aos cursos de capacitação, ofertados no formato presencial somente nas regiões Sul e Sudeste até hoje. Acredita-se que, com a recente oferta de cursos no formato remoto, as dificuldades geradas pelo distanciamento geográfico sejam mais facilmente vencidas e professores brasileiros fora do eixo sul-sudeste consigam ter maior acesso aos cursos de capacitação.

Com relação ao nível máximo de capacitação obtido pelos professores brasileiros, ou com residência no Brasil, apenas duas professoras conseguiram completar todo o percurso de formação, ou seja, completaram os cursos do Método Suzuki de Piano, do *Livro 1* ao *Livro 7*. O Gráfico 5 mostra o nível mais alto de capacitação alcançado pelos professores Suzuki de piano brasileiros ou residentes no Brasil.

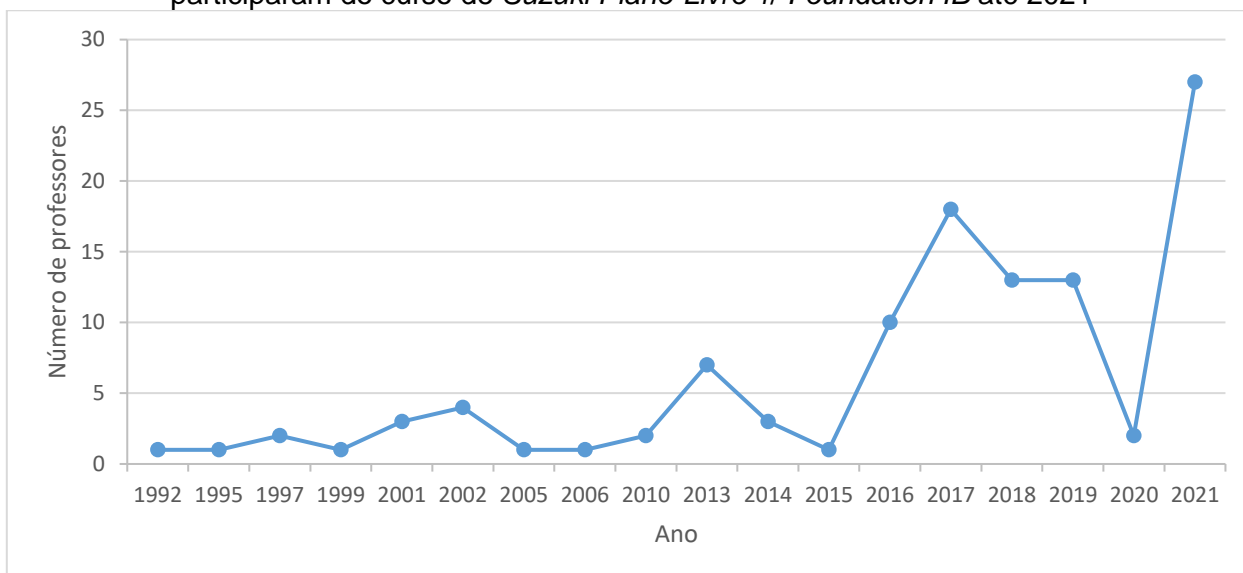
Gráfico 5- Nível máximo de capacitação obtida por professores brasileiros ou residentes no Brasil até dezembro de 2021



Fonte: elaborado a partir de dados fornecidos pela *Suzuki Association of the Americas* e por organizadores de cursos no Brasil

Por esse gráfico, podemos constatar que a maior parte dos professores (60%) concluiu apenas a primeira etapa da capacitação (*Suzuki Piano-Livro 1/Foundation IB*). O Gráfico 6 mostra que a maior parte dessa capacitação ocorreu principalmente nos últimos 5 anos.

Gráfico 6- Número de professores brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil que participaram do curso de *Suzuki Piano-Livro 1/ Foundation IB* até 2021



Fonte: elaborado pela autora a partir de dados fornecidos pela *Suzuki Association of the Americas* e por organizadores de cursos no Brasil

A análise desse gráfico aponta que 2017 e 2021 foram os anos os quais o maior número de professores concluiu o curso de *Suzuki Piano-Livro 1*. O fato de 2021 ter sido o ano em que a maior quantidade de professores se capacitou é fruto da oferta de cursos no formato remoto, somado à demanda reprimida referente ao ano de 2020. Isso certamente ocorreu devido à pandemia de COVID-19, que motivou a realização de cursos *online*. Devido a esse crescimento expressivo do número de professores capacitados, acreditamos que o Método Suzuki de Piano continuará crescendo no Brasil nos próximos anos.

Além do impacto na modalidade (presencial ou *online*) e na intensidade de oferta de cursos de capacitação, a pandemia impulsionou também a criação de novos tipos de eventos Suzuki Piano no Brasil e uma maior interação entre os professores, principalmente devido à iniciativa da professora Helenice Villar Rosa. O *Encontro Nacional de Alunos Suzuki de Piano* ocorreu presencialmente desde 2017 e teve em 2021 sua primeira edição *online*. Além disso, nesse período foram realizados recitais

online e o *Desafio Brasileiro de Piano Suzuki: 21 dias de prática*<sup>66</sup>. O Quadro 7 apresenta informações sobre esses eventos.

Quadro 7- Eventos nacionais do Suzuki Piano promovidos no Brasil de 2017 a 2021

Período	Nome do evento	Local	Nº de participantes
27 a 28/05/2017	I Encontro Nacional de Alunos Suzuki de Piano	São Bernardo do Campo- SP	Alunos-13 Professores-4
14 a 15/04/2018	II Encontro Nacional de Alunos Suzuki de Piano	São Bernardo do Campo- SP	Alunos-19 Professores-7
18 a 19/05/2019	III Encontro Nacional de Alunos Suzuki de Piano	São Bernardo do Campo- SP	Alunos-25 Professores-13
10/05/2020	I Recital Nacional de Alunos Suzuki de Piano	online <sup>67</sup>	Alunos- 124 Professores- 13
21/11/2020	I Recital Nacional de Professores Suzuki de Piano	online <sup>68</sup>	Professores- 21
05/07/2020	II Recital Nacional de Alunos Suzuki de Piano	online <sup>69</sup>	Alunos- 73 Professores- 18
08/03 a 25/04/2021	Desafio Brasileiro de Piano Suzuki – 21 dias de prática	online <sup>70</sup>	Alunos-179 Professores-29
04 a 06/09/2021	IV Encontro Nacional de Alunos Suzuki de Piano	online <sup>71</sup>	Alunos- 44 Professores- 15

Fonte: elaborado pela pesquisadora a partir de dados disponibilizados pelos organizadores dos eventos

<sup>66</sup> Idealizado pela professora Helenice Villar, o evento teve como inspiração o *Practicatón*, organizado pela *Associação Mexicana do Método Suzuki* em 2020. “O desafio consistiu em atividades diárias com o objetivo de motivar uma rotina de prática de piano, como por exemplo: praticar sem ninguém pedir e com boa postura; fazer revisão; praticar a música do recital; escutar os áudios das peças que está aprendendo e que ainda vai aprender; tocar uma peça do repertório de maneira divertida. Os pais também tiveram suas tarefas específicas, como assistir a vídeos e ler textos selecionados pela organização, com dicas sobre o Método Suzuki, como revisão e prática em casa”. Fonte: <https://suzukiassociation.org/news/news-from-latin-american-country-association/?lang=pt>. Acesso em 03 jan. 2022.

<sup>67</sup> Gravação disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ZDwo\\_0ezCck](https://www.youtube.com/watch?v=ZDwo_0ezCck). Acesso em 23 dez. 2021.

<sup>68</sup> Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IhjfgrYxgg>. Acesso em 23 dez. 2021.

<sup>69</sup> Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vzMs25Sq5WE>. Acesso em 23 dez. 2021.

<sup>70</sup> Ao final do evento os alunos participaram de dois recitais online exibidos pelo *Youtube* nos dias 24 e 25 de abril de 2021. As gravações desses recitais estão disponíveis em: Parte 1- <https://youtu.be/MG8LU20Zxrc>; Parte 2- <https://www.youtube.com/watch?v=yU31EzfEpHE>. Acesso em 23 dez. 2021.

<sup>71</sup> Ao final do evento os alunos participaram de um recital online exibido pelo *Youtube* em 06 de setembro de 2021. A gravação desse recital está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MaOXdd1tecE>. Acesso em 26 dez. 2021.



Conforme discutido no Capítulo 2 – O Método Suzuki de Piano –, uma característica própria do Método, desde sua concepção, é o trabalho colaborativo entre professores. Observamos que essa característica tem sido observada no Brasil, especialmente a partir de 2016. Outra característica própria do Método, que tem se perpetuado no Brasil, é o incentivo à participação dos alunos em apresentações públicas desde as fases iniciais do desenvolvimento musical, como estratégia de motivação e engajamento na prática musical. Como apresentado no quadro acima, os eventos que aconteceram nos últimos cinco anos reuniram professores e alunos Suzuki de todas as regiões do Brasil. Considerando o número de participantes em cada evento, é possível verificar que a Comunidade Suzuki Piano brasileira está em pleno crescimento.

## 5.0 Importância do Método no contexto brasileiro atual

Em 2022, o Método Suzuki de Piano completa 76 anos de existência e 40 anos de chegada ao Brasil. Com o objetivo de compreender qual a relevância de se continuar utilizando esse Método e qual sua importância no contexto brasileiro atual, incentivamos as professoras participantes da pesquisa a exporem sua visão sobre a questão.

Nas entrevistas, as professoras Rosa Nagao e Maria Ignês Teixeira ressaltaram que o Método, por sua natureza inclusiva, pode contribuir para tornar o piano mais acessível para os brasileiros, especialmente se ele for aplicado dentro do contexto de um projeto social. É como explica Rosa:

Rosa- O Método, [por] ele [...] respeitar todas as crianças, ele se torna acessível. Ele não é elitista [...]. E eu acho que ele é uma coisa boa pra nós brasileiros, principalmente se ele tiver inserido num projeto onde o estado possa bancar [...] e ter crianças em situação de vulnerabilidade. [...] Porque aí é uma oportunidade, né? [...] Vamos pensar [...] no piano, que é um instrumento talvez mais difícil de estar num projeto. Agora, com o digital, fica mais acessível. Se você [...] tocar, mostrar, as crianças vão ver e podem se interessar, e aí fica fácil. [...] Pode ser até um processo de trabalho junto com as famílias. [...] Quem fosse abraçar essa causa teria que fazer um esqueminha bem legal pra que as crianças pudessem ir treinar, porque talvez não dê pra levar [o instrumento para a casa].

A professora Clises Mulatti acrescenta que o Método pode contribuir para que os professores brasileiros tenham uma formação pedagógico-musical mais sólida e para que a população brasileira em geral tenha mais acesso à música erudita. É como ela explica:

Clises- [O Método] traz um embasamento cultural, que a gente não tem, né? O brasileiro não tem hábito de ouvir esse tipo de música, né? De levar os seus filhos [...] no concerto. Ainda é uma população muito reduzida, né? E se não toca essa música no rádio, não toca na televisão, não toca em lugar nenhum, se a gente traz o movimento para os alunos que estão ali nas nossas mãos, é sempre uma forma de estar propagando isso. Por que se a gente não fizer, quem é que vai fazer? Entendeu? E é a gente que tá com esse conhecimento. Então... pra mim é o que fica é isso, de trazer essa mentalidade cultural pro nosso mundo também, né? Pra aqueles que estão à nossa volta.

Nos questionários, as professoras Clara e Francisca também expressaram sua crença no potencial do Método Suzuki para a melhora na capacitação de professores e para que mais brasileiros tenham acesso a uma educação musical de qualidade. Ao serem perguntadas sobre qual seria a importância da utilização do Método Suzuki para o ensino do piano no contexto atual brasileiro, elas responderam:

Clara- No contexto atual brasileiro, em que muitas práticas de ensino se dão sem cuidados com detalhes e nem mesmo musicalidade, ter um trabalho cuidadoso e de qualidade com o ensino do piano, tende a trazer grande contribuição para uma mudança gradativa no cenário de formação musical.

Francisca- Extremamente importante pois exige uma estrutura da família que busca o Método. A família precisa se organizar, fazer um trabalho de acompanhamento consistente do aluno e, é claro, oferecer acesso ao instrumento. Isso tudo é muito importante para nós, porque o Brasil é um país pobre e que não ([ou] raramente) oferece educação musical pública e principalmente de qualidade. Outro aspecto importante é o de romper com o tradicionalismo dos conservatórios que possuem estrutura e métodos enrijecidos e que se torna mais difícil ainda ser bem-sucedido no Brasil.

Por fim, Teodora expressou o desejo de que houvesse uma quantidade maior de publicações em português sobre o Método Suzuki: “Gostaria de criar uma campanha

sobre a produção de material sobre o Método Suzuki no Brasil em nossa língua materna. Mais artigos, dissertações, teses, livros, enfim, mais produção literária para todos”.

## 6.0 Conclusão

Este capítulo abordou a chegada e expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil, desde as primeiras experiências de professores com o Método até apresentar um retrato da distribuição atual dos professores brasileiros que participaram de capacitações Suzuki. Vimos que os princípios da Educação do Talento chegaram primeiro na região Sul, pelas mãos de professores de violino, e que as primeiras experiências de aplicação do Método Suzuki de Piano no Brasil se deram em 1982 pelo trabalho da professora *Maria Elena Pessoa*, entrevistada nesta pesquisa.

Na década de 1980, ocorreu a primeira fase de expansão do Método, resultado da oferta de cursos introdutórios por professores estrangeiros no Brasil ou pela ida de professores brasileiros ao Japão e aos Estados Unidos em busca de capacitação. Em 2002, foi realizado no Brasil o primeiro curso de capacitação do Método Suzuki de Piano, seguindo os parâmetros estabelecidos pela *Suzuki Association of the Americas*. Mas, devido à dissolução da *Associação Brasileira de Professores Suzuki (ABRAPS)*, novos cursos aconteceram somente em 2013.

A partir de 2016, o Brasil tem registrado uma fase de grande expansão do Método Suzuki de Piano, fruto da vinda anual da professora capacitadora peruana Flor Canelo e, posteriormente, da oferta de cursos *online* motivados pela pandemia de COVID-19. Além dos cursos, outros eventos têm reunido professores, alunos e pais, impulsionando o crescimento do Método no Brasil. Observamos, portanto, que a Comunidade Suzuki Piano brasileira está atualmente na sua fase de maior crescimento.

Por fim, apresentamos a perspectiva das professoras participantes da pesquisa acerca da importância do Método Suzuki de Piano no contexto brasileiro atual. Por sua natureza inclusiva, o Método foi destacado como de potencial aplicação no contexto de projetos sociais brasileiros, o que permitiria um acesso mais democrático ao instrumento que muitas vezes ainda é visto como elitista. Outras professoras destacaram que o

programa de capacitação de professores do Método Suzuki tem contribuído para a elevação da qualidade de ensino da música no Brasil e, conseqüentemente, na oferta de uma Educação Musical de melhor qualidade aos estudantes brasileiros.

## Capítulo 4 - Percepções das professoras, alunas e pais sobre o Método Suzuki de Piano

### 1.0 Introdução

Shepherd (2012, p. 63) ressalta que atualmente coexistem múltiplas visões sobre o que seja o Método Suzuki:

Cada um de nós vê o Método Suzuki de forma única, assim como todos nós apresentamos visões diferentes sobre uma mesma palestra, performance ou filme que assistimos. Tudo depende da forma como ele nos foi apresentado e de nosso conhecimento e experiência prévios.

Com o objetivo de conhecer a perspectiva de membros da comunidade Suzuki brasileira acerca do Método Suzuki de Piano, discutiremos neste capítulo: (1) as críticas ao Método no Brasil; (2) os desafios e benefícios vivenciados por professores e pais de alunos brasileiros envolvidos com o Método; (3) as preferências das crianças participantes da pesquisa em relação às suas aulas de piano e ao Método.

Conforme especificado na seção sobre metodologia da pesquisa, apresentada na Introdução desta tese, a discussão apresentada neste capítulo foi elaborada a partir de dados coletados no primeiro semestre de 2021 por meio de entrevistas semiestruturadas, observações não-participantes e questionários, em diálogo com textos acadêmico-científicos sobre o Método Suzuki escritos por pesquisadores brasileiros a partir da década de 1980 e relatos de minha experiência pedagógica com o Método. Lembramos também que nesta pesquisa, contamos com a colaboração de 16 participantes, sendo eles: (1) 4 professoras pioneiras na aplicação do Método Suzuki de Piano no Brasil, identificadas por seus nomes reais e sublinhado duplo: Maria Elena Pessoa, Maria Ignês Teixeira, Clises Mulatti e Rosa Nagao; (2) 4 professoras brasileiras que trabalham atualmente com o Método, provenientes de diferentes regiões do Brasil, identificadas por

nomes fictícios e sublinhado simples: Fanny, Teodora, Francisca e Clara; (4) 4 alunas, com idades entre 5 e 6 anos – *Letícia*, *Ester*, *Luiza* e *Heloísa* – e suas mães ou pais, que as acompanharam nas aulas observadas: *Isabel*, *Marcos*, *Graziella* e *Gisele*, todos identificados por nomes fictícios, destacados em itálico.

## 2.0 Críticas ao Método

Para Bauman (1994, p. 30):

A produção da Educação do Talento está invariavelmente conectada a certos aspectos da consciência cultural japonesa porque Suzuki estruturou um sistema de educação que incorpora valores, obrigações e a filosofia oriental. A Educação do Talento é um método que não desperta muita atenção no Japão (Suzuki é relativamente desconhecido em seu país) porque ele não gera controvérsia. [...] Se Suzuki tivesse elaborado o mesmo sistema usando um instrumento japonês, a Educação do Talento seria somente mais um *iemoto* (casa de ensino) da arte tradicional. Conseqüentemente, ele permaneceria desconhecido também no mundo ocidental.

Brathwaite (*apud* ILARI, 2012, p. 204) explica que o termo Suzuki representa atualmente dois fenômenos distintos: (1) “Educação do talento, segundo as concepções da abordagem original da década de 1930 e com poucas modificações estruturais”; (2) “Um movimento educacional que emergiu em decorrência do sucesso da abordagem original, complexo e multifacetado”. Essas diferentes percepções alimentaram controvérsias que surgiram após a difusão do Método pelo ocidente (SHEPHEARD, 2012, p. 15).

Fest (*apud* COMEAU, 1998, p. 144) defende que muitas das críticas ao Método Suzuki resultam de sua aplicação equivocada por professores menos qualificados e que, quando isso ocorre, não é o professor quem é criticado, mas o Método em si.

Na literatura revisada para esta tese, observamos que vários trabalhos destinam uma seção para discutir críticas sofridas pelo Método Suzuki (por exemplo: LANDERS, 1987; GERLING, 1989; LOURO, 1996/1997; ILARI, 2012). Dentre as publicações

brasileiras, o texto de Fonterrada (2008, p. 165-177) é o que apresenta as críticas mais ferrenhas ao Método. Dentre os elementos criticados pela autora estão: (1) orientações “estritas” e “bem definidas” supostamente dadas por Suzuki, que devem ser “seguidas à risca pelos professores” (*ibid.*, p. 170); (2) ao ambiente musical que, de acordo com a autora, deveria ser “fabricado artificialmente” e de forma não espontânea pelos pais, com “a minuciosa orientação de Suzuki” (*ibid.*, p. 170/ 174); (3) ao suposto desconhecimento de Suzuki acerca da tradição de seu país, devido à sua escolha por incluir no Método o repertório ocidental, e não o tradicional japonês; (*ibid.*, p. 174); (4) à maneira “ingênua” com que Suzuki usava estratégias lúdicas para conseguir que “a criança faça o que os adultos julgam ser melhor para ela, pelo despertar de seu interesse” (*ibid.*, p. 175); (5) pelo conceito de aprendizagem de Suzuki estar ancorado na repetição e memorização, o que, segundo a autora, se distancia dos “princípios defendidos pelos modernos educadores” (*ibid.*, p. 175). Tais críticas demonstram, em nosso ver, uma visão distorcida da Educação do Talento, talvez por terem sido elaboradas em um período em que o acesso a informações, cursos de capacitação e material didático do Método eram escassos no Brasil. Como discutimos no Capítulo 1 – Shinichi Suzuki e o Método de Educação do Talento –, e Capítulo 2 – O Método Suzuki de Piano–, o Método não é tão restrito e prescritivo como sugere o texto de Fonterrada.

Por outro lado, as críticas apresentadas por Ilari (2012, p. 204-206) denotam um conhecimento mais profundo do Método Suzuki. Dentre as críticas discutidas pela pesquisadora estão: (1) “a presença de um grupo de professores que transformaram a abordagem original em uma espécie de culto, estando, na realidade, muito distante da filosofia da Educação do Talento” (*ibid.*, p. 204); (2) a formação pedagógico-musical heterogênea dos professores Suzuki (*ibid.*, p. 204); (3) o “adiamento” do ensino da leitura musical e a aprendizagem por imitação (*ibid.*, p. 205); (5) o “controverso papel dos pais na educação de crianças maiores e adolescentes” (*ibid.*, p. 206); (6) o aspecto competitivo das aulas em grupo (*ibid.*, p. 206); e (7) a escassez de repertório contemporâneo dentro do material pedagógico do Método (*ibid.*, p. 206). A autora defende que muitas dessas críticas são decorrentes de questões socioculturais que geraram má interpretação das ideias originais de Suzuki e que os professores podem e devem adaptar a Educação do Talento à realidade dos seus alunos. No entanto, Ilari

ressalta que essa é uma questão complexa e questiona até que ponto é possível denominar Educação do Talento certas adaptações das ideias de Suzuki, sugerindo que os princípios filosóficos norteadores da abordagem podem se perder mediante tais adaptações.

Além das críticas supracitadas, verificamos outros aspectos que têm sido criticados no Método, tais como: (1) a ausência de atividades de criação e improvisação musical na proposta original do Método, o que aparentemente o coloca em desacordo com algumas das principais metodologias de Educação Musical contemporâneas; (2) a proposta de que todos os alunos estudem um mesmo repertório básico, o que coloca o Método em confronto com a tendência atual de incentivo à individualidade, à diversidade e ao consumo dos “novos” métodos e coletâneas de repertório disponíveis no mercado.

A nosso ver, essas questões são fruto de um confronto entre valores da sociedade ocidental contemporânea e aqueles defendidos por Suzuki, e não uma lacuna do Método em si. Lembramos que Suzuki tinha como objetivo promover a união e a colaboração entre as pessoas, e que os professores têm liberdade para acrescentar ao Método aquilo que julgam importante para seus alunos.

A fim de conhecer a perspectiva dos participantes de nossa pesquisa – professores, pais e alunos envolvidos com o Método Suzuki de Piano no Brasil –, fizemos perguntas nas entrevistas e questionários que conduziram os participantes a uma avaliação do Método. Vimos que algumas das críticas discutidas por Ilari (2012) coincidem com as que foram levantadas em nossa pesquisa. Diante das perguntas “Quais as lacunas observadas no Método Suzuki de Piano? O que você faz para preencher essas lacunas?”, algumas professoras destacaram que julgam importante incluir no Método obras brasileiras e contemporâneas e um programa de ensino da leitura musical. A seguir, discutiremos esses dois aspectos – a escassez de repertório brasileiro e contemporâneo e a questão do “adiamento” da leitura musical – e apresentaremos o que as professoras participantes da pesquisa têm realizado para lidar com essas questões.



## 2.1 Escassez de repertório brasileiro e contemporâneo

As primeiras edições do Método Suzuki de piano continham repertório essencialmente barroco e clássico europeu e isso era fonte de questionamentos por parte de vários professores que trabalhavam com o Método. Apesar de alguns defenderem que esse repertório é particularmente interessante para mãos pequenas, havia um consenso sobre a necessidade de complementá-lo com obras de outros períodos e nacionalidades (COMEAU, 1998, p. 45-46). Para Schneiderman (*apud* COMEAU, 1998, p. 46), essa complementação de repertório proporciona ao aluno benefícios como: motivação; prazer; exposição a uma variedade maior de estilos musicais; satisfação de seus desejos e necessidades; reforço de habilidades particulares; aprofundamento no conhecimento da escrita de determinados compositores. E ao professor, proporciona benefícios como: sensação de renovação pela variedade do repertório; aprendizados proporcionados pela pesquisa por novos repertórios; ampliação de sua perspectiva didático-musical.

Buscando atender aos questionamentos dos professores, a *International Suzuki Association* (ISA) realizou, por meio de um comitê composto por professores de diferentes continentes, a revisão do repertório do Método Suzuki de Piano, o que culminou em uma nova edição – *New International Edition* – publicada em 2008. Nessa nova edição, algumas obras barrocas e clássicas foram retiradas do repertório e, em seu lugar, adicionadas obras de compositores românticos e contemporâneos de diferentes nacionalidades, entre elas o *Polichinelo*, de Heitor Villa-Lobos. Apesar disso, o desejo de professores Suzuki brasileiros pela inclusão de mais obras nacionais foi observado tanto na literatura revisada, quanto nos relatos das professoras participantes dessa pesquisa.

Na literatura brasileira revisada, a ausência de repertório contemporâneo e brasileiro no Método Suzuki foi discutida nos artigos de Gerling (1989), Louro (1996/1997) e Borges (2005, 2007, 2016). Mesmo que esses autores não sejam professores de piano, a visão deles coincide com a de professores que trabalham com o Método Suzuki de Piano: que o repertório Suzuki pode e deve ser complementado com obras brasileiras, sejam elas eruditas ou provenientes do cancionário popular.

Em seu trabalho, Borges (2016, p. 149) defende que a complementação do Método Suzuki de Violino com o repertório folclórico brasileiro contribui para a reaproximação das famílias com o nosso repertório tradicional e facilita a aprendizagem do instrumento, visto que, por meio deste repertório “diversos códigos e conceitos musicais são assimilados intuitivamente, promovendo um fácil desenvolvimento da percepção auditiva, indispensável à performance de qualquer instrumento”. A autora esclarece, no entanto, que nem sempre os alunos estarão previamente familiarizados com esse repertório visto que “crianças não iniciadas musicalmente desconhecem grande parte das cantigas folclóricas brasileiras. Esse distanciamento da tradição musical por parte da nossa infância e, provavelmente, de seus pais, revela a necessidade de um resgate da cultura tradicional brasileira” (BORGES, 2016, p. 150).

Dentre as propostas de repertório complementar elaboradas especificamente para o Método Suzuki de Piano, encontramos o trabalho da professora Maria Ignês Teixeira. Nos seus livros *Estrelinhas Brasileiras*, publicados em dois volumes (TEIXEIRA, 2014 e 2016), Teixeira apresenta uma proposta de repertório brasileiro folclórico e erudito complementar ao Método Suzuki de Piano. O primeiro volume contém uma seleção de canções folclóricas brasileiras, harmonizadas pela autora de forma correspondente às peças contidas no Volume 1 do Método. No segundo volume, ela apresenta uma seleção de obras de compositores eruditos brasileiros que vão desde o século XIX – tais como algumas das *Lições* extraídas do *Método de Pianoforte* de Padre José Maurício Nunes Garcia – até o século XXI, incluindo obras de autoria própria e de compositores como Almeida Prado, Cláudio Santoro e Nilson Lombardi.

Nos questionários respondidos pelos participantes desta pesquisa, duas professoras também abordaram essa questão. Enquanto Francisca considerou a ausência de repertório brasileiro como uma lacuna do Método Suzuki de Piano, Teodora defendeu que o repertório contido no Método amplia a vivência musical do aluno e proporciona uma base para que ele toque posteriormente o repertório folclórico brasileiro:

Francisca- [Considero como lacuna do Método Suzuki de Piano] a ausência de repertório nacional. Tenho buscado, mais recentemente, introduzir esse repertório para as crianças. *Estrelinhas [Brasileiras]* da Maria Ignês Scavone [Teixeira] é um dos livros que tenho começado a

utilizar. Mais adiante acrescento Lorenzo Fernandez, Guerra Peixe, Mignone e outros.

Teodora- Muitas vezes fui questionada sobre a ausência de peças brasileiras no Método Suzuki de piano, eu apenas pergunto se a pessoa sabe onde foi elaborado, ou por quem foi elaborado. Eu tenho a certeza de que [se] o Método tivesse sido criado no Brasil, lógico que teríamos peças do nosso folclore nacional. Conhecer o repertório de outros países e culturas é uma forma de aprender e colocar em prática o conhecimento transdisciplinar que muitas escolas do Ensino Fundamental no Brasil trazem em seus regulamentos. O aluno que toca o Livro 1 do Método Suzuki de Piano tem condições de tocar nosso repertório de músicas folclóricas.

Concordamos com as participantes da pesquisa acerca da importância da complementação do repertório Suzuki com obras brasileiras e também que o Método Suzuki auxilia no desenvolvimento das habilidades necessárias à execução de outros repertórios. Em nossa experiência pedagógica com o Método, testemunhamos ocasiões em que os alunos naturalmente traziam para as aulas músicas que eles haviam “tirado de ouvido”, tais como canções folclóricas brasileiras, canções religiosas, músicas extraídas de jogos, trilhas sonoras de desenhos animados e de filmes. Devido às habilidades desenvolvidas pelo Método, tais como o aprendizado pela escuta, a harmonização, a transposição e a coordenação motora básica para tocar melodias acompanhadas, os alunos demonstram facilidade na aprendizagem de outros repertórios. Nas ocasiões em que os alunos traziam para as aulas músicas que haviam aprendido “de ouvido”, aproveitávamos essas músicas como ponto de partida para a criação de arranjos e para a expansão dos conhecimentos e habilidades musicais dos alunos.

Outra estratégia adotada foi o incentivo para que os alunos tocassem obras de compositores brasileiros, além de peças do repertório Suzuki, nos recitais promovidos periodicamente pela escola. Isso aconteceu em 2018 e em 2021, quando nossos alunos tocaram arranjos de músicas brasileiras folclóricas ou populares, peças extraídas dos álbuns *Divertimentos* (LONGO, 2017), *Piano Pérolas* (REIS; BOTELHO, 2019), *13 Pequenas Peças Brasileiras* (CRAVEIRO, 2014), *Amigos do Piano* (LAGE; RIBEIRO, 2019), *Diorama* (BARBOSA, 2021) e peças de Chiquinha Gonzaga.

Nas entrevistas, as professoras Maria Elena Pessoa e Maria Ignês Teixeira relataram que fazem apresentações temáticas regularmente com seus alunos, incluindo

obras de compositores brasileiros ou estrangeiros diversos. Essas apresentações abrangeram temas como: *Disney, Sítio do Picapau Amarelo, Saltimbancos, 250 Anos de Mozart, Música e Meio Ambiente*, dentre outros. Maria Elena ressalta que a participação nessas apresentações gera um impacto muito positivo sobre a motivação dos alunos:

Maria Elena- Isso que atrai aluno. Isso que dá o incentivo e eles aprendem a tocar coisas bem diferentes, junto com vários [instrumentos], três vozes nos violinos, uns pianistas fazendo os solos, os *cellos* fazendo... É uma coisa mais linda do mundo! É o maior sucesso da nossa escola, são os musicais!

Apesar de todos os benefícios proporcionados pela complementação do repertório do Método Suzuki de Piano, Harrel (*apud* COMEAU, 1998, p. 53) ressalta que isso deve ser feito cautelosamente para não sobrecarregar o aluno e para que não haja uma inversão de prioridades. Para ela, “os alunos não devem sentir uma urgência competitiva para prosseguir para novos volumes do Método, no entanto, eles devem ter um senso de progresso” e a inclusão de repertório complementar em excesso pode atrasar o aprendizado do repertório Suzuki e dar aos alunos a sensação de estagnação.

Por fim, com relação à complementação de repertório no Método Suzuki de Piano, ressaltamos que:

- (1) Não seria possível incluir no repertório “oficial” do Método todas as obras que os professores consideram importantes. Primeiro, porque não é esse o objetivo principal do Método. Lembramos que sua proposta é oferecer um repertório básico através do qual os alunos possam ser bem-sucedidos no desenvolvimento de habilidades musicais e extramusicais. Segundo, porque seria difícil chegar a um consenso de quais obras deveriam ser incluídas ou não, visto que certamente haveria divergências entre aquilo que os professores, provenientes de todas as partes do mundo, pudessem considerar essencial. Terceiro, porque existem questões de direitos autorais envolvidas com a publicação do Método que inviabilizam a inclusão de determinadas composições.
- (2) Para que os alunos Suzuki possam usufruir dos benefícios do uso de um repertório em comum, é preciso que esse seja delimitado. É o repertório em comum que

propicia, por exemplo, a fácil integração entre alunos e professores de diferentes nacionalidades e crescente motivação para conquistar etapas mais avançadas de desenvolvimento.

## **2.2 “Adiamento” da leitura musical e o ensino por imitação**

Gerling (1989, p. 49 e 51) nos lembra que o Método Suzuki advoga o ensino por meio de “rotinas lúdicas e o desenvolvimento da memória, sem o uso inicial de partitura musical” para que a leitura “não interfira com a capacidade de concentração, permitindo que a criança focalize sua atenção no desenvolvimento dos elementos fundamentais que serão a base para desenvolver as habilidades”. No entanto, ele ressalta que a questão da leitura musical é um dos aspectos que gerou “a crítica mais frequente e mais veemente” ao Método Suzuki (GERLING, 1989, p. 52).

Na literatura sobre o Método, é recorrente o uso de termos como *leitura adiada* ou *leitura postergada* para definição da abordagem de ensino da leitura musical proposta por Suzuki. Ilari (2012, p. 205), ao abordar a questão, usa o termo “*adiamento*” da *leitura de partituras*, o destacando entre aspas, ressaltando que esse é um ponto nevrálgico na Educação do Talento. As aspas usadas por Ilari nos provocam uma reflexão: será que é o Método Suzuki que “adia” o ensino da leitura musical ou seriam os métodos tradicionais que se “precipitam” ao exigir dos alunos o domínio da leitura musical antes do desenvolvimento de habilidades básicas no instrumento? Acreditamos que essa questão pode ter diferentes respostas de acordo com a filosofia de ensino do professor e de seu contexto de trabalho. No entanto, considerando que o Método Suzuki foi baseado na abordagem de aprendizado da Língua Materna e planejado para a iniciação instrumental de crianças de 3, 4 anos de idade, o ensino da leitura após o desenvolvimento de habilidades básicas no instrumento não deveria ser considerado um “adiamento”, e sim o percurso natural para a aprendizagem musical.

Alguns críticos do Método alegam que alunos Suzuki têm atrasos na leitura em comparação com aqueles educados pelos métodos tradicionais. Para Ilari, tal crítica não tem embasamento empírico e origina-se de um preconceito contra o ensino por imitação

e o “tocar de ouvido”, que algumas vezes é considerado como uma “espécie de pecado, um passatempo prazeroso” (KENDALL *apud* ILARI, 2012, p. 205), sendo incompatível com o “caráter nobre e intelectual” do músico erudito conferido pela leitura de partituras (SLOBODA *apud* ILARI, 2012, p. 206). Maria Elena Pessoa, uma das entrevistadas nesta pesquisa, relatou ter vivenciado esse preconceito na década de 1980, período no qual começou a adotar o Método Suzuki de Piano:

Maria Elena- Na [escola] que eu dava aula, a guerra foi feia. Aí, acharam que de repente, me consideravam assim, uma pessoa... Eu tinha medalha de ouro da escola, foram só 4 que tiveram medalha de ouro da escola. Aí de repente eu virei burra. Chegaram a ponto de dizer: "O quê que ela tá fazendo? Ensinando de ouvido? Ensinando de ouvido!" Aí eu soube de críticas horríveis que os professores faziam por causa da maneira que eu tava ensinando piano, de ouvido.

Devido às críticas que sofreram, alguns professores Suzuki brasileiros têm buscado estratégias para que seus alunos desenvolvam a leitura musical paralelamente a outras habilidades, especialmente no caso de crianças mais velhas. Na entrevista, Maria Elena relatou que trabalha a habilidade da leitura de forma paralela ao repertório Suzuki e para isso incorpora outros materiais didáticos como *A dose do Dia* (BRUNAM, 2013) e o *John Thompson's Easiest Piano Course* (THOMPSON, 1955):

Maria Elena- A parte de leitura vai aos pouquinhos, mas quando chega no terceiro volume, [os alunos] já têm que estar lendo. Então no segundo [volume do Método Suzuki de Piano] [...] eu vou dando a parte da leitura separado. Coisa que parece que lá nos Estados Unidos, no Japão, eles não fazem. Mas aqui, se não fizer, [...] a crítica vem bem grande, dizendo que a gente só tá ensinando de ouvido, que eles não vão ler nunca. E eles ficam bem mais preguiçosos pra ler mesmo. Então eu já vou colocando, mas separado. Não lendo os métodos [Suzuki] mesmo, né?

Outra estratégia adotada por professores Suzuki brasileiros para o trabalho da leitura musical é a inserção de atividades de introdução à leitura desde o início do processo de ensino-aprendizagem, mesclando materiais pedagógicos disponíveis no mercado com outros materiais criados por eles próprios. A professora Maria Ignês

Teixeira relata que, além do seu livro *Brincando de Teoria Musical* (TEIXEIRA, 2019), destinado à introdução dos símbolos da notação musical às crianças, ela utiliza também os livros *A dose do Dia* (BURNAM, 2013) e *My First Piano Adventure* (FABER; FABER, 2006):

Maria Ignês- Eu inicio a leitura desde a primeira aula. Mas isso não é uma coisa que ocorreu no começo, não. No começo, eu quis fazer o Método como era sugerido naquela época, né? Porque, com a Doris Koppelman, eu aprendi que é tudo de ouvido, certo? Então, depois eu fui vendo que isso não dá certo. Pelo menos no Brasil. Eu não sei nos outros países, né? Então, desde a primeira aula, eles já desenhavam um “dózinho” no papel sulfite. Meu livro *Brincando de Teoria Musical* tem esse olhar pra teoria musical. Eu uso aquele livro *My First Piano Adventure*, tá? Eles amam, porque eles tocam junto com o CD. [...] Na sequência, eu uso o livro *A Dose do Dia*. [...] Então [introduzo] a leitura, desde o primeiro dia, com coisas muito mais simples do que o repertório Suzuki, porque ele é mais difícil.

A professora Clises Mulatti relata que também introduz a leitura desde a fase de iniciação, mas o faz por meio do método *Bastien Piano Basics* (BASTIEN, 1985). Além disso, ela incorpora atividades de pré-leitura baseadas na pedagogia Dalcroze e aproveita repertórios complementares de interesse do aluno para trabalhar a leitura:

Clises Mulatti- Numa parte da aula eu dou o Bastien como leitura. [...] Toda a parte do canto, a parte do Dalcroze, que tem uma parte também bastante grande dessa coisa de solfejo e de cantar. Todo mundo acha que o Dalcroze é só se movimentar e não é. Tem uma coisa toda muito... fora da rítmica, né? A parte de solfejo é muito profunda no Dalcroze. Tudo isso então [eu vou] utilizando. Então eu tenho uma pré-leitura por conta disso antes de entrar nesses livros do Bastien.

A professora Rosa Nagaó relata que utiliza o método *Educação Musical Através do Teclado* (GONÇALVES; BARBOSA, 2019) para introduzir a leitura desde a iniciação. Além disso, ela utiliza materiais criados por ela própria, com base no repertório Suzuki.

Nos questionários respondidos pelas professoras Teodora, Clara, Francisca e Fanny, diante da pergunta: “Como é seu processo de introdução à leitura musical para alunos Suzuki?”, obtivemos as seguintes respostas:

Teodora- Uso os *Minibooks* da Kristine Gore.

Clara- Depois de trabalhar com materiais e atividades de pré-leitura por algum tempo, introduzo a leitura musical ao piano com uma série de livros chamada *Minibooks*. Além disso, os alunos passam a ter aulas coletivas de leitura musical, a partir de material conhecido (músicas que já tocam), caminhando, pouco a pouco, para materiais novos.

Francisca- De modo geral, utilizo os *Minibooks* e também utilizo o Hal Leonard como material complementar para ajudar na leitura. Mas os princípios da leitura já se dão com os primeiros padrões de acordes I e V no Cuco. Eu peço para que a mãe e a criança pintem com duas cores diferentes todos os compassos que têm os acordes I de uma cor, e V de outra cor nessa música. A partir dessa música, sempre vamos utilizando cores para os acordes I, V e novos, observando que uma pequena nota muda (sobe ou desce uma linha). Depois vou chamando atenção para marcas de *staccato*, *legato*, acentos, marcas de dinâmica na música e fórmulas de compasso. Ao final do Livro 1, mãe e aluno já estão mais familiarizados e confortáveis com a partitura de modo geral, e já estão iniciando nos *Minibooks*, com todos os detalhes da leitura.

Fanny- Explico como funciona na pauta, espaço linha espaço, sobe e desce. Toco subindo e descendo, repetindo.

Como observado acima, várias professoras utilizam os *Minibooks: Music Reading Series* (GORE, 2007) para introduzir a leitura musical. Nesta série de 40 minilivros, os símbolos e padrões da grafia musical tradicional são apresentados gradativamente, com o objetivo de tornar o processo de aprendizagem da leitura prazeroso, intuitivo e fluente. Esse material, que tem os alunos Suzuki como público-alvo, é basicamente um método de leitura à primeira vista. Pela qualidade e facilidade de utilização, os *Minibooks* têm sido recomendados dentro dos cursos de capacitação de professores Suzuki na América Latina, sendo cada vez mais difundido e utilizado por professores Suzuki brasileiros.

Nos relatos acima, nota-se também que as professoras brasileiras introduzem a leitura a partir de diferentes abordagens e em diferentes estágios o que, como podemos verificar no Capítulo 2 – O Método Suzuki de Piano –, coincide com aquilo que é feito por professores Suzuki norte-americanos. Para entender os critérios adotados pelas professoras brasileiras ao decidirem o momento mais adequado para introduzir a leitura musical, perguntamos no questionário a partir de qual etapa do desenvolvimento do aluno elas introduziam a leitura nas aulas. Obtivemos as seguintes respostas:



Teodora- Quando a criança já aprende a ler, ou seja, quando ela já está alfabetizada.

Clara- Depende da idade da criança. Se ela for muito pequena (3 ou 4 anos), isso demora um pouco mais. Quando já está alfabetizada, normalmente introduzo a leitura no final do Livro 1, quando ela já toca com fluência musical. Mas antes disso, trabalho atividades de pré-leitura para que a criança vá se familiarizando, pouco a pouco, com a linguagem musical. Ainda assim, após introduzir a leitura, os alunos ainda continuam aprendendo as peças de ouvido, já que um ouvido bem desenvolvido estará muito mais atento aos detalhes e à musicalidade.

Francisca- Depende da idade do aluno. Com alunos adultos, já praticamente do início. Com pequeninos, mais perto do final do Livro 1. E já com crianças de aproximadamente 8 anos ou mais, mais ou menos no meio do Livro 1.

Fanny- Quando comecei, estava iniciando no final do Livro 1, com os *Minibooks*. Mas com as crianças pequenas já iniciei.

De forma semelhante ao que foi relatado pelas professoras participantes da pesquisa, em minha prática pedagógica, normalmente introduzo os elementos da notação musical por meio de atividades lúdicas principalmente durante aulas coletivas. Quando o aluno já domina uma boa parte do repertório do Volume 1, começo a mostrar as partituras das músicas que ele já sabe tocar. Ao chegar no final do Volume 1, inicio o trabalho com a leitura à primeira vista utilizando cartões e os *Minibooks* de Kristine Gore. Com as crianças mais velhas, adolescentes e adultos, inicio esse processo um pouco antes, utilizando os *Minibooks* ou outros materiais complementares, a depender da idade e interesses específicos do aluno.

Os dados coletados apontam que, atualmente no Brasil, os professores Suzuki têm adotado repertórios e materiais didáticos complementares diversos, com o objetivo de oferecer a seus alunos uma educação musical abrangente, contextualizada e atualizada.

### 3.0 Desafios no ensino-aprendizagem do piano

É sabido que o ensino-aprendizagem do piano por si só apresenta desafios aos alunos e professores, como por exemplo, aqueles relacionados à motivação e à quantidade de prática necessária ao desenvolvimento de habilidades pianísticas. No entanto, as características próprias do Método Suzuki – tais como a inclusão dos pais no processo de ensino-aprendizagem e a iniciação musical de crianças na segunda infância –, implicam em desafios extras aos pais, professores e alunos envolvidos com o Método. Nessa seção, discutiremos tais desafios a partir da perspectiva das professoras e dos pais participantes desta pesquisa.

#### 3.1 Desafios enfrentados pelas professoras

Nas entrevistas e questionários, as professoras participantes da pesquisa relataram alguns dos desafios vivenciados por elas ao longo de sua experiência com o Método. Dentre eles estão: (1) memorizar o repertório Suzuki para participação nos cursos e melhorar a performance de ensino; (2) conseguir a presença e participação positiva dos pais no processo de ensino-aprendizagem; (3) ensinar para crianças em fase pré-escolar; (4) manter a motivação dos alunos; (5) oferecer aulas coletivas, além das aulas individuais. A seguir estão as respostas obtidas nos questionários a partir da pergunta “Quais desafios o Método Suzuki trouxe para você enquanto professora?”:

*Teodora*- O primeiro desafio foi desenvolver as habilidades musicais que eu não tinha, como por exemplo, tocar de memória. Um segundo desafio foi o trabalho em equipe com os pais. Eu nunca havia trabalhado com famílias. Esse trabalho envolve muitos pontos relacionais, como saber lidar com cada família de forma a não adentrar demais no terreno familiar, mas também encorajar os pais e mães, alimentando neles a certeza de que vale a pena persistir.

*Clara*- Envolver todos os pais da maneira como idealizamos é, para mim, o mais desafiador. Alguns pais entendem muito rápido o processo e realmente desejam fazer de tudo para dar certo, porque querem o melhor

para seus filhos. Outros demoram um pouco mais a entender e participam de forma um pouco menos ativa.

Francisca- Trabalhar com crianças, especialmente as pequenas, é o maior desafio para mim.

Fanny- Memorizar todos os livros, manter os alunos motivados e aulas em grupo criativas.

Para as quatro professoras entrevistadas, conseguir a presença e atitude positiva dos pais ao longo do processo educacional está entre um dos maiores desafios vivenciados por elas. No entanto, algumas delas relatam que nem sempre conseguiram o tipo de colaboração dos pais requerida pelos preceitos do Método:

Maria Elena Pessoa- Pode ver no livro o que [Suzuki] fala, que é o aluno, o pai ou mãe, e o professor, formam um triângulo que daí a coisa funciona. Mas a gente não pode exigir. "Ah não, se eu tiver que assistir as aulas, então eu não quero que faz esse método". Isso eu ouvi um monte de vezes! [...] Aí começa: "Ah, porque eu não tenho tempo. Eu quero deixar sozinha", [E eu respondia:] "Não, sozinha não dá, porque senão não vai dar pra fazer o trabalho assim". [E a mãe dizia:] "Ah, então eu vou tirar, o ano que vem eles crescem mais" e aí não foi. Brasileiro. Cheguei à conclusão que é, era, naquela época, não sei, mas eu acho que ainda tá meio parecido. De vez em quando tem mãe que assiste à aula dos filhos. Mas não é sempre não. Não é sempre.

Maria Ignês Teixeira- O primeiro desafio é a educação dos pais, a *parent education*. Que você tem que... Porque é assim, os pais antes deixavam as crianças na porta da escola e iam embora, né? Então isso aconteceu muito comigo, eu era professora do método tradicional. Então isso foi uma novidade que dá trabalho porque os pais, às vezes, eles interferem na aula, né? E o Suzuki dizia: "apenas um professor na aula", né? Isso era uma frase dele. Então eles queriam interferir. Eu já tive que parar a aula para conversar com os pais. Então essa foi uma luta, de conseguir eles ficarem, e ficarem do modo como eu gostaria que eles ficassem. Então esse é um grande desafio que eu acho que é até hoje.

Clises Mulatti- Nem todos têm esse perfil, né? A gente percebe que enquanto que pra muitos pais, é muito fácil abraçar esse caminho, pra outros é quase que impossível, né? Eu acredito assim, muitos pais têm uma resistência muito grande ainda. [...] E sempre achei [...] que existe uma falta de cultura mesmo. De cultura musical, de cultura de saber que a música move montanhas para o indivíduo, né? De ter todo esse conhecimento que pro nosso povo ainda tá distante. [...] Nem todo mundo quer fazer o sacrifício de pôr a mão na massa, né? O pai e a mãe pôr a mão na massa, né? Então às vezes eu sinto essa dificuldade ainda.

Rosa Nagao- Primeiro que [os pais] não tinham a cultura, assim, de entrar dentro da sala, assistir à aula. Já era uma coisa diferente. E ainda ter que aprender pra poder estudar [com as crianças em casa], né? Aí eu lembro que antes disso eu tinha muitos pais que falavam assim "Ai, olha, eu vou tirar ele do piano, porque não adianta. Ele não estuda". E aí eu não conseguia fazer com que ele[s] entendesse[m] que isso era parte também do trabalho deles. Eu lembro que eu ficava muito triste.

Outros foram relatados pela professora Rosa Nagao: (1) ter acesso a materiais e informações em português sobre o Método e contar com a colaboração de outros professores no período em que o Método havia recém chegado ao Brasil; (2) garantir que os alunos adquirissem ou tivessem acesso a um piano para a prática musical ao longo da semana; (3) despertar o interesse das crianças para que elas escolhessem estudar piano ao invés de outros instrumentos que, na percepção dela, eram mais atrativos às crianças; (4) lidar com divergências entre a estrutura oferecida pela instituição onde ela trabalhava e aquilo que ela considerava como necessário para a aplicação do Método Suzuki; (5) conseguir que seus alunos permanecessem no estudo do piano tempo suficiente para alcançarem níveis mais elevados.

Maria Ignês apontou ainda outros dois desafios vivenciados por ela. O primeiro é conseguir que os alunos ouçam o repertório e pratiquem o instrumento em casa:

Maria Ignês- Outro desafio é conseguir que eles [...] ouçam o repertório. Até eles entenderem o quanto é bom, eles não dão valor a isso. Então a gente tem que ficar pedindo, pedindo, pedindo: ouve, ouve. [...] Porque eles têm muita coisa né? É muita concorrência, muito curso disso, muito curso daquilo, muitas saídas. Outros ficam na escola o dia inteiro, né? E chegam em casa à noite cansados. Então, eu acho que esse é, pra mim, é um grande desafio: fazer com que eles ouçam e toquem em casa também.

O segundo desafio é ter que lidar com preconceitos e críticas de professores que não conhecem o Método:

Maria Ignês- A gente ia nos encontros de professores de piano [...] aí eles ficavam criticando muito. E até hoje existe isso. Muita crítica, muita crítica. "Ah, ih, é Suzuki, hummm". Preconceito, não aceitação. Então no começo

eu batia muita boca, discutia, defendia. Agora eu já não faço mais isso. Acho que as pessoas já podem entender e pesquisar, né, e ver os resultados.

Como vimos anteriormente, assim como Maria Ignês, a professora Maria Elena Pessoa também relatou ter sofrido discriminação de outros professores no período em que ela começou a trabalhar com o Método Suzuki de Piano. Além disso, durante a entrevista, Maria Elena compartilhou sua percepção de que atualmente há uma quantidade menor de jovens interessados em aprender piano, em comparação com o que foi vivenciado por ela décadas atrás. Já a professora Clises Mulatti, relatou na entrevista que outros desafios vivenciados por ela foram: (1) conseguir outros professores interessados em se capacitar e trabalhar com o Método em sua escola de música; (2) ter de viajar para outros países para participar dos cursos de capacitação do Método: “Imagina o que eu viajei. [...] Quanto foi difícil largar tudo, largar casa, largar escola, largar marido, largar filhos, né?”

O relato da professora Clises traz à tona a questão dos cursos de capacitação, que ainda hoje representa um desafio aos professores brasileiros. Diante de nossa experiência com a organização de cursos do Método Suzuki em Belo Horizonte, observamos que alguns motivos que dificultam a participação de brasileiros nos cursos de capacitação são: (1) o custo dos cursos ainda incompatível com a renda de grande parte dos professores de música brasileiros; (2) a falta de disponibilidade por parte dos professores para participarem dos cursos, cujos requisitos incluem carga horária mínima de 23 horas e exigência de 100% de presença para a obtenção do certificado; (3) a exigência de comprovação de proficiência técnico-musical em todos os cursos, com exceção do curso de Filosofia Suzuki, o que nem sempre conseguem os professores que desejam participar dos cursos; (4) despesas com viagens, incluindo para outros estados ou países, visto que, até setembro de 2020, todos os cursos do Método eram obrigatoriamente oferecidos no formato presencial; (5) a oferta dos cursos do Suzuki piano exclusivamente em língua estrangeira e frequentemente sem tradução simultânea para o português. Essa situação, decorrente da falta de professores capacitadores brasileiros do Suzuki piano, pode causar apreensão e desconforto entre participantes que não dominam outras línguas; (6) a necessidade de grande dedicação dos professores e

imersão no Método ao longo de muitos anos para completar a capacitação em todos os níveis.

Com o objetivo de auxiliar aqueles que desejam se capacitar no Método, a *Suzuki Association of the Americas* (SAA) tem oferecido bolsas<sup>72</sup> a professores latino-americanos. Além disso, como discutido no Capítulo 3 – A chegada e expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil –, devido à pandemia de COVID-19, os cursos de capacitação do Método Suzuki passaram a ser ofertados também no formato remoto. Isso tem contribuído para a diminuição de alguns dos desafios enfrentados pelos professores brasileiros para a participação nos cursos.

Os relatos das professoras participantes da pesquisa refletem muitos dos desafios enfrentados por mim ao longo de minha experiência com o Método. O primeiro desafio foi conseguir participar dos cursos de capacitação. Além do investimento financeiro e de tempo, os cursos exigiram o estudo e a rápida memorização de novos repertórios e muita dedicação para cumprir todos os requisitos necessários à sua conclusão. Durante a implementação do Método, os principais desafios foram: (1) obter a infraestrutura necessária para as aulas, incluindo a aquisição de um segundo piano e a confecção de apoios para os pés com medidas e material adequado pois isso não era algo comercializado no Brasil naquele momento; (2) convencer os alunos e pais de alunos a experimentarem comigo uma nova abordagem de ensino; (3) aprender a lecionar por meio de uma abordagem que era muito diferente daquilo que eu conhecia previamente; (4) aprender como lidar com os pais dentro e fora da sala de aula, envolvendo-os de forma positiva e efetiva no processo de aprendizagem das crianças; (5) aprender a lecionar para crianças cada vez mais jovens; (6) oferecer aulas coletivas e obter a presença dos alunos, tanto nas aulas individuais quanto nas coletivas; (7) prosseguir com a capacitação, aprendendo novas estratégias pedagógicas e aprimorando minhas habilidades.

Outro tópico abordado durante as entrevistas e questionários foi a faixa etária considerada ideal para a iniciação ao piano pelo Método e os benefícios e desafios do ensino do piano para crianças de 3 a 6 anos de idade. Na entrevista, a professora Maria

---

<sup>72</sup> Informações sobre o programa de bolsas da SAA.

Disponível em: <https://suzukiassociation.org/teachers/training/scholarship/>. Acesso em 30 dez. 2021.

Elena Pessoa relatou que prefere iniciar as crianças a partir dos 7 anos de idade, devido às características próprias do instrumento: “no violino, tem violininho pequenininho, né? Mas no piano não tem pianinho pequenininho com teclinha menorzinha pra mãozinha deles. Aí, aquilo tudo é mais pesado, é mais complicado”. E também porque o trabalho com as crianças mais jovens exige um tipo de engajamento dos pais e das crianças que pode ser desgastante. Ela explica:

Maria Elena- Então pra quê sacrificar a mãe, filho? [...] A coisa não vai pra frente. Eles são pequenininhos tem que estudar em casa, não quer estudar em casa, aquela luta. Não querem repetir em casa, querem só ir na aula. Porque a aula é divertida! Todos gostam da aula. A gente faz a aula ficar boa, mas tem que repetir em casa. Se não repetir não vai pra frente. E se fica no mesmo lugar, desanima. É aquele drama. Esse é o drama que sempre... Mas não é culpa do Método. Porque pelo método tradicional era assim que a coisa funcionava também, e pior ainda. Por que ainda era chato pra burro!

As outras professoras entrevistadas relataram que trabalham com crianças mais jovens, mas preferem trabalhar com crianças a partir dos cinco anos de idade:

Maria Ignês- Eu já aceitei crianças de três anos, mas eu acho, assim, que não precisa assim tão cedo, sabe? Apesar que eles falam, né, quanto mais cedo melhor... para o instrumento eu acho que pode esperar um pouquinho. Uns cinco anos eu acho que tá bom, quatro.

Clises- Eu sempre gostei de começar com 5 aninhos. Por achar que eu não estava capacitada, eu, pra utilizar o Método com uma idade inferior, né? É... a musicalização, [pelo Método] Dalcroze, tudo bem. Mas o Método Suzuki, que nós estamos falando, eu sempre achava que era a partir de uns 5 aninhos, que seria mais propício para eu poder trabalhar. [...] E daí eu comecei nesse ano, com três aninhos [...]. Eu tô gostando muito também de trabalhar com essa idade. É bem trabalhosa, né? É uma idade trabalhosa. Mas é uma idade muito querida também, muito gostosa.

Rosa- Então, como experiência eu já trabalhei de 3 anos até 10 anos, né? Eu nunca iniciei adultos, né? Mas o que eu sinto bem confortável é já [...] de 5 anos pra frente. De 5 até 8 eu acho que eu realizei um bom trabalho, até hoje, eu acho que eu realizo, né? Os de 3, eu acho que faltou mais, é..., mais estratégias eu acho, sabe? Mas eu dei conta, entendeu? Eu nunca falei não, não vou fazer, ai não posso, ai é muito pequeno. Não. Quando chegava, eu ia buscar esse repertório todo da Maria de

Lourdes<sup>73</sup>. [...] Eu acho que é até bom porque é um desafio. Toda vez que eu tinha um desafio, ah eu corria atrás. Ou eu ia perguntar, ou eu ia estudar, então eu acho que o desafio ele... você assusta na hora, mas você fala "Nossa, né?" É bom.

Ao serem indagadas: "Para quais faixas etárias você oferece aulas de piano individuais e coletivas? Qual a frequência e duração das aulas?", as professoras participantes da segunda fase da pesquisa responderam:

Teodora- As aulas de piano são ofertadas para crianças a partir de 3 anos (quando já participou de aulas de musicalização), 4 anos, crianças maiores, jovens e adultos. As aulas individuais ocorrem uma vez por semana e aulas em grupo uma vez por mês.

Clara- Ofereço aulas específicas de piano para crianças a partir de 3 anos (sem idade máxima como limite). Atualmente, tenho alunos de 5 a 68 anos. Todos os alunos possuem aulas individuais semanais e aulas em grupo a cada 15 dias.

Francisca- Atualmente, por conta da pandemia, só tenho uma turma com aulas coletivas e essa conta com alunos na faixa etária entre 6 e 7 anos. Essas aulas acontecem uma vez na semana e têm duração de 40 minutos. As aulas individuais têm duração de 30 minutos, 45 minutos e/ou 60 minutos dependendo da idade e nível do aluno. Tenho alunos de todas as idades: de 3 anos e meio até adultos.

Fanny- A partir de 4 anos. Uma [aula] individual e uma aula em grupo (a partir do primeiro mês de aula) / semana. 30 minutos cada. A partir do Livro 2, uma hora de duração.

Nos questionários, perguntamos também qual era a percepção das professoras acerca dos benefícios e desafios do ensino do piano para crianças entre 3 e 6 anos de idade. Obtivemos as seguintes respostas:

Teodora- O maior desafio que eu percebo é convencer a família a investir num piano. Muitos pais e mães acham que um teclado é o suficiente para começar e mostro para eles que isso não é verdade, pois o teclado é outro instrumento, com outras técnicas. Um outro ponto que vejo como desafio é manter a atenção da criança. Cabe ao educador o dever de conhecer

---

<sup>73</sup> Aqui a entrevistada refere-se ao método *Educação Musical através do teclado*, de Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves e Cacilda Borges Barbosa (GONÇALVES; BARBOSA, 2019).



os estágios de desenvolvimento na infância pois isso contribui muito para otimizar a aplicação das estratégias.

Clara- Crianças dentro dessa faixa etária estão mais propensas a aprender. As janelas de oportunidades para o aprendizado estão abertas, as sinapses cerebrais se formam de maneira mais intensa e a criança tem um forte desejo de aprender, sem ainda “se cobrar” tanto quando comete algum engano. Todas as experiências e estímulos que as crianças recebem nessa idade as beneficiarão por toda a vida, além de que a música passa a ser algo natural da vida das crianças pequenas e elas a aprendem como se fosse um idioma.

Francisca- Acredito que um dos principais benefícios seja moldar desde o início toda a parte técnica do aluno além de integrar a família no processo de aprendizagem e crescimento musical do aluno. Um dos maiores desafios é manter a aula interessante para crianças tão pequenas, ou seja, manter a criança e a mãe/pai envolvidos no processo em tão tenra idade.

Fanny- Elas aprendem muito rápido. O desafio é criar atividades divertidas e produtivas e que cativem, já que o tempo de concentração delas é pequeno... Às vezes, tem aula que não consigo ensinar nada...

Assim como as professoras participantes da pesquisa, acredito que lecionar para crianças dessa faixa etária é bastante desafiador, porém muito gratificante. Antes de trabalhar com o Método Suzuki, eu tinha experiência no ensino do piano para crianças a partir dos 7 anos de idade, adolescentes e adultos. Em 2017, após participar dos cursos de capacitação, passei a aceitar alunos de piano a partir dos 3 anos de idade e tive a experiência de trabalhar com bebês de 0 a 3 anos, por meio do programa *Suzuki Early Childhood Education*. O trabalho com alunos tão jovens requisita do professor o desenvolvimento de habilidades específicas visto que as crianças precisam se sentir seguras e motivadas para seguir as instruções que recebem. Quando conquistamos a confiança delas, as aulas passam a ser muito divertidas e energizantes também para o professor. Atualmente, podendo contar com a colaboração dos pais, acredito que a faixa etária de 4 a 6 anos é a mais adequada para a iniciação ao piano pelo Método Suzuki devido à abertura, à disponibilidade de tempo e à curiosidade que as crianças dessa faixa etária costumam dispor para o aprendizado.

Por fim, perguntamos às professoras quais os desafios enfrentados por elas para continuarem lecionando durante a pandemia de COVID-19. Em abril e maio de 2021, período no qual as entrevistas foram realizadas, as professoras estavam passando, ou

havam passado recentemente, pela experiência de lecionar de forma remota devido ao isolamento social imposto pela pandemia. A transição abrupta do sistema de ensino presencial para o remoto representou um grande desafio para essas professoras:

Rosa- De março a outubro foi remoto. Foi desesperador. Foi desesperador! Você sabe que eu entrei num parafuso tão grande o ano passado que eu falei assim [...]: "Gente, eu acho que eu não aguento mais! Eu acho que eu vou me aposentar. [...] Eu sempre amei, eu amo dar aula, mas a pandemia me desgastou tanto, tanto. Porque é muito difícil o... Porque nós estamos aqui, ele trava né? Mas é eu e você, nós somos adultas, você me espera, eu te espero, mas a criança não. Nossa! Quando você vê, a criança nem tá mais aí na sala, no lugar dela. E... eu também não tenho muitos recursos, eu já não tinha um notebook apropriado que eu pudesse baixar [o programa de videochamada]. [...] Eu não tinha uma internet, eu não tinha nada bom assim, sabe? E aí você fica repensando, "Nossa, até que ponto eu sou boa nisso? Será que eu tô fazendo certo?" Ai, você fica se questionando. [...] Eu acho que nós também, da minha geração, a gente tem todo esse questionamento dessa novidade que é a informática pra nós, né? E a gente se sente muito mal. [...]a gente se sente excluído, sabia? [...]Não é bom, não.

Maria Ignês- A questão de você não sincronizar os instrumentos, sabe? Então, por exemplo, eu tenho um problema sério com aluno [de] 9 anos, sabe? O piano dele é antigo e afinação dele é um semitom abaixo do meu. Você imagina tocar um Minueto de Bach inteiro em outra tonalidade? Em Fá sustenido maior. Então é, isso tá me deixando assim louca, né? [...] Eu não posso, por exemplo fazer a repetição pra ele, tocar para ele repetir. Porque eu vou tocar uma coisa e eu tenho que [...] tocar na tonalidade do piano dele, e eu não tenho tanto tempo assim pra ficar transpondo. Então, [a aula dele fica] muito prejudicada. [Já] com os [outros alunos] que estão no mesmo diapasão eu não consigo tocar junto, dá um *delay*. Então, o que eu faço, eu gravo o que eu quero mostrar e mando, né, pelo *WhatsApp*, mando um videozinho, né? Essas aulas estão indo, né? Mas é mais difícil. Não é fácil.

Maria Elena- não tá fácil de dar aula online, né? Com um aluno que não tem ninguém em casa que saiba. Muito difícil.

Concordamos com as entrevistadas sobre o desafio de lidar com a transição do ensino presencial para o sistema remoto durante a pandemia de COVID-19. Na minha experiência, os principais desafios foram: (1) obter a estrutura tecnológica necessária para as aulas e aprender a manejar câmeras, microfone e as plataformas de videochamada; (2) conseguir comunicar de forma efetiva com as crianças por meio das

telas, conquistando sua atenção, foco e motivação; (3) lidar com a frustração gerada por situações inesperadas, tais como falhas na Internet ou energia elétrica, panes do computador ou de *softwares* utilizados durante as aulas; (4) adaptar estratégias de ensino e materiais para o formato remoto; (5) lidar com interferências externas que por vezes impediam o bom funcionamento das aulas; (6) desenvolver novas formas de orientar os pais, para que eles conseguissem ajudar positivamente nas aulas; (7) lidar com angústias, medos e sofrimentos gerados pela pandemia para que esses sentimentos não fossem transmitidos às crianças durante as aulas e elas tivessem uma experiência positiva e efetiva.

No entanto, apesar de todos os desafios enfrentados, a possibilidade de continuidade das aulas por meio do sistema remoto trouxe benefícios como: (1) manutenção do vínculo dos alunos com a música e comigo neste período; (2) conhecimento da estrutura que os alunos tinham em casa e a possibilidade de orientá-los mais precisamente sobre como ajustar seu instrumento e acessórios para a prática musical; (3) promoção da autoconsciência e conseqüente aprimoramento da performance musical, a partir do uso das telas como “espelhos”<sup>74</sup>; (4) maior engajamento dos pais no processo de ensino-aprendizagem musical das crianças; (5) maior interação com outros professores em comunidades virtuais que propiciaram aprendizados e trocas de experiências; (6) surgimento de novos formatos de recitais e eventos *online*, que possibilitaram aos alunos ricos aprendizados e experiências musicais diversas<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Nas aulas remotas, eu requisitava que os alunos posicionassem sua câmera na lateral do piano, de forma que eu pudesse vê-los de perfil. Quando possível, orientava-os a utilizar um segundo aparelho que era conectado à mesma videochamada e posicionado sobre a estante do piano do aluno, cuja tela lhes proporcionava ver seus próprios movimentos e postura em tempo real. Ao terem essa visão de si mesmos enquanto tocavam, os alunos apresentavam uma melhora postural significativa e conseguiam comparar o movimento que estavam realizando com aqueles que lhes eram demonstrados.

<sup>75</sup> No XXV Congresso Nacional da ABEM apresentamos um trabalho (ALVIM, 2021) relatando nossa experiência com o ensino do piano para crianças pelo Método Suzuki durante a pandemia de COVID-19. O artigo está disponível em: [http://abemeducacaomusical.com.br/anais\\_congresso/v4/papers/715/public/715-4323-1-PB.pdf](http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/715/public/715-4323-1-PB.pdf). Acesso em 29 jan. 2021.

### 3.2 Desafios enfrentados pelos pais

Para conhecer os desafios vivenciados pelos pais participantes da pesquisa, fizemos a eles a seguinte pergunta no questionário: “Quais desafios o Método Suzuki trouxe para você enquanto pai/mãe?” Obtivemos as seguintes respostas:

*Isabel-* Aprendermos juntas.

*Graziella-* Regularidade, constância e disciplina.

*Marcos-* O desafio que enfrentamos é em persistir no treinamento "sem pressa e sem descanso".

*Gisele-* Desafio: manter o bom humor quando a paciência acaba e a criança precisa ensaiar rsrs.

Também perguntamos a eles quais eram os maiores desafios enfrentados diante da necessidade da presença e participação deles nas aulas de piano de suas filhas, e obtivemos as seguintes respostas:

*Isabel-* Estamos aprendendo juntas.

*Graziella-* Maior desafio é conciliar meu tempo (mãe de três filhos) para as aulas e pra treinar, é necessário dedicação por parte de quem está responsável nesse processo e tempo. Eu ensaio por vezes sozinha para assim passar com segurança pra ela.

*Gisele-* Os desafios é que tenho uma bebê que precisa ficar com outra pessoa durante a aula.

*Marcos-* A questão do tempo, sair do trabalho correndo para chegar no horário, mas algo que devemos enfrentar em qualquer escolha.

As respostas demonstram que estar presente em todas as aulas e garantir que seus filhos realizem as tarefas pedidas pelas professoras – tais como praticar o instrumento e ouvir as gravações do repertório regularmente ao longo da semana –, consistem em desafios reais para os pais. Apesar disso, eles demonstraram que é

possível superar esses desafios pois, pelo menos durante o período em que observávamos as aulas, as crianças estiveram em companhia de sua mãe ou pai todo o tempo e demonstraram estar praticando o instrumento consistentemente entre uma aula e outra.

Em nossa experiência com o Método, observamos que a participação dos pais não acontece automaticamente, é um processo que demanda dedicação e persistência do professor. Como muitos pais desconhecem o Método e as demandas da aprendizagem musical antes de ingressarem nas aulas, são necessárias orientações do professor para que eles: (1) compreendam a importância de sua participação nas aulas e a melhor forma de fazer isso; (2) providenciem instrumento e acessórios adequados para que seus filhos consigam praticar em casa; (3) compreendam o tipo de prática que precisa ser realizada ao longo da semana e consigam conduzi-la de forma positiva; (4) aprendam estratégias para motivar seus filhos, especialmente nos momentos mais desafiadores; (5) consigam desfrutar do processo, sem que isso seja um peso para eles. Observamos que os pais se envolvem gradativamente com o Método à medida que compreendem melhor o funcionamento da abordagem e que testemunham o sucesso de seus filhos na aprendizagem.

O Quadro 8 sintetiza os desafios vivenciados por pais e professores Suzuki brasileiros, segundo relatos dos participantes desta pesquisa.

Quadro 8- Síntese dos desafios vivenciados por professores e pais Suzuki brasileiros

<p><i>Desafios enfrentados por professores Suzuki</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Participar dos cursos de capacitação do Método.</li> <li>• Memorizar/tocar de memória o repertório.</li> <li>• Adquirir a infraestrutura necessária para as aulas.</li> <li>• Ministras aulas em diferentes formatos (individuais e coletivas, presenciais e remotas).</li> <li>• Lecionar para diversas faixas etárias, incluindo crianças a partir dos 3 anos de idade.</li> <li>• Manter os alunos motivados.</li> <li>• Envolver os pais de forma participativa e positiva.</li> <li>• Lidar com preconceito e críticas de outros professores.</li> <li>• Conseguir outros professores com perfil, interesse e envolvimento com o Método para realização de trabalho colaborativo.</li> </ul>
---	--

<i>Desafios enfrentados por pais Suzuki</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estar presente em todas as aulas.</li> <li>• Prover estrutura e instrumentos adequados à prática musical em casa.</li> <li>• Auxiliar as crianças na prática do instrumento ao longo da semana.</li> <li>• Garantir que a criança ouça regularmente o repertório Suzuki.</li> <li>• Manter a motivação das crianças para que elas consigam prosseguir até as etapas mais avançadas.</li> </ul>
---	---

Fonte: a autora

Mesmo com todos os desafios apresentados acima, o trabalho com o Método Suzuki propicia diversos benefícios a professores, alunos e suas famílias. É o que discutiremos na seção a seguir.

## 4.0 Benefícios

O ensino-aprendizagem musical frequentemente apresenta benefícios a alunos e professores independentemente do método utilizado. No entanto, as características próprias do Método Suzuki – tais como seu aspecto socializador e humanístico –, propiciam benefícios especiais àqueles envolvidos com o Método. Nessa seção, discutiremos tais benefícios a partir da perspectiva das professoras e dos pais participantes desta pesquisa.

### 4.1 Benefícios observados pelas professoras

Com o objetivo de verificar a percepção de professores brasileiros acerca dos benefícios do Método Suzuki de Piano, perguntamos às professoras nos questionários quais eram as principais potencialidades e qualidades do Método Suzuki de Piano. Obtivemos as seguintes respostas:

Teodora- Como a avaliação do Método Suzuki é contínua e possibilita o respeito ao tempo de cada indivíduo, vejo nesse quesito a compreensão que de fato a metodologia não é massificada, ela é personalizada e nas aulas em grupo ela passa a ser compartilhada. A qualidade maior que percebo é a contribuição do Método Suzuki à formação integral do ser humano. As virtudes são fundamentais para se conviver respeitando a diversidade e buscando compreender que cada pessoa é um ser único.

Francisca- Desenvolve com naturalidade habilidades musicais e extramusicais que propiciam à criança um desenvolvimento musical saudável, rico e sensível.

Fanny- Envolvimento dos pais, professor e aluno, aprender habilidades não musicais. [...] Hoje não consigo ensinar de outra forma. O aprendizado é mais rápido internalizando a melodia com o áudio. O processo de tocar no instrumento se torna instantâneo. Claro que tem todo o trabalho de postura.

Clara- Vejo muitas qualidades e potencialidades no Método Suzuki de Piano. Vou listar algumas delas: incentivo à escuta musical; desenvolvimento do ouvido musical; trabalho com boa postura e técnica desde o início; trabalho passo a passo; respeito à individualidade e tempo de aprendizagem do aluno; trabalho individual e coletivo; trabalho com pequenos detalhes técnicos e musicais; existência de eventos que permitem os alunos formarem comunidade.

Também perguntamos às professoras quais foram os benefícios observados após sua participação em cursos de capacitação do Método Suzuki. Obtivemos as seguintes respostas:

Teodora- Me tornei uma professora mais humana, que compreende o erro hoje como algo que está a serviço do acerto. Quando um aluno faz algo ruim isso reflete minha ação pedagógica com ele. Eu tenho que ser a melhor referência sonoro-musical e humana para o aluno.

Francisca- Me ofereceu ferramentas e estratégias para a iniciação de alunos crianças e também para envolver a família tornando-a ativa no processo de ensino-aprendizagem.

Fanny- Sem os cursos, não poderia dar as aulas. A cada curso que refaço, novas dúvidas. E quando é com um professor diferente, são novas maneiras de ensinar... Maneiras diferentes de conduzir determinados pontos.

Clara- Com todas as formações que fiz, vejo que há uma preocupação constante com a formação tanto do pianista quando do ser humano. É uma formação que preze por qualidades e detalhes. [...] Além de eu sentir que posso me tornar um ser humano cada vez melhor, também sinto isso

nas famílias com as quais trabalho. Esses resultados extramusicais se associam aos resultados musicais propriamente ditos, ou seja, hoje, meus alunos tocam com muito mais qualidade e em muito menos tempo do que meus alunos do passado. Outro benefício muito grande foi criar novas amizades em muitos lugares do mundo. A comunidade Suzuki tem crescido e as pessoas compartilham dos mesmos objetivos, desejam um mundo melhor.

As respostas de Clara a essas duas questões trazem à tona um dos aspectos mais valorizados atualmente pelos seguidores do Método: a formação e fortalecimento de comunidades que conectam alunos, pais e professores Suzuki. Esse tem sido o tema de eventos promovidos recentemente pelas associações Suzuki, como por exemplo: (1) o *I Encontro Brasileiro de Professores e Alunos Suzuki: Construindo Comunidades* (Brasília-DF, 2015); (2) a *18ª Biennial Suzuki Association of the Americas Association: A Collaborating Community* (Minneapolis- EUA, 2018); (3) o *II Encontro Brasileiro de Professores Suzuki: Conectando a comunidade* (Mogi Mirim-SP, 2019). Para Fábio dos Santos<sup>76</sup>, atual presidente da *Associação Musical Suzuki do Brasil*, os eventos da Comunidade Suzuki acontecem nos âmbitos local, regional, nacional, internacional e intercontinental e proporcionam benefícios aos participantes tais como: (1) maior motivação para a prática musical; (2) fortalecimento do vínculo entre a família e a música; (3) conhecimento de novas línguas, lugares e culturas; (4) expansão do conhecimento musical, incluindo repertórios e estilos musicais; (5) desenvolvimento da autonomia e da autoestima; (6) criação de memórias afetivas positivas; (7) estabelecimento de novas amizades. Devido a esses benefícios, os professores Suzuki são encorajados a desenvolverem atividades colaborativas entre seus alunos e com outros professores e a incentivarem a participação de seus alunos nos eventos promovidos pela Comunidade Suzuki.

Em 2020 e 2021, tive a oportunidade de acompanhar alguns dos meus alunos em eventos *online* da Comunidade Suzuki, tais como o *Desafio Brasileiro de Piano Suzuki: 21 dias de prática*, o *IV Encontro Nacional de Alunos Suzuki de Piano* e *masterclasses* que aconteceram dentro do curso de capacitação *Suzuki Piano-Livro 1* com a professora

---

<sup>76</sup> Fonte: Entrevista online concedida à Escola de Música Tio Zequinha em 22 de abril de 2021. Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L8pW4fV4y9E>. Acesso em 03 jan. 2022.



chilena, Blancamaría Montecinos. Minha percepção foi que esses eventos causaram um impacto muito positivo na motivação dos alunos, lhes proporcionando novos aprendizados, momentos de diversão e interação com outras crianças e ajudando-os a estabelecer o hábito de praticar o instrumento diariamente. Para mim enquanto professora, observar meus alunos participando desses eventos propiciou oportunidades de autoavaliação e refinamento das minhas estratégias de ensino e oportunidades de aprendizado de novas estratégias pedagógicas a partir da observação da atuação de outros professores.

Nas entrevistas realizadas na segunda fase da pesquisa, perguntamos também às professoras quais eram, na percepção delas, os principais benefícios propiciados pelo Método Suzuki de Piano. A professora Rosa Nagao, destacou que o Método: (1) ajuda as pessoas a perceberem que todas as pessoas são capazes de aprender a tocar um instrumento, e não somente aquelas consideradas como talentosas; (2) valoriza a prática musical, os alunos conseguem tocar desde o início; (3) desenvolve o ouvido musical e a memória; (4) proporciona segurança ao aluno por ele ter sempre um repertório pronto para tocar; (5) cria bons hábitos técnicos desde a iniciação; (6) propicia ao aluno a produção de boa sonoridade no instrumento desde a fase de iniciação; (7) proporciona prazer e motivação às crianças.

A professora Maria Ignês Teixeira destacou que o Método: (1) cria um vínculo afetivo entre o aluno e a música que perdura por toda a vida; (2) proporciona facilidade de aprendizado e memorização de novas músicas; (3) cria muitas habilidades; (4) incentiva o aluno para que ele “estude piano para tocar, e não para fazer técnica”; (5) possibilita o estudo da técnica por meio do repertório, sem que isso seja desestimulante; (6) desenvolve o ouvido musical.

A professora Maria Elena ressaltou que, devido ao desenvolvimento do ouvido, memória e desenvoltura técnica proporcionados pelo Método, seus alunos demonstravam frequentemente grande facilidade para improvisar e compor. Ela também compartilhou conosco durante a entrevista um material elaborado por ela, de apoio aos cursos e palestras que dava sobre o Método Suzuki de Piano. Nesse material são apresentados os seguintes benefícios do Método: (1) desenvolve a concentração, (2) desenvolve a habilidade para memorização; (3) desenvolve a coordenação motora fina e

geral; (4) desenvolve a sensibilidade para modelos (padrões) não só na música, como na fala, escrita e matemática; (5) desenvolve a sensibilidade para o belo que passa para outras artes e para as qualidades humanas; (6) favorece vida familiar mais harmoniosa; (7) elimina a tensão que impede o aprendizado; (8) desenvolve a autoestima.

Já a professora Clises Mulatti destacou que o Método proporciona aos alunos benefícios que vão além da música, desenvolvendo: (1) escuta, atenção e concentração; (2) facilidade para o aprendizado em geral, o que proporciona aos alunos um ótimo rendimento na escola regular e facilidade no aprendizado de línguas estrangeiras; (3) disciplina e habilidade de organização e de aproveitamento do tempo; (4) habilidades manuais que posteriormente são aplicadas em outras áreas; (5) inteligência emocional, sensibilidade e valorização das pequenas coisas da vida.

Além dos benefícios relatados pelas participantes da pesquisa, na minha vivência com o Método, observei que ele também proporciona aos alunos um aprendizado consistente, segurança para tocar em público e melhores resultados alcançados em um menor tempo. Para mim enquanto professora, o principal benefício proporcionado pelo Método foi a segurança para ensinar e a motivação para seguir me aprimorando e oferecendo o melhor ensino possível para os alunos.

Por fim, ao falarem sobre os benefícios do Método, algumas das entrevistadas ressaltaram ainda que ele proporciona aos seus alunos experiências mais positivas do que aquelas vivenciadas por elas ao longo de sua formação musical:

Maria Elena- Os professores não deixavam a gente tocar nada de ouvido. Nada! Porque diz que daí a gente não seria bons instrumentistas. Não saberíamos pegar as obras e desenvolver como o autor queria, né? Então, era proibido. E eu era uma dessas que obedecia. Não é pra fazer, eu não faço. Nunca tentei. Então eu tenho uma dificuldade muito grande, eu tenho assim bloqueios. [...] Ai, os meus alunos são uma coisa maravilhosa pra mim, porque eles tocam tudo de cor, né? [...] A gente ensina e eles num instante decoram e tocam com aquela segurança, não têm medo de tocar de cor. Não é o que a gente teve. Então, uma das qualidades bem grande do Método é essa.

Rosa- Porque quando eu estudava, a gente nunca tinha nada pronto pra tocar. Porque você fazia, estudava, estudava, estudava. A professora deixava aquilo de lado e você nunca mais via aquela peça que você fez. E aí, eu não conseguia, eu chegava em algum lugar que tinha um piano, eu não sabia tocar. Eu tinha raiva disso. Eu falava "Nossa, mas por que

que [eu não consigo tocar]? Ai, que vergonha”. E assim, o Suzuki ele dá isso pra criança. Ela vai poder tocar, ela vai poder improvisar, ela pode fazer [transposições para os modos] maior, menor, ela pode fazer do jeito que ela quiser, né? Isso eu acho legal também. Porque [...] o ouvido é bem trabalhado, né?

## 4.2 Benefícios observados pelos pais

Perguntamos aos pais envolvidos na pesquisa, quais os benefícios proporcionados pelo Método Suzuki de Piano. Obtivemos as seguintes respostas:

*Isabel-* Aprendermos juntas.

*Graziella-* Aprendizagem, compartilhamento, interação com o próprio filho e meu desenvolvimento e oportunidade de aprendizagem.

*Marcos-* Entendo que é o alinhamento entre o que queremos no desenvolvimento moral e o que é aplicado nas aulas.

*Gisele-* Ter leveza e bom humor traz melhores resultados que a dureza e rigidez.

Perguntamos também quais eram os maiores benefícios observados com relação à presença e participação deles nas aulas de piano das crianças. Obtivemos as seguintes respostas:

*Isabel-* Estamos aprendendo juntas.

*Marcos-* Os benefícios são vários, a proximidade com minha filha, acompanhar o desenvolvimento dela, saber o que ela está aprendendo, trabalhar junto os valores que ela está desenvolvendo e aprender um pouco de piano também.

*Graziella-* Entendo que eu, enquanto mãe que hoje acompanho as aulas, sou a maior motivadora de todo processo, tenho convicção que toda evolução se deve ao fato de estarmos juntas incentivando, praticando, evoluindo.

*Gisele-* Os benefícios é que acabo aprendendo com ela, sei exatamente o que observar e ajudar durante a semana e também aprendo com a professora a metodologia e as dicas de como ensaiar.

Por fim, perguntamos aos pais quais eram os benefícios proporcionados pelas aulas de piano à filha deles. Obtivemos as seguintes respostas:

*Gisele*- O ouvido dela está muito bom, ajudou muito também na parte de cantar, está super afinadinha.

*Marcos*- Vemos grande desenvolvimento em diversos aspectos cognitivos, a atenção, facilidade de aprendizado bem como em outros aspectos: determinação, valores.

*Isabel*- Que ela se interessou muito pelo piano, gostou de aprender um instrumento musical.

*Graziella*- Desenvolvimento emocional, socialização, tranquilidade, motricidade, raciocínio lógico, concentração, evolução no processo de alfabetização, conhecimento dos números, habilidade cognitiva, aprimoramento no inglês, afinação e canto.

Diante dessas respostas, observamos que as aulas de piano pelo Método Suzuki de Piano proporcionam aos pais e às crianças participantes da pesquisa benefícios musicais e extramusicais. Por preconizar a presença dos pais nas aulas, o Método propicia ainda que os pais desfrutem um tempo de qualidade junto às crianças, aprendendo junto com elas sobre música e sobre o desenvolvimento de habilidades musicais. Isso acelera o desenvolvimento global da criança e fortalece o relacionamento familiar.

O Quadro 9 sintetiza os principais benefícios proporcionados pelo Método Suzuki de Piano, apontados pelos professores e pais participantes da pesquisa.

Quadro 9- Síntese dos benefícios proporcionados pelo Método Suzuki de Piano

<p><i>Benefícios proporcionados aos alunos (na percepção dos professores)</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desenvolve habilidades musicais desde a iniciação pianística (percepção auditiva, memória, técnica, boa postura, boa sonoridade, criatividade) por meio do estudo de um repertório estimulante.</li> <li>• Desenvolve habilidades extramusicais (segurança, atenção, concentração, facilidade para aprendizado de outras disciplinas, organização, disciplina, aproveitamento do tempo).</li> <li>• Desenvolve a coordenação motora fina e geral.</li> <li>• Desenvolve a inteligência emocional, a autoestima e a empatia.</li> </ul>
---	---

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Proporciona prazer e motivação.</li> <li>• Torna natural a prática musical.</li> <li>• Propicia que alunos toquem com mais qualidade e em menor tempo.</li> <li>• Respeita a individualidade e tempo de aprendizado de cada aluno.</li> <li>• Proporciona aprendizagem gradativa, lúdica e consistente.</li> <li>• Desenvolve a sensibilidade para o belo.</li> <li>• Desenvolve a percepção de padrões musicais e extramusicais.</li> <li>• Elimina a tensão que impede o aprendizado.</li> <li>• Proporciona diferentes oportunidades de aprendizagem e vivência musical em aulas individuais e coletivas, apresentações e eventos promovidos pela Comunidade Suzuki.</li> <li>• Cria vínculo afetivo com a música que perdura por toda a vida.</li> <li>• Proporciona vida familiar mais harmoniosa.</li> </ul>
<i>Benefícios proporcionados aos alunos (na percepção dos pais)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desenvolve habilidades musicais (percepção auditiva, afinação, segurança para tocar e cantar).</li> <li>• Desenvolve habilidades extramusicais (atenção, facilidade para aprendizado de outras disciplinas, determinação, tranquilidade, raciocínio lógico, concentração).</li> <li>• Auxilia no desenvolvimento motor, na alfabetização e no aprendizado de línguas estrangeiras.</li> <li>• Proporciona diversão e prazer em aprender.</li> <li>• Proporciona o desenvolvimento emocional e a socialização.</li> <li>• Fortalece o aprendizado de valores morais e éticos.</li> </ul>
<i>Benefícios proporcionados aos pais</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Oportunidade de aprender música junto com seus filhos.</li> <li>• Aprendizado de estratégias para estudo e prática musicais.</li> <li>• Maior segurança e novas estratégias para conduzir a educação de seus filhos.</li> <li>• Maior proximidade e interação com os filhos.</li> <li>• Fortalecimento do vínculo familiar.</li> <li>• Traz leveza e bom humor para enfrentar os desafios.</li> </ul>
<i>Benefícios proporcionados aos professores</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aprimoramento enquanto ser humano.</li> <li>• Capacitação especializada que proporciona maior segurança e motivação para ensinar.</li> <li>• Oportunidades para trabalho colaborativo.</li> <li>• Participação em comunidades de aprendizado.</li> <li>• Estrutura organizada para o ensino do instrumento.</li> </ul>

Fonte: a autora

## 5.0 Perspectiva das crianças

Com o objetivo de conhecer as preferências de alunos Suzuki brasileiros e investigar sua percepção acerca do Método Suzuki de Piano, destinamos algumas perguntas dos questionários às crianças participantes da segunda fase da pesquisa. Como explicado na metodologia de pesquisa, devido à faixa etária das crianças participantes (5 e 6 anos de idade) e ao nosso contato limitado com elas, pedimos que os pais fizessem as perguntas a elas e, posteriormente, registrassem suas respostas no questionário.

Perguntamos às crianças quais eram suas músicas preferidas no Método. *Letícia* disse que era a música *Lightly Row*; *Luiza* disse que eram as músicas *Mary Had a Little Lamb* e *London Bridge*; *Ester* disse que eram as músicas *Au Clair de la Lune*, *London Bridge* e *Go Tell Aunt Rhody*; *Heloísa* disse que era a música *Mary Had a Little Lamb*. Interessante observar que essas músicas eram peças que elas dominavam, que já conseguiam tocar bem no período em que observamos suas aulas.

Também perguntamos às crianças quais eram suas músicas preferidas de fora do repertório Suzuki. *Letícia* não respondeu a essa questão; *Luiza* disse que eram músicas cristãs; *Ester* disse que eram músicas infantis tais como *Bom dia coleguinha* e *Cabeça, ombro, joelho e pés*; e *Heloísa* disse que era a música *Assim oh*. Essas respostas demonstram que, além do repertório Suzuki, as crianças também ouvem e tocam outros repertórios e que essa escuta é influenciada por seu ambiente familiar e religioso.

Quando perguntadas sobre o que elas achavam mais fácil nas aulas de piano, *Letícia* disse que era “tocar com a mão direita”; *Luiza* disse que eram “as músicas” e *Heloísa* disse que era a música *Mary Had a Little Lamb*. *Marcos*, pai de *Ester*, ao responder essa questão, disse que sua filha “tem prazer em ir à aula”, demonstrando “satisfação em aprender”. Já na pergunta sobre o que elas consideravam mais difícil nas aulas de piano, *Letícia* disse que era “tocar com a mão esquerda”; *Luiza* disse que era “juntar as mãos”; *Ester* disse que sua dificuldade “não é na aula em si”, mas de “conseguir realizar os treinos em casa”; *Heloísa* respondeu que era “tocar com as duas mãos”. Essas respostas correspondem aos desafios que cada aluna estava enfrentando naquele

momento. Nas aulas observadas vimos que: (1) *Letícia*, já conseguia tocar algumas músicas do repertório com a mão direita e estava aprendendo a tocar com a mão esquerda; (2) *Luiza*, das quatro crianças observadas, era a que estava mais adiante no repertório e já tocava várias músicas com mãos juntas; (3) *Ester* expressava alegria em participar das aulas, mas nem sempre conseguia demonstrar que havia praticado em casa o que a professora pediu na aula anterior; (4) *Heloísa* já conseguia tocar algumas músicas do repertório com mãos separadas, porém ainda não estava tocando com mãos juntas.

Além disso, perguntamos às crianças o que elas mais gostavam nas aulas individuais e coletivas de piano. Sobre as aulas individuais, *Letícia* disse que era “aprender com a professora”; *Luiza* disse que o que ela mais gostava era de “tocar”; *Ester* disse que era “a atenção da professora e o trabalho com os valores morais e éticos”; *Heloísa* disse eram “os pontos, tesouros”. Sobre as aulas coletivas, *Letícia* disse que o que ela mais gostava eram os jogos; *Ester* disse que era a “integração entre todos, independente do estágio em que [cada um] esteja no aprendizado”; *Heloísa* disse que o que ela mais gostava nas aulas coletivas eram as brincadeiras.

Por último, perguntamos às crianças participantes da pesquisa o que elas achavam mais divertido nas aulas de piano. *Letícia* disse que é “tocar música”; *Luiza* disse que é “tocar junto com a mamãe”; *Ester* disse que, “sem dúvidas”, é “a leveza com que a [professora] *Teodora* conduz a aula”; *Heloísa* disse que o que mais lhe diverte é “o pato e as brincadeiras com a professora”. As respostas a essas duas últimas perguntas explicitam o prazer gerado às crianças pela participação em atividades práticas e lúdicas durante as aulas e seu apreço pelas professoras. No Capítulo 5 – Estratégias utilizadas por professoras brasileiras no ensino do piano pelo Método Suzuki –, apresentaremos as principais estratégias de ensino utilizadas pelas professoras durante as aulas observadas para esta pesquisa.

## 6.0 Conclusão

Nesse capítulo, apresentamos algumas das críticas historicamente sofridas pelo Método Suzuki no Brasil e discutimos suas lacunas, desafios e benefícios, a partir da perspectiva das professoras, pais e alunas participantes da pesquisa.

Com relação às críticas, vimos que as professoras brasileiras têm encontrado alternativas para superar a escassez de repertório brasileiro e contemporâneo do Método, complementando-o com obras de compositores eruditos brasileiros ou extraídas do nosso cancioneiro folclórico. A questão da leitura musical também foi discutida. Esclarecemos que durante algum tempo esse foi o aspecto do Método mais criticado, principalmente devido ao preconceito contra formas não tradicionais de ensino-aprendizagem, como o ensino por imitação e a aprendizagem de ouvido. No entanto, atualmente, os professores Suzuki têm conseguido conciliar diferentes abordagens de ensino, trabalhando a leitura paralelamente às outras habilidades musicais desde a fase da iniciação.

Por suas características próprias, vimos que o Método Suzuki de Piano, apresenta desafios peculiares a pais e professores que o adotam. Garantir a presença e participação positiva dos pais nas aulas foi o aspecto destacado como o mais desafiador para as professoras participantes da pesquisa. Nos relatos dos pais, vimos que isso também é considerado um grande desafio para eles. No entanto, verificamos que esse é um desafio passível de ser superado também no contexto brasileiro, visto que os pais participantes da pesquisa conseguiram estar presentes em todas as aulas de suas filhas no período da coleta de dados. Outro desafio relatado pelos pais foi garantir que a criança pratique o instrumento e escute o repertório regularmente ao longo da semana, aspecto que também foi destacado pelas professoras. Além disso, o Método mostrou-se desafiador para as professoras por exigir delas algumas habilidades adicionais, tais como: memorizar o repertório para conseguir ensinar de forma mais efetiva; lecionar piano para crianças a partir dos três anos de idade; lecionar em diferentes formatos (individual e coletivo, e, durante a pandemia, no formato remoto); conseguir participar dos cursos de capacitação, que muitas vezes acontecem em outras cidades e até em outros



países; lidar com preconceitos contra o Método; encontrar colegas dispostos para o desenvolvimento de trabalhos colaborativos.

Vimos também que o Método propicia muitos benefícios aos professores, pais e alunos que o adotam, benefícios esses que justificam os esforços dedicados à superação dos desafios supracitados. Devido à participação dos pais nas aulas, pais e filhos têm a oportunidade de aprender música juntos, estreitando seus laços familiares, e isso foi apontado pelos pais como um dos principais benefícios do Método. Além disso, os pais apontaram que as aulas de piano pelo Método Suzuki têm auxiliado suas filhas no desenvolvimento de habilidades musicais, tais como: percepção auditiva, afinação e segurança para cantar; e habilidades extramusicais, tais como: concentração, maior facilidade para o aprendizado de outras disciplinas, internalização de valores morais e éticos e desenvolvimento socioemocional. Já as professoras destacaram que o Método proporciona os seguintes benefícios: participação em comunidades de aprendizado e oportunidades para o desenvolvimento de trabalhos colaborativos, estrutura abrangente para o ensino do piano, maior segurança e motivação para ensinar, aprimoramento pessoal e profissional.

Por fim, apresentamos a perspectiva das crianças, participantes da pesquisa. Devido à faixa etária das crianças e do contato limitado que tivemos com elas durante a coleta de dados, não foi possível obter tantas informações delas como obtivemos das professoras e pais. No entanto, por meio de suas respostas ao questionário, pudemos conhecer um pouco sobre suas preferências em relação ao repertório do Método bem como suas maiores facilidades e dificuldades com relação às aulas de piano. Vimos que suas músicas preferidas do Método são aquelas que, no momento da coleta de dados, as crianças conseguiam tocar bem, e que as atividades lúdicas realizadas pelas professoras nas aulas são as práticas que mais lhes motivam. Vimos também que o aspecto prático do Método, ou seja, seu enfoque na performance, é algo que agrada às crianças, por lhes permitirem tocar o instrumento desde a fase da iniciação.

Concordamos, portanto, com Borges (2006, p. 35) que o Método “apresenta muitos aspectos positivos que já foram incorporados à educação musical em diversos países, inclusive o Brasil” e que “as diferenças de cultura entre o Japão e as nações

ocidentais não são tão grandes a ponto de impossibilitarem a aplicação desse Método em qualquer lugar do mundo”.

## Capítulo 5 - Estratégias utilizadas por professoras brasileiras no ensino do piano pelo Método Suzuki

### 1.0 Introdução

O objetivo deste capítulo é analisar as estratégias de ensino utilizadas atualmente por professoras Suzuki de piano brasileiras. Para isso, utilizamos dados coletados por meio de questionários e observações não-participantes durante a segunda etapa da pesquisa. Lembramos que ao todo foram observadas 16 aulas de piano, nos meses de maio e junho de 2021, ministradas por 4 professoras de piano brasileiras, segundo os preceitos do Método Suzuki. As professoras participantes – *Clara*, *Teodora*, *Fanny* e *Francisca*<sup>77</sup> – foram selecionadas por terem capacitação reconhecida pela *Suzuki Association of the Americas*, por sua experiência pedagógica com o Método há pelo menos 4 anos, por lecionarem piano para crianças entre 3 e 6 anos de idade e por serem provenientes de diferentes regiões brasileiras, respectivamente Sudeste, Norte, Sul e Centro-Oeste. As 4 alunas participantes – *Heloísa*, *Ester*, *Letícia* e *Luiza*<sup>78</sup> –, foram indicadas por suas professoras e, no momento das observações, tinham entre 5 e 6 anos de idade. Devido às características próprias do Método, as crianças foram acompanhadas por suas mães ou pais em todas as aulas observadas.

Devido ao contexto atual de pandemia, três das quatro aulas da professora *Francisca* foram ministradas no formato remoto síncrono e uma no formato presencial. As aulas das demais professoras foram ministradas no formato presencial. Todas as observações aconteceram de forma remota síncrona, por meio da plataforma *Zoom* ou *Whatsapp*. As aulas foram gravadas em áudio e vídeo e, posteriormente, transcritas.

Na análise dos dados gerados pelas observações foi utilizada a categorização de Zorzal (2014), proposta para a análise de estratégias de ensino adotadas por professores

---

<sup>77</sup> Codinomes.

<sup>78</sup> Codinomes.

em aulas de instrumento musical. Nessa proposta, as estratégias de ensino são analisadas a partir de duas categorias principais: estratégias verbais e estratégias não verbais. As estratégias verbais são aquelas voltadas para o uso de palavras e, nesta tese, foram divididas em três categorias:

(1) Estratégias de ensino com o uso de linguagem figurada (metáforas, analogias ou similaridade), que podem ser dos seguintes tipos:

- Metáforas: surgem quando há uma aproximação subjetiva onde podemos encontrar maiores ou menores semelhanças conceituais, por exemplo: “pense no fluxo da música como um rio de águas calmas”.
- Analogias: são formas mais estruturadas do que as metáforas, ou podemos dizer que são níveis intermediários entre a imaginação pura e o pensamento lógico, por exemplo “imagine um violinista executando essa frase”.
- Similaridade: pode ser considerada uma abreviação da metáfora, uma comparação mais pontual, por exemplo: “sua mão deve atuar como uma concha” (ZORZAL, 2014, p. 25-26).

(2) Estratégias de ensino com o uso de terminologia musical, que “empregam os termos da ciência musical e dos aspectos elementares e complexos da expressão musical que são próprios da linguagem da música” (*idem*, p. 26), por exemplo quando há o emprego de termos como *forte*, *piano*, *rallentando*, *decrescendo*, *dolce*, dentre outros.

(3) Estratégias de ensino com o uso de linguagem literal, que “são aquelas que empregam denotativamente a linguagem verbal”, ou seja, qualquer “fala proferida pelo professor que não inclua quaisquer terminologias musicais nem pretenda criar algumas das relações” geradas pela linguagem figurada (*idem*, p. 27).

Para a análise de estratégias não verbais aplicadas especificamente em aulas de instrumento, Zorzal (2014, p. 30-32) propõe uma divisão em duas subcategorias principais: (1) estratégias voltadas para o uso de gestos, sendo que estes podem ser: gestos musicais, marcações na partitura, contatos visuais, toques físicos, mudanças ou permanência da relação de proximidade entre o professor e aluno, expressões faciais e pelo silêncio; (2) estratégias voltadas para o uso dos sons, que podem ter duas fontes diferentes de emissão sonora: a instrumental e a vocal. Enquanto a demonstração instrumental acontece quando o professor utiliza o instrumento para demonstrar ou

exemplificar algo ao aluno, na demonstração vocal, essa demonstração ou exemplificação é feita por meio do uso do solfejo ou de onomatopeias. O Quadro 10 sintetiza as categorias verbais e não verbais apresentadas pelo autor.

Quadro 10- Categorização proposta por Zorzal (2014) para a análise de estratégias de ensino utilizadas em aulas de instrumento musical

<i>Estratégias verbais</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Linguagem figurada</li> <li>• Linguagem literal</li> <li>• Terminologia musical</li> </ul>
<i>Estratégias não verbais</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gestos musicais</li> <li>• Marcações na partitura</li> <li>• Contato visual</li> <li>• Toque</li> <li>• Relação de proximidade</li> <li>• Expressões faciais</li> <li>• Silêncio</li> <li>• Demonstração instrumental</li> <li>• Demonstração vocal</li> <li>• Onomatopeia</li> </ul>

Fonte: elaborado pela autora a partir de Zorzal, 2014

Devido às especificidades de nossa pesquisa, optamos por adaptar a proposta de Zorzal, visando sua adequação aos princípios do Método Suzuki de Piano e às circunstâncias nas quais realizamos a coleta de dados. Além disso, incluímos as categorias “Estratégias lúdico-motivacionais” e “Estratégias de ensino próprias do Método Suzuki” com o objetivo de verificar a apropriação pelas professoras participantes da pesquisa dos princípios do Método apresentados no Capítulo 1 – Shinichi Suzuki e o Método de Educação do Talento – e no Capítulo 2 – O Método Suzuki de Piano. O Quadro 11 apresenta a relação de categorias e subcategorias utilizadas nesta pesquisa para a análise das aulas observadas.

Quadro 11- Categorias utilizadas para a análise das aulas observadas

<i>Estratégias verbais</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Linguagem figurada</li> <li>• Linguagem literal</li> <li>• Terminologia musical</li> </ul>
<i>Estratégias não verbais</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Demonstração instrumental</li> <li>• Demonstração exclusivamente auditiva</li> <li>• Demonstração vocal</li> <li>• Onomatopeia</li> <li>• Gestos musicais</li> <li>• Indicações no teclado</li> <li>• Indicações na partitura</li> <li>• Contato visual</li> <li>• Toque/condução física</li> <li>• Relação de proximidade</li> </ul>
<i>Estratégias lúdico-motivacionais</i>	(Subcategorias elencadas de acordo com o objetivo de cada estratégia utilizada pelas professoras)
<i>Estratégias de ensino próprias do Método Suzuki</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cumprimento</li> <li>• Ajuste do instrumento ao corpo do aluno</li> <li>• Desenvolvimento de bons hábitos posturais</li> <li>• Estímulo à aprendizagem pela escuta</li> <li>• Uso do repertório Suzuki</li> <li>• Uso das <i>Variações</i> como um “laboratório” de técnica</li> <li>• Desenvolvimento de novas habilidades a partir do repertório dominado pelo aluno</li> <li>• Ensino passo a passo</li> <li>• Trabalho de um ponto único por vez</li> <li>• Uso do “pare-prepare”</li> <li>• Refinamento de habilidades por meio da prática repetida</li> <li>• Manutenção do repertório aprendido anteriormente</li> <li>• Desenvolvimento da prática de conjunto.</li> <li>• Participação dos pais nas aulas</li> <li>• Uso de abordagem positiva</li> <li>• Desenvolvimento de habilidades extramusicais e educação do caráter</li> </ul>

Fonte: a autora

Para prosseguir com o processo de análise dos dados, este capítulo está estruturado nas seguintes seções: (1) Observações da professora Clara; (2) Observações da professora Teodora; (3) Observações da professora Fanny; (4) Observações da professora Francisca; (5) Apropriação pelas professoras observadas das estratégias de ensino próprias do Método Suzuki de Piano; (6) Conclusão.

## 2.0 Observações da professora Clara

Ao todo foram observadas 4 aulas da professora Clara, que aconteceram no formato presencial e individual, nos dias 10, 17, 24 e 31 de maio de 2021, de 09h00 às 09h30. As observações das aulas pela pesquisadora se deram de forma remota síncrona utilizando a plataforma *Zoom*. A aluna indicada por Clara para participação na pesquisa foi *Heloísa*, que esteve acompanhada em todas as aulas por sua mãe, *Gisele*. *Heloísa* estuda piano com Clara desde março de 2020 e no período da observação tinha 5 anos de idade.

Durante as quatro aulas, *Gisele* ficou sentada atrás de Clara e de *Heloísa*, em um ângulo que a câmera não conseguia captar. Portanto, não foi possível observá-la durante a maior parte das aulas. No entanto, era possível ouvir suas falas e, em algumas atividades, vê-la participando da aula. Devido à pandemia de COVID-19, professora, aluna e mãe usavam máscaras cobrindo o nariz e a boca, o que limitou a percepção de expressões faciais das observadas, mas isso não impediu a compreensão dos acontecimentos e diálogos das aulas.

A sala de aula contava com dois pianos digitais, bancos com regulagem de altura, apoio para os pés de madeira, cadeiras e armários contendo instrumentos musicais e materiais didáticos. Os dois pianos disponíveis na sala estavam posicionados lado a lado. Durante as aulas observadas, a aluna usou sempre o piano da esquerda e a professora, na maior parte do tempo, utilizou o piano da direita.

### 2.1 Repertório e pontos trabalhados em cada peça durante as aulas

A professora Clara trabalhou em média 5 músicas a cada aula. Ela começava as aulas trabalhando uma ou mais *Variações* e depois prosseguia com outras músicas do repertório. Na primeira aula observada, além das músicas do repertório Suzuki, *Heloísa* tocou a música *Halleluja*, de Leonard Cohen. Com exceção dessa música, todas as demais trabalhadas nas aulas fazem parte do repertório do Método Suzuki de Piano.

Abaixo, listamos o repertório e pontos trabalhados em cada peça, na ordem em que foram executados nas aulas.

#### Observação 1 (OB1):

- *Varição A* (mãos separadas, primeiro a direita e depois a esquerda): revisão da postura, incluindo a manutenção dos pés apoiados, da coluna ereta e dos braços “soltos” ao tocar.
- *Varição B* (mão esquerda): posicionamento da mão ao tocar, sem cair o punho e tocando com os dedos posicionados mais próximos às teclas pretas.
- *Varição C* (mão esquerda): soltura dos braços ao tocar, sem distanciar o cotovelo do corpo desnecessariamente.
- *Tema do Brilha, brilha estrelinha* (mão esquerda): aprimoramento do *legato* de notas diferentes.
- *Long, Long Ago* (mão direita): revisão do dedilhado da frase A e aprendizado do dedilhado da frase B.
- *Au Clair de la Lune* (mão direita): revisão da mão direita, realizando as pausas entre as seções A e B.
- *Hallelujah* de Leonard Cohen: a aluna aprendeu de ouvido a melodia da música em casa e quis mostrar para a professora durante a aula. A professora a ouviu, mas não fez intervenções na forma como a aluna estava tocando a música.

#### Observação 2 (OB2):

- *Tema do Brilha, brilha estrelinha* (mão direita); *legato*, especialmente da nota Sol ao Lá, dando prosseguimento ao que foi trabalhado na aula anterior, porém agora com a mão direita.
- *The Honeybee* (mão direita): revisão do dedilhado na parte B e pausas. Transposição para Sol Maior.
- *Long, Long Ago* (mão direita): reforço do dedilhado correto (prosseguimento do que foi trabalhado na aula anterior).
- *Au Clair de la Lune*: performance de conjunto, reforço das pausas.



### Observação 3 (OB3):

- *Mary Had a Little Lamb* (mão direita): modulação para Dó menor.
- *Tema da estrelinha* (mão direita): *legato*, especialmente da nota Sol à Lá.
- *Long, Long Ago* (mão direita): reforço dos dedilhados corretos, prática de conjunto, inclusão das pausas.
- *Au Clair de la Lune* (mão direita): revisão com enfoque nas pausas, prática de conjunto.

### Observação 4 (OB4):

- *Mary Had a Little Lamb* (mão direita): alternância entre modos maior e menor, revisão do ritmo do penúltimo compasso da música.
- *Variação A* (mão esquerda): reforço do *staccato* no final da música. Forma musical (ABBA, analogia com o sanduíche).
- *Long, Long Ago* (mão direita): reforço da terceira frase. Reforço das pausas na primeira frase da música.
- *Au Clair de la Lune* (mão direita): reforço das pausas.
- *Lightly Row* (mão direita): revisão da mão direita. A professora aproveitou a oportunidade para conferir se aluna tinha dificuldade em fazer o *legato* do 4º para o 5º dedo também nessa música.

## **2.2 Estratégias de ensino utilizadas pela professora Clara**

### **2.2.1 Estratégias verbais e não verbais**

Clara relatou no questionário que, para ensinar uma nova peça do repertório Suzuki a um aluno, ela utiliza estratégias que privilegiam o aprendizado por meio da escuta. Vimos nas observações que Clara usa esse tipo de estratégia não somente na fase inicial de ensino do repertório, mas também na fase de refinamento. Na OB2 e OB3, por exemplo, ela realizou o trabalho de refinamento do *Tema do brilha, brilha estrelinha*,

por meio de jogos de demonstração e imitação pelos quais *Heloísa*, com os olhos vendados ou fechados, aprimorou a percepção auditiva e a execução do toque *legato* (*demonstração instrumental, exclusivamente auditiva*).

No questionário, Clara relatou também que, passada a fase inicial de aprendizagem de notas e ritmos de uma música, ela prossegue para o trabalho de refinamento técnico-musical, abordando um “ponto por vez” e que, quando “o aluno adquire uma habilidade, o trabalho com outra já é iniciado”. Nas observações, vimos esse processo de ensino sendo aplicado na música *Long, Long Ago*, que foi trabalhada nas quatro aulas. Na OB1, a *Heloísa* mostrou à Clara a primeira frase da música. Percebendo que *Heloísa* já sabia as notas e ritmos dessa frase, mas estava insegura com relação ao dedilhado, Clara se ajoelhou no chão ao lado de *Heloísa* e demonstrou como tocar aquele trecho no piano, para que a aluna conseguisse ver qual dedilhado deveria ser utilizado (*demonstração instrumental, focada no visual*). Após algumas repetições para que *Heloísa* internalizasse o dedilhado correto, Clara introduziu a segunda frase da música, demonstrando-a no segundo piano disponível na sala (*demonstração instrumental, focada no auditivo*). Na OB2, foi realizada a revisão do dedilhado das duas primeiras frases da música e introduzida a terceira frase da música, seguindo o mesmo processo de ensino da aula anterior. Na OB3, vendo que *Heloísa* já conseguia tocar as notas e ritmos da música com certa segurança, Clara acrescentou um novo ponto de trabalho: a execução correta das pausas da música. Para não sobrecarregar a aluna, Clara escolheu trabalhar apenas as pausas da primeira frase da música, utilizando para isso uma estratégia lúdica (fazer carinho no pato). O enfoque nesse momento estava no desenvolvimento do gestual necessário para a realização das pausas, no entanto, Clara aproveitou a oportunidade para revisar o conceito de pausa e apresentar à aluna a representação gráfica da pausa da semínima (*demonstração vocal + gestos musicais + indicação na partitura*). Por fim, na OB4, as pausas da primeira frase da música foram revisadas e, logo após, foram trabalhadas as pausas do restante da música.

Além das estratégias acima mencionadas, durante as aulas observadas, Clara proporcionou à *Heloísa* oportunidades de aprendizagem por descoberta<sup>79</sup>. Por meio de

---

<sup>79</sup> Segundo Jacobson (2015, p. 18-19), na aprendizagem por descoberta, os professores “conduzem os alunos a ensinarem a si mesmos por meio da descoberta. [...] Para se tornarem aprendizes independentes,

perguntas como “Que dedo vem agora?”, “Cadê o pé? Tá bonito? Bumbum tá bonito?”, “Você tocou como? Ligado ou desligado?”, Clara conscientizava Helóisa a respeito de detalhes de sua performance e postura corporal. A professora também utilizava perguntas para despertar a curiosidade da aluna e para fazer a transferência de uma habilidade desenvolvida em uma música anterior para uma música que estava sendo aprendida. É o que verificamos nesse diálogo entre professora e aluna, ocorrido durante a OB3, quando Clara conduziu Helóisa à descoberta das pausas de *Long, Long Ago* pela associação com o que ela já havia realizado na música *The Honeybee*:

Clara- Essa música, ela tem pausas. O que são pausas, você lembra?

Helóisa- Sim.

Clara- O que é uma pausa?

Helóisa- Uma pausa é quando [a mão] voa, tipo [o que fazemos n]a Abelhinha [*The Honeybee*].

Clara- Ah, quando voa, tipo a abelhinha. E quando voa, o piano tem som ou [fica em] silêncio?

Helóisa- Silêncio.

Clara- Silêncio. Então, essa música tem alguns silêncios também. Observa onde é o primeiro. [Professora demonstra no piano].

Portanto, por meio das observações, verificamos que o processo de ensino musical utilizado pela professora Clara parte da escuta, passando para a execução prática no piano, depois para a nomeação e conceitualização de elementos presentes na música e, somente depois, é apresentada a representação gráfica da música na partitura. O Quadro 12 apresenta e exemplifica essas e outras estratégias de ensino utilizadas por Clara ao longo das aulas observadas.

---

os alunos precisam fazer observações sobre a música, avaliar sua performance e decidir como aprimorá-la. Os professores podem facilitar essa independência fazendo perguntas ou estimulando o aluno a falar” sobre o que ele está aprendendo. “Quando os alunos aprendem por meio da descoberta eles estão mais propensos a recordarem e usarem as informações adquiridas quando eles encontrarem material semelhante no futuro”.

Quadro 12- Estratégias de ensino utilizadas pela professora Clara

	<b>Modalidade</b>	<b>Exemplos</b>
<u>Estratégias verbais</u>	<i>Linguagem figurada</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Clara</u>: “Isso! Tá com o bracinho molinho, relaxado. Que gostoso!”</li> <li>• <u>Heloísa</u>: “Finge que os adesivos pegam fogo”.</li> <li>• <u>Clara</u>: [No <i>legato</i>] “não tem buraco no meio do som. [No <i>legato</i>,] as notas se abraçam”.</li> <li>• “Trovão”, termo usado por <u>Heloísa</u> ao se referir à pausa da semínima.</li> <li>• “Quadrado”, termo usado por <u>Heloísa</u> ao se referir à pausa da mínima.</li> </ul>
	<i>Linguagem literal</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Orientações da professora à aluna sobre como praticar as músicas em casa: “<u>Helô</u>, então olha, essa semana, a gente vai praticar as <i>Variações</i> com o adesivo. Ou imaginando, se não tiver [como colocar o adesivo nas teclas] e, por enquanto também, [praticar] o <i>Brilha, brilha</i> de olhos vendados.</li> </ul>
	<i>Terminologia musical</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Clara</u>: “Eu queria começar por favor com o <i>Brilha, brilha estrelinha</i>, bem <i>legato</i>. Pode ser?”</li> <li>• <u>Clara</u>: “Quantas pausas eu fiz até aqui?”</li> </ul>
<u>Estratégias não verbais</u>	<i>Demonstração instrumental</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tocando em um segundo piano, proporcionando uma referência predominantemente auditiva.</li> <li>• Tocando no mesmo piano utilizado pela aluna, proporcionando uma referência predominantemente visual.</li> </ul>
	<i>Demonstração vocal</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cantando a música, com letra<sup>80</sup> da canção.</li> </ul>
	<i>Demonstração exclusivamente auditiva</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escuta do áudio que acompanha o Método.</li> <li>• Com a aluna de olhos vendados, professora demonstra, utilizando um segundo piano.</li> </ul>
	<i>Gestos musicais</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimento vertical do braço para a realização das pausas, trabalhado por meio de estratégias lúdicas.</li> <li>• Aceno feito com a mão pela professora para indicar à aluna com qual mão ela deveria tocar determinado trecho musical.</li> </ul>
	<i>Indicações no teclado</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Professora aponta para o teclado, indicando com qual tecla começa a música.</li> </ul>
	<i>Indicações na partitura [+ demonstração vocal]</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Para que aluna descubra qual é o símbolo da pausa da semínima, professora canta a música com sílaba neutra enquanto aponta para a partitura.</li> </ul>
	<i>Contato visual</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Professora olha nos olhos da aluna enquanto conversa com ela.</li> </ul>

<sup>80</sup> Não existem letras “oficiais” para as canções contidas no repertório do Método Suzuki de Piano, no entanto, professores Suzuki as utilizam frequentemente como estratégia motivadora e facilitadora da aprendizagem. As letras utilizadas incluem criações dos próprios professores ou versões das letras das canções folclóricas originais.

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Durante as performances da aluna, a professora observa atentamente a aluna, mesmo quando as duas estão tocando juntas.</li> <li>• Nos momentos de explicações sobre a prática em casa, professora alterna olhar entre a mãe e a aluna.</li> </ul>
	<i>Toque/condução física</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Para corrigir a postura da aluna.</li> <li>• Para auxiliar a aluna a localizar a posição de mão inicial de uma música.</li> <li>• Para auxiliar aluna na execução do toque <i>legato</i>.</li> </ul>
	<i>Relação de proximidade</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Professora sentada ao lado da aluna, em um segundo piano, nos momentos de explicações, demonstrações e práticas de conjunto.</li> <li>• Professora ajoelhada no chão, ao lado da aluna, para demonstrar algo no mesmo piano utilizado pela aluna.</li> <li>• Professora de pé, atrás da aluna, observando sua postura e movimentos corporais.</li> <li>• Professora sentada ao lado da mãe, quando repassava orientações para a prática em casa.</li> </ul>
	<i>Onomatopeia</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Chocolate quente”: representando a célula rítmica da <i>Varição A</i>.</li> <li>• “Morango”: representando a célula rítmica da <i>Varição B</i>.</li> <li>• “Trenzinho rápido”: representando a célula rítmica da <i>Varição C</i>.</li> </ul>
	<u>Uso de duas ou mais estratégias concomitantemente</u>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Demonstração instrumental + demonstração vocal: professora toca e, ao mesmo tempo, canta a letra da canção.</li> <li>• Demonstração vocal usando sílaba neutra + indicação na partitura: professora canta e, ao mesmo tempo, aponta para o trecho na partitura.</li> </ul>

Fonte: a autora

### 2.2.2 Estratégias lúdico-motivacionais

No questionário, Clara relatou que utilizava muitos recursos lúdicos nas aulas dos alunos entre 3 e 6 anos de idade e que procurava conhecer suas preferências para se aproximar deles e manter boa comunicação. Ao longo das observações, vimos que Clara possuía um amplo repertório de estratégias lúdicas e que as utilizava com frequência nas aulas como recurso motivacional. Essas estratégias, que possuíam um propósito didático bem específico, requeriam o uso de brinquedos ou outros objetos que atraíam a aluna,

fazendo com que ela se envolvesse nas atividades propostas e as realizasse de forma bem-sucedida.

Nas estratégias que se repetiram em todas as aulas, como aquelas que visavam promover a colaboração e concentração da aluna, Clara usava objetos diferentes com o intuito de renovar o interesse da aluna a cada aula. Em outras estratégias, observamos que, ocasionalmente, os mesmos objetos eram utilizados de formas diferentes dentro de uma mesma aula, dependendo da necessidade do momento. O fantoche de pato, por exemplo, foi utilizado em um momento como facilitador da comunicação entre professora e aluna e em outro, como um incentivo para que a aluna realizasse as pausas da música *Long, Long Ago*. Em outras atividades, como por exemplo no jogo de escuta em que a aluna ficou de olhos vendados, Clara perguntava à *Heloísa* se ela concordava em participar da atividade, explicava as regras do jogo e se certificava que a aluna as compreendeu antes de iniciar a atividade. Demonstrando, portanto, o respeito da professora pela aluna e o cuidado com sua motivação, desenvolvimento técnico-musical e global.

No questionário, a aluna relatou que o que mais gostava nas aulas eram “os pontos, tesouros” e que o que achava mais divertido nas aulas eram “o Pato e as brincadeiras com a prô[fessora]”. Esse relato reforça o impacto positivo gerado pelas estratégias lúdicas utilizadas por Clara para motivar aluna, e nos ajuda a compreender a atitude colaborativa e interessada de *Heloísa* nas aulas observadas. O Quadro 13 apresenta as estratégias lúdicas utilizadas pela professora Clara dentro das aulas observadas.

Quadro 13- Estratégias lúdicas utilizadas pela professora Clara

<b>Objetivo</b>	<b>Estratégia</b>
<i>Promover a colaboração e concentração da aluna na aula</i>	Uso de pedrinhas coloridas ou pequenos brinquedos como pontos: a cada música tocada ou tarefa realizada, a aluna podia colocar um “ponto” na estante do piano.
<i>Promover a escuta concentrada</i>	Jogo de escuta em que a aluna, de olhos fechados ou vendados por um tapa-olhos, tinha que descobrir se a professora tocou <i>legato</i> ou <i>non-legato</i> .
<i>Trazer a atenção da aluna a detalhes da performance</i>	Uso pela professora de um sino que: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Na OB2, lembrava a aluna sobre trechos em que ela precisava fazer uma mudança de posição da mão;</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Na OB3, alertava a aluna quando ela esquecia de fazer <i>legato</i>.</li> </ul>
	Uso de um carrinho colocado sobre o teclado: nos momentos em que a aluna precisava fazer uma mudança de posição da mão, a mãe passava o carrinho sobre as teclas, fazendo com que <i>Heloísa</i> automaticamente transferisse sua mão de uma posição à outra.
	Uso de um pato de pelúcia, posicionado sobre a estante do piano. A cada pausa, a aluna devia fazer um carinho na cabeça do pato, retirando assim sua mão do teclado brevemente e realizando, portanto, as pausas da música.
<i>Trabalhar aspectos físicos da performance</i>	Uso de um balão para que, ao apertá-lo, a aluna observasse e sentisse o movimento necessário à realização do <i>legato</i> .
<i>Desenvolver uma boa postura para tocar</i>	Uso de pequenos brinquedos (ratinhos) colocados sobre cada pé da aluna, para que ela se acostumasse a mantê-los apoiados ao tocar.
	Uso de uma estrela de pelúcia, segurada pela aluna com a mão esquerda sobre o colo, enquanto ela tocava com a mão direita.
<i>Incentivar a repetição</i>	Uso de um dado: o número sorteado determinava a quantidade de vezes que a aluna deveria repetir um determinado trecho musical.
<i>Facilitar a comunicação com a aluna</i>	Uso de um fantoche (pato de pelúcia) pela professora, especialmente nos momentos em que ela precisava fazer alguma correção.
<i>Incentivar a prática em casa</i>	A cada aula, a aluna ganha estrelinhas de acordo com a quantidade de dias que ela praticou piano durante a semana. As estrelinhas são guardadas em um pote criado pela professora especificamente para isso.

Fonte: a autora

### 3.0 Observações da professora Teodora

Ao todo foram observadas 4 aulas da professora Teodora, que aconteceram no formato presencial e individual, nos dias 12, 14, 19 e 26 de maio de 2021 de 18h00 às 18h50, sendo cerca de 30 minutos destinados à aluna *Ester* e o restante do tempo destinado ao seu pai, *Marcos*, que esteve presente durante todo o tempo nas aulas observadas. As observações se deram de forma remota síncrona utilizando a plataforma *Zoom*. *Ester* estuda piano com Teodora desde fevereiro de 2020 e no período da observação tinha 5 anos de idade.

Para esta pesquisa, foram analisados apenas os períodos correspondentes às aulas de *Ester*. Durante as aulas, *Marcos* ficou sentado em um *puff* localizado no fundo da sala, hora no lado direito, hora no lado esquerdo, sendo que, devido ao ângulo da câmera, nem sempre era possível vê-lo. Devido à pandemia de COVID-19, professora, aluna e pai usavam máscaras cobrindo o nariz e a boca, o que limitou a percepção de expressões faciais dos participantes, porém não impediu a compreensão dos acontecimentos e diálogos das aulas.

A sala de aula possuía 3 pianos, sendo dois digitais e um acústico vertical. A sala dispunha ainda de um conjunto de apoio para os pés em madeira, dois bancos de piano, sendo um com regulagem de altura e o outro de altura fixa, uma mesa, uma cadeira e alguns *puffs*. Durante as aulas observadas, apenas os dois pianos digitais foram utilizados. Eles estavam disponibilizados lado a lado, sendo que a aluna utilizava sempre o da direita e a professora alternava entre o piano da direita e o da esquerda.

### 3.1 Repertório e pontos trabalhados em cada peça durante as aulas

A professora Teodora trabalhou em média 3 músicas a cada aula. Durante as aulas observadas, *Ester* tocou apenas músicas do Método Suzuki de Piano. Abaixo, listamos o repertório e pontos trabalhados em cada peça, na ordem em que foram executados nas aulas.

#### Observação 1 (OB1):

- *French Children's Song* (mão direita): revisão.
- *Variação C* (mão direita): revisão.
- *Variação B* (mão direita): revisão.
- *Lightly Row* (mão direita): revisão.
- *Go Tell Aunt Rhody* (mão direita): revisão.
- *Cuckoo* (mãos juntas): revisão da primeira frase.



Observação 2 (OB2):

- *Go Tell Aunt Rhody* (mão direita): mudança de posição da mão entre a parte A e a parte B.
- *French Children's Song* (mão direita): sonoridade cantábile; acréscimo de contraste de dinâmica na parte B.
- *Mary Had a Little Lamb* (mãos juntas): revisão.
- *London Bridge* (mão direita): correção do dedilhado do penúltimo compasso.

Observação 3 (OB3):

- *Au Clair de la Lune* (mão direita): aprendizado da melodia, primeiro no metalofone e depois no piano.

Observação 4 (OB4):

- *Au Clair de la Lune* (mão direita): revisão da melodia; ajuste da altura do punho no momento de tocar o 5º dedo; movimento em arco do punho na transição da parte B para a parte A.
- *Cuckoo* (mãos juntas): primeira e segunda frases.

**3.2 Estratégias de ensino utilizadas pela professora Teodora****3.2.1 Estratégias verbais e não verbais**

A professora Teodora relatou no questionário que, para introduzir uma nova peça do repertório Suzuki, ela estimula os alunos a ouvirem à gravação em casa e que antes de tocar peças novas na aula, ela e o aluno cantavam, brincavam com a música “através de jogos de mãos cantados, exercícios de percepção rítmica, utilizando outros instrumentos, como por exemplo, instrumental Orff, instrumentos de percussão [...] e [fazendo] coreografias com letras das músicas”. Ela nos disse também que conduzia o

desenvolvimento de habilidades técnico-musicais de seus alunos “por meio da escuta atenta, observação e imitação”.

Ao longo das observações, vimos essas estratégias sendo aplicadas, especialmente quando Teodora introduziu a música *Au Clair de la Lune* na OB3. Antes de ensinar *Ester* como tocar essa música no piano, Teodora cantou a música com letra e ensinou *Ester* como tocá-la no metalofone. Nesse momento, além de aprender a melodia da música, a aluna aprendeu também como o instrumento funcionava, como manipular a baqueta para gerar um som ressoante no instrumento, como cortar o som, e teve a oportunidade de revisar o sequenciamento das notas musicais e solfejar a escala de Dó Maior. Quando foram para o piano, *Ester* transferiu rapidamente aquilo que ela havia aprendido no metalofone, conseguindo tocar no piano toda a melodia da música. Ao final da aula, para motivá-la a seguir praticando ao longo da semana, Teodora propôs que *Ester* ensinasse a música a seu pai em casa. No entanto, *Ester* respondeu que queria fazer isso ali, naquele momento. Teodora, com a anuência de *Marcos*, aproveitou a situação para proporcionar mais uma oportunidade de aprendizado para *Ester*. Como logo após a aula de *Ester* acontecia a aula do pai, Teodora propôs que *Ester* assumisse o seu papel de professora e ensinasse a música ao seu pai. *Ester* se sentou na cadeira da professora e, com algumas orientações de Teodora, ensinou a música a *Marcos*, que manteve uma postura calma e interessada, deixando-se ser conduzido por *Ester* e, aparentemente errando de propósito a execução da música em alguns momentos para conferir qual seria a reação de sua filha. Nessa aula, pudemos testemunhar a música atuando como ferramenta de conexão familiar e proporcionando a *Ester* aprendizados que vão além da performance pianística. Como ressaltou Teodora no questionário: “Tocar juntos, pais e filhos, promove um aumento do afeto familiar e torna a convivência mais harmônica criando memórias positivas para o resto da vida”.

Além de todo o significado afetivo do momento, foi interessante observar *Ester* replicando algumas das estratégias de ensino utilizadas por sua professora, tais como: demonstração instrumental, indicação no teclado, condução física, gestos musicais e prática de conjunto. A nosso ver, a experiência mostrou que, nas aulas de piano, *Ester* estava também aprendendo estratégias de ensino-aprendizagem.

Outra estratégia utilizada frequentemente por Teodora foi o uso de linguagem figurada, criando uma atmosfera lúdica e fantasiosa que impactava positivamente no interesse e motivação da aluna. O “origami da sorte”<sup>81</sup> (Figura 20), se convertia em uma coroa que transformava *Ester* na “princesa do Trenzinho rápido”, quando ela conseguia tocar corretamente a *Varição C*. A “fada da música” incentivava *Ester* a tocar novamente a música. O alerta de que quem não se sentasse corretamente teria que “comer uma lagarta” despertava risos e o interesse da aluna para as instruções dadas pela professora.

Figura 20- Ilustração de um origami da sorte



Fonte: <https://pt.wikihow.com/Fazer-um-Abre-e-Fecha>. Acesso em 07 mar. 2022

Além das estratégias acima mencionadas, Teodora também proporcionou à *Ester* oportunidades de aprendizagem por descoberta durante as aulas observadas. Por meio de perguntas como “E aí, foi fácil tocar?”, “Teve alguma parte que você tropeçou, ou foi tudo certinho?”, Teodora conduzia *Ester* a autoavaliar suas performances e a descobrir por si só o que precisava ser aprimorado.

Portanto, observamos que o processo de ensino musical utilizado pela professora Teodora parte da vivência musical com a voz, corpo ou com outros instrumentos, sendo transferido depois para a execução prática no piano. Nas aulas observadas, a professora não fez uso de indicações na partitura ou atividades que envolvessem leitura musical. O

---

<sup>81</sup> O origami da sorte, também conhecido como “come-come”, “vai e vem” ou “abre e fecha”, é uma dobradura de papel. Seu interior possui 4 abas onde podem ser escritos até 8 elementos diferentes. Ao manipular o origami, a pessoa descobre qual é a sua sorte. Para a primeira aula, Teodora fez um origami da sorte personalizado para *Ester*, inserindo nele nomes de músicas que a aluna já sabia tocar, com objetivo de motivar *Ester* a revisar o repertório aprendido anteriormente por ela.

Quadro 14 apresenta e exemplifica as estratégias de ensino verbais e não verbais utilizadas por Teodora.

Quadro 14- Estratégias de ensino utilizadas pela professora Teodora

Modalidade	Exemplos
<u>Estratégias verbais</u>	<i>Linguagem figurada</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• “Mão quebrada” = punho excessivamente baixo.</li> <li>• “Mão de homem aranha” = posição em que a mão fica excessivamente estirada para tocar o 5º dedo.</li> <li>• “Perninha de borboleta” = posição sentada no chão de pernas cruzadas.</li> <li>• <u>Teodora</u>: “Agora a fada da música disse que se a gente consegue tocar mais uma vez não é sorte, é porque a gente sabe de verdade”.</li> </ul>
	<i>Linguagem literal</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Teodora</u>: “Eu vou te ensinar a fazer isso aqui [o origami da sorte]. Eu vou mandar um tutorial pro papai fazer em casa, tá? Aí o papai vai te ensinar. Você vai fazer e vai trazer, pra ver se ficou igual ao meu. Você sabe o que é um tutorial? É um vídeo que ensina a gente a fazer alguma coisa. Seu pai sabe o que é um tutorial”.</li> </ul>
	<i>Terminologia musical [+ linguagem figurada]</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Teodora</u>: “<i>Forte</i> sem quebrar o piano. <i>Forte</i> bonito, cheio”.</li> </ul>
<u>Estratégias não verbais</u>	<i>Demonstração instrumental</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tocando no mesmo piano, de forma que a aluna conseguia ver quais notas estavam sendo tocadas e com qual dedilhado.</li> <li>• Tocando no metalofone e depois transferindo o que foi aprendido para o piano.</li> </ul>
	<i>Demonstração vocal</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cantando com a letra.</li> <li>• Cantando com sílabas neutras.</li> </ul>
	<i>Demonstração exclusivamente auditiva</i> <p>Essa estratégia não foi utilizada nas aulas observadas.</p>
	<i>Gestos musicais</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimento vertical do braço indicando as pausas da música.</li> <li>• Movimento com os dedos, indicando trecho com troca de dedilhados.</li> <li>• Movimento vertical do braço, conduzindo aluna a fazer a duração correta das notas longas.</li> </ul>
	<i>Indicações no teclado</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Enquanto aluna toca, professora aponta para as teclas que devem ser tocadas a seguir.</li> </ul>
	<i>Indicações na partitura</i> <p>Essa estratégia não foi utilizada nas aulas observadas.</p>
	<i>Contato visual</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Professora olha nos olhos da aluna enquanto conversa com ela.</li> <li>• Durante as performances da aluna, professora olha atentamente para a aluna, especialmente para suas mãos.</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>Nos momentos de explicações sobre a prática em casa, professora alterna olhar entre o pai e a aluna.</li> </ul>
	<i>Toque/condução física</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Para corrigir a postura da aluna.</li> <li>Para auxiliar na execução o dedilhado correto.</li> </ul>
	<i>Relação de proximidade</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Professora sentada ao lado da aluna, compartilhando o mesmo piano, nos momentos de demonstração e explicações.</li> <li>Professora sentada ao lado da aluna, em um segundo piano, nos momentos de prática de conjunto.</li> <li>Professora sentada no chão, junto com aluna, enquanto realizam uma atividade no metalofone.</li> </ul>
	<i>Onomatopeia</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>“Come pipoca, pipoca, pipoca”: representando a célula rítmica da <i>Variação B</i>.</li> <li>“Trenzinho rápido”: representando a célula rítmica da <i>Variação C</i>.</li> </ul>
<u>Uso de duas ou mais estratégias concomitantemente</u>		<ul style="list-style-type: none"> <li>Gestos + demonstração vocal + linguagem verbal para indicar dedilhado: durante uma explicação para o pai, <u>Teodora</u> coloca sua mão direita sobre a esquerda, movimentando os dedos como se estivesse dedilhando no piano, ao mesmo tempo que canta a melodia e o dedilhado do trecho musical.</li> <li>Contato físico + uso de linguagem figurada para indicar o dedilhado: <u>Teodora</u> diz “fura-bolo com fura-bolo” ao mesmo tempo que toca levemente nos dedos indicadores da aluna para que ela sinta que os dedos indicadores devem tocar juntos em um determinado ponto da música.</li> <li>Linguagem figurada + condução física: <u>Teodora</u> diz “Pega carona na minha mão”. Aluna posiciona sua mão sobre a da professora enquanto ela toca, para que ela sinta quais dedos estão sendo utilizados naquele trecho musical.</li> </ul>

Fonte: a autora

### 3.2.2 Estratégias lúdico-motivacionais

No questionário, Teodora disse que para estimular a revisão e aprimoramento do repertório já aprendido por seus alunos, ela utiliza artefatos como “dobraduras, fitas, coloridas, desenhos para colorir, ábaco e dados”. Para promover a concentração e participação dos alunos nas aulas, ela realizava “práticas sensoriais e atividades de psicomotricidade voltadas para o lúdico” para “acessar um canal de atenção e comunicação clara com a criança”. Nas aulas observadas, pudemos verificar a utilização

de: (1) dobraduras, como o origami da sorte, descrito anteriormente; (2) um quadro de incentivo (Figura 21), onde a aluna coloria um desenho a cada tarefa concluída; (3) outras estratégias que não requerem o uso de brinquedos ou outros artefatos. No Quadro 15 apresentamos as estratégias lúdicas utilizadas pela professora Teodora nas aulas observadas.

Quadro 15- Estratégias lúdicas utilizadas pela professora Teodora

Objetivo	Estratégia
<i>Promover a colaboração e concentração da aluna na aula</i>	Uso do origami da sorte para sortear qual música será tocada.
	Uso de um caderno para registro de pontos: cada vez que a aluna tocava uma música corretamente, ela ganhava um ponto que era registrado no caderno da professora.
	Uso de um quadro de incentivo: cada vez que a aluna tocava com “um som bonito” ela podia colorir uma carinha feliz no quadro.
<i>Incentivar a repetição</i>	Uso da idade da aluna como critério para estabelecer a quantidade de vezes que um trecho deverá ser praticado na aula.
<i>Incentivar a prática em casa</i>	Uso do origami da sorte e do quadro de incentivo para motivar a aluna a repetir em casa as estratégias utilizadas na aula.

Fonte: a autora

Figura 21- Quadro de incentivo utilizado pela professora Teodora na OB4



Fonte: <https://www.sweetpresentes.com.br/wall-planner-quadro-de-incentivos-semanal-infantil>. Acesso em 17 jan. 2022

#### **4.0 Observações da professora Fanny**

Ao todo foram observadas 4 aulas da professora Fanny, que aconteceram no formato presencial e individual, nos dias 10, 21 e 24 de maio e 1º de junho de 2021, de 11h00 às 11h30. As observações se deram de forma remota síncrona utilizando a plataforma *Zoom*. A aluna indicada por Fanny para participação na pesquisa foi *Letícia* e ela esteve acompanhada em todas as aulas por sua mãe, *Isabel*. *Letícia* estuda piano com Fanny desde fevereiro de 2021 e no período da observação tinha 6 anos de idade.

Durante as duas primeiras observações, *Isabel* ficou sentada atrás de Fanny e de *Letícia*, em um ângulo em que foi possível observá-la ao longo de todo o tempo. Nas duas observações seguintes, *Isabel* se sentou mais para o fundo da sala em um local onde a câmera não captava. Devido à pandemia de COVID-19, professora, aluna e mãe usavam máscaras cobrindo o nariz e a boca, o que limitou a percepção de expressões faciais das observadas, porém não impediu a compreensão dos acontecimentos e diálogos das aulas.

A sala onde aconteceram as aulas possuía dois pianos acústicos verticais, bancos com regulagem de altura, apoio para os pés de madeira e algumas cadeiras. Os dois pianos disponíveis na sala estavam posicionados lado a lado, sendo que, durante as aulas observadas, a aluna usou sempre o piano da direita e a professora utilizou o piano da esquerda na maior parte do tempo.

#### **4.1 Repertório e pontos trabalhados em cada peça durante as aulas**

A professora Fanny trabalhou em média 6 músicas a cada aula. Durante todas as aulas observadas, apenas músicas do Método Suzuki de Piano foram abordadas. Na segunda aula, a professora trabalhou ainda a *Canção dos macacos*, que é uma versão do exercício de tonalização encontrada no início do Volume 1 do Método. Abaixo, listamos o repertório e pontos trabalhados em cada peça, na ordem em que foram executados nas aulas.

Observação 1 (OB1):

- *Variação A* (mão direita): refinamento do toque *staccato*.
- *Variação B* (mão direita): revisão da duração das notas longas (semínimas).
- *Variação C* (mão direita): revisão do toque *staccato*.
- *Tema do Brilha, brilha estrelinha* (mão direita): revisão da melodia e dedilhados.
- *Lightly Row* (mão direita): revisão da forma da melodia.
- *The Honeybee* (mão direita): revisão da melodia e das pausas.

Observação 2 (OB2):

- *Variação B* (mão direita): revisão e reconhecimento visual do padrão rítmico.
- *Variação A* (mão direita): articulação *staccato* e reconhecimento visual do padrão rítmico.
- *Variação C* (mão direita): revisão do toque *staccato* e reconhecimento visual do padrão rítmico.
- *Tema do Brilha, brilha estrelinha* (mão direita): toque *legato*.
- *Canção dos macacos* (mão direita): toque *legato*.
- *The Honeybee* (mão direita): pausas.
- *Lightly Row* (mão direita): revisão com enfoque na memorização.

Observação 3 (OB3):

- *Variação C* (mão direita): revisão da articulação (*staccato*) e dedilhado.
- *Variação A* (mão direita): revisão com enfoque no *staccato*.
- *Variação B* (mão direita): revisão.
- *Tema do Brilha, brilha estrelinha* (mão direita): toque *legato*.
- *Lightly Row* (mão direita): *legato* de notas repetidas na terceira frase.
- *The Honeybee* (mão direita): pausas.

Observação 4 (OB4):

- *Variação A* (mão direita): revisão do toque *staccato* nas colcheias; acréscimo de contraste de dinâmica na parte B.



- *Lightly Row* (mão direita): *legato* das notas arpejadas do penúltimo compasso.
- *Variação C* (mão direita): toque *staccato*.
- *The Honeybee* (mão direita): revisão da melodia.
- *Tema do Brilha, brilha estrelinha* (mão direita): revisão do toque *legato*.
- *Variação B* (mão direita): revisão.

## 4.2 Estratégias de ensino utilizadas pela professora Fanny

### 4.2.1 Estratégias verbais e não verbais

A professora Fanny relatou no questionário que, para o ensino de uma nova peça do repertório Suzuki, ela pede ao aluno para ouvir a gravação da música em casa e que depois conduz sua aprendizagem na aula. Com relação ao processo de revisão e aprimoramento de peças já aprendidas, Fanny relatou que em todas as aulas faz a revisão de todas as peças que o aluno já sabe tocar e que, quando o repertório do aluno começa a ficar grande, ela cria um esquema de revezamento de repertório para que as peças que não foram trabalhadas em uma aula sejam trabalhadas na próxima.

Assim como aconteceu durante uma das observações da professora Teodora, durante a OB2 da professora Fanny, testemunhamos um significativo momento afetivo entre mãe e filha. Após tocar o *Lightly Row* e ser elogiada pela professora, Letícia correu para o colo da mãe, demonstrando seu desejo de compartilhar com ela a felicidade que estava sentindo naquele momento. Letícia pergunta à professora se sua mãe também poderia tocar, mas a mãe preferiu não ir. Letícia então retornou ao piano e tocou mais uma vez a música junto com Fanny. Neste momento Isabel pegou seu celular e começou a filmar a performance da filha, demonstrando sua alegria pela conquista da filha e o desejo de registrar aquele momento:

Fanny- Que lindo *legato* no *Remando* [*Lightly Row*]! Sabia?  
 [Isabel aplaude a filha].  
Fanny- Você percebeu que você está tocando *legato* lindo no *Remando*, sem eu ter pedido desde o início? Eu amei!  
 [Nesse momento, *Letícia* se levanta, corre para o colo da mãe e lhe dá um abraço]  
 [*Letícia*, diz algo no ouvido de *Isabel* e depois pergunta à Fanny] –  
*Letícia*- Minha mãe pode tocar depois?  
Fanny- Pode sim! Vamos lá.  
*Isabel*- Outro dia, amanhã.  
Fanny- [risos]  
*Letícia*- Não mãe, [inaudível]  
*Isabel*- Hoje não dá tempo não, amor. Vai.  
*Letícia* [retornando ao piano] - Dá sim.  
Fanny- Pronto? Vamos juntas?  
 [*Letícia* toca novamente a música. Enquanto isso, *Isabel* filma com seu celular.]

Esse momento mostra que a função dos pais no Método Suzuki vai além de acompanhar o que está sendo realizado nas aulas e auxiliar as crianças durante a prática em casa. Os pais, especialmente no caso das crianças mais jovens, atuam como um importante suporte emocional aos filhos, tanto nos momentos desafiadores quanto nos momentos de comemorações.

Ao longo das aulas observadas, não presenciamos o ensino de novas peças do repertório, mas pudemos acompanhar o processo de revisão e aprimoramento das seis peças que *Letícia* já sabia tocar. O ponto mais trabalhado nas aulas foram articulações *legato* e *staccato* e as estratégias mais utilizadas por Fanny foram demonstração instrumental, explicações verbais e indicações na partitura. O Quadro 16 apresenta e exemplifica as estratégias de ensino verbais e não verbais utilizadas por Fanny nas aulas observadas.

Quadro 16- Estratégias de ensino utilizadas pela professora *Fanny*

	<b>Modalidade</b>	<b>Exemplos</b>
<u>Estratégias verbais</u>	<i>Linguagem figurada</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Professora usa a expressão “botão mágico” para que aluna se lembre de manter as costas eretas ao tocar.</li> </ul>
	<i>Linguagem literal</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>Fanny</i>: “<i>Letícia</i>, qual que é a variação que você gosta mais mesmo? [...] A, B ou C?”</li> <li><i>Fanny</i>: “Você lembra o quê que a gente tinha trabalhado na semana passada? O dedilhado”.</li> </ul>
	<i>Terminologia musical</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>Fanny</i>: “Eu vou tocar as duas formas, tá? Aí você me fala qual que é <i>staccato</i> e qual que é <i>legato</i>”.</li> </ul>
<u>Estratégias não verbais</u>	<i>Demonstração instrumental</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Utilizando o segundo piano.</li> <li>Utilizando o mesmo piano que a aluna, porém tocando uma oitava acima.</li> </ul>
	<i>Demonstração vocal</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Cantando com sílabas neutras.</li> </ul>
	<i>Demonstração exclusivamente auditiva</i>	Essa estratégia não foi utilizada nas aulas observadas.
	<i>Gestos musicais</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Movimento vertical do braço indicando as pausas da música.</li> <li>Para induzir aluna a corrigir a postura, professora ajusta sua própria postura e aluna a imita.</li> </ul>
	<i>Indicações no teclado</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Enquanto explica sobre o dedilhado, professora aponta para uma tecla do piano: <i>Fanny</i>- “Quando a gente for tocar aqui [apontando para a tecla Sol 3], a gente vai tocar com o dedo 4”.</li> </ul>
	<i>Indicações na partitura</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Colocação de adesivos na partitura, indicando a forma musical: chapéu amarelo = frase A; chapéu azul = frase B; <i>cupcake</i> = frase C.</li> </ul>
	<i>Contato visual</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Professora olha nos olhos da aluna enquanto conversa com ela.</li> <li>Durante as performances da aluna, professora olha atentamente para a aluna.</li> <li>Nos momentos de explicações sobre a prática em casa, professora olha para a mãe.</li> </ul>
	<i>Toque/condução física</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Para corrigir a postura da aluna.</li> <li>Para auxiliar na execução do toque <i>legato</i>.</li> </ul>
<i>Relação de proximidade</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Professora ajoelhada no chão, ao lado da aluna, em momentos de demonstração.</li> <li>Professora sentada ao lado da aluna, compartilhando o mesmo piano, em momentos de demonstração e explicações.</li> <li>Professora sentada ao lado da aluna, em um segundo piano, em momentos de prática de conjunto em uníssono.</li> </ul>	
<i>Onomatopeia</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>“Chocolate quente” = <i>Variação A</i>.</li> </ul>	
<u>Uso de duas ou mais estratégias concomitantemente</u>		<ul style="list-style-type: none"> <li>Demonstração + explicação verbal: <i>Fanny</i>- “Ok. Então o primeiro e o terceiro sistema ficaram certinhos. O segundo sistema tem uma nota que ó, começa com o</li> </ul>

	<p>dedo 3, certo? [Enquanto fala, professora vai demonstrando no piano]. Eu volto para o dedo 3.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Explicação verbal + indicação na partitura + demonstração vocal com sílaba neutra + gesto: <u>Fanny</u> [falando para a mãe]- “/sa, anota pra mim, na Abelhinha, você vai colocar [que] ela tava colocando uma pausa que não tinha, tá? Então [professora canta a melodia de <i>Honeybee</i> enquanto aponta para a partitura. Nas pausas, além de fazer o gesto, a professora fala “pausa”]. Aqui [apontando para a partitura] que ela tava colocando a pausa”.</li> </ul>
--	---

Fonte: a autora

#### 4.2.2 Estratégias lúdico-motivacionais

A cada início de aula, Fanny trazia uma estratégia lúdica diferente com o objetivo de despertar a atenção da aluna e motivá-la a tocar. Na OB1, foi utilizado um dado em cujas faces estavam escritas as células rítmicas das *Variações*. Na OB2, aplicou-se uma estratégia semelhante, porém utilizando cartões rítmicos. Na OB3, o nome das peças a serem tocadas foram sorteadas de dentro de um saquinho. Na OB4, o número de repetições foi ditado pelo rolar de um dado comum. Esses elementos eram recebidos com entusiasmo por Letícia que, a partir desses estímulos, realizou nas aulas todas as atividades propostas por Fanny.

No questionário, Fanny relatou que alterna atividades no piano e fora dele, quando seus alunos demonstram estar cansados nas aulas. Pudemos verificar isso acontecendo nas aulas observadas. Quando Letícia demonstrava perda de concentração ou alguma resistência para realizar aquilo que estava sendo proposto na aula, Fanny mudava a estratégia de ensino que estava sendo utilizada ou trazia algum elemento novo. Na OB2, por exemplo, Fanny colocou uma ampulheta colorida em cima do piano enquanto Letícia praticava o *legato* nas músicas *Canção dos macacos*, *Tema do Brilha, brilha estrelinha* e *The Honeybee*. Foi interesse observar a melhora da motivação e da postura corporal da aluna quando ela tocava olhando para a ampulheta. No Quadro 17, apresentamos as estratégias lúdicas utilizadas pela professora Fanny nas aulas observadas.

Quadro 17- Estratégias lúdicas utilizadas pela professora Fanny

Objetivo	Estratégia
<i>Promover a colaboração e concentração da aluna na aula</i>	Ampulheta: a aluna deve seguir tocando uma determinada música durante o tempo da ampulheta.
	Sorteio das peças que serão tocadas: aluna retira de dentro de um saquinho o nome da peça que deverá tocar a seguir.
	Uso do dado para sorteio de qual <i>Varição</i> será tocada primeiro na aula (os padrões rítmicos das <i>Varições</i> estão escritos no dado).
<i>Promover a escuta concentrada</i>	Jogo de escuta em que a aluna tinha que descobrir se a professora tocou <i>legato</i> ou <i>non-legato</i> .
<i>Desenvolver a leitura rítmica</i>	Uso de cartões contendo as células rítmicas das <i>Varições</i> .
<i>Incentivar a repetição</i>	Uso de um dado: o número sorteado determina a quantidade de vezes que a aluna deve repetir um determinado trecho musical.

Fonte: a autora

## 5.0 Observações da professora Francisca

Ao todo, foram observadas 4 aulas da professora Francisca, que aconteceram nos dias 20 e 27 e de maio e 10 e 17 de junho de 2021, de 14h30 às 15h00. As três primeiras aulas aconteceram no formato remoto, utilizando a plataforma *Whatsapp* e a última aula aconteceu no formato presencial. Todas as observações se deram de forma remota síncrona utilizando a plataforma *Whatsapp*. A aluna indicada por Francisca para participação na pesquisa foi *Luiza* e ela esteve acompanhada em todas as aulas por sua mãe, *Graziella*. *Luiza* estuda piano com Francisca desde março de 2020 e no dia da terceira observação ela completou 6 anos de idade.

Nas três primeiras aulas, que aconteceram no formato remoto, *Luiza* estava em sua casa, em um ambiente que possuía, entre outros móveis, um piano digital, banco e apoio para os pés adequados para seu tamanho. Enquanto isso, Francisca estava na escola onde trabalha e utilizava um piano acústico vertical. A quarta aula aconteceu na escola, onde ambas compartilharam o mesmo piano. *Graziella* acompanhou sua filha nas quatro aulas, participando ativamente das três primeiras aulas e um pouco menos na última aula.

Devido à plataforma utilizada para as observações (*Whatsapp*), a visão e a qualidade sonora obtidas foram limitadas, visto que as chamadas de vídeo foram feitas

pelo aparelho celular que oferecia, portanto, uma tela pequena e conexão de Internet menos estável. A sugestão de uso do *Whatsapp* para as observações foi feita por Francisca e decidimos acatá-la pois era através dessa plataforma que suas aulas remotas estavam sendo ofertadas e utilizar outra plataforma naquele momento poderia gerar desconfortos adicionais à professora e à aluna. Apesar das limitações inerentes ao formato remoto, a observação dessas aulas foi valiosa, trazendo à tona a realidade enfrentada pelos professores de música durante o período da pandemia de COVID-19 e mostrando algumas das estratégias encontradas pela professora, aluna e mãe para prosseguirem com as aulas de piano durante o período de isolamento social.

### 5.1 Repertório e pontos trabalhados em cada peça durante as aulas

A professora Francisca trabalhou em média 3,5 músicas a cada aula. Nas quatro aulas observadas, a aula foi iniciada com o *Exercício das pulguinhas*, um exercício de *staccatos* sobre as notas do pentacorde de Dó Maior, e depois foram trabalhadas músicas do Método Suzuki de Piano. Abaixo, listamos o repertório e pontos trabalhados em cada peça, na ordem em que foram executados nas aulas.

#### Observação 1 (OB1):

- *Exercício das pulguinhas* (mãos separadas, primeiro a direita, depois a esquerda): aquecimento e soltura dos braços para tocar *staccatos*.
- *Au Clair de la Lune* (mãos juntas): “Lindo final” (*rallentando* para finalização da música).
- *Long, Long Ago* (mão direita): pausas.
- *Little Playmates* (mão direita): trabalho prévio sobre a 1ª seção da música.

#### Observação 2 (OB2):

- *Exercício das pulguinhas* (mãos separadas, primeiro a direita, depois a esquerda): aquecimento e soltura dos braços para tocar *staccatos*.
- *Au Clair de la Lune* (mãos juntas): revisão e correção de notas da mão esquerda.

- *Long, Long Ago* (mãos juntas e mãos separadas): coordenação motora para tocar a música completa com mãos juntas; fixação dos três padrões da mão esquerda (I, V e V7, em baixo de Alberti); pausas da mão direita; salto contido na terceira frase da mão direita.
- *Little Playmates* (mão direita): revisão da primeira seção; trabalho prévio sobre a 2ª seção da música.

#### Observação 3 (OB3):

- *Exercício das pulguinhas* (mãos separadas, primeiro a direita, depois a esquerda): aquecimento e soltura dos braços para tocar *staccatos*.
- *Au Clair de la Lune* (mãos juntas e mãos separadas): revisão da posição das mãos para tocar a terceira frase com mãos juntas; revisão da nota Mi da mão esquerda na 1ª, 2ª e 4ª frases.
- *Little Playmates*: revisão completa da mão direita; apresentação da barra de repetição/*ritornello* e da forma da música; trabalho prévio com acordes da mão esquerda.

#### Observação 4 (OB4):

- *Exercício das pulguinhas* (com mãos separadas, primeiro a direita, depois a esquerda): aquecimento e soltura dos braços para tocar *staccatos*.
- *Go Tell Aunt Rhody* (mãos juntas): preparação para performance em público.
- *Little Playmates* (mãos separadas, primeiro a direita e depois a esquerda): revisão da forma da música e do *ritornelo*; revisão dos acordes da primeira frase da mão esquerda; introdução à segunda frase da mão esquerda; performance com a professora tocando a mão esquerda e aluna tocando a mão direita; *staccatos* da mão direita.

## 5.2 Estratégias de ensino utilizadas pela professora Francisca

### 5.2.1 Estratégias verbais e não verbais

No questionário, Francisca relatou que realiza o seguinte processo no ensino de uma nova peça do repertório Suzuki: (1) pede que o aluno escute bastante a gravação e tente “aprender a melodia, ou parte dela, sozinho”; (2) ajuda o aluno “a corrigir notas e ritmos (se houver necessidade), cantando e tocando a música” junto com ele; (3) corrige dedilhados; (4) ensina a mão esquerda, a partir do reconhecimento de padrões harmônicos ou por meio de demonstração. Francisca disse ainda que grava vídeos para auxiliar pais e alunos na prática em casa, a depender da estrutura melódica da mão esquerda da música que está sendo trabalhada.

Ao longo das observações, pudemos verificar a aplicação desse processo durante o ensino-aprendizagem de *Little Playmates*, música que foi trabalhada nas quatro aulas. Na OB1, antes de iniciar o trabalho com a música, Francisca perguntou se *Luiza* havia ouvido a gravação da música. *Graziella* respondeu que sim e *Luiza* disse que já sabia tocar a primeira parte da música. *Luiza* tocou os oito primeiros compassos da música com a mão direita. Ao perceber que *Luiza* estava com dúvida na terminação das frases, Francisca demonstrou a diferença entre a primeira e a segunda frase. Para garantir que a aluna praticaria o trecho corretamente, Francisca pediu que *Graziella* se sentasse ao piano e tocasse o trecho para ela. O trecho foi praticado algumas vezes até que *Graziella* conseguiu tocá-lo corretamente. Na OB2, Francisca revisou a primeira de *Little Playmates*, e realizou um trabalho prévio sobre a mão direita da segunda parte da música, ensinando o trecho novo à *Graziella* para que pudesse praticar com a filha até a próxima aula. Na OB3, Francisca continuou trabalhando a mão direita no restante da música e lhe apresentou as barras de repetição e a forma da música. Além disso, Francisca fez um trabalho prévio sobre os acordes da mão esquerda, ensinando-os à *Graziella*, para que ela pudesse ensina-los à *Luiza* durante a prática da semana. Na OB4, Francisca revisou a mão direita da música, tocando-a junto com *Luiza* (enquanto a professora tocou a mão esquerda, a aluna tocou a mão direita) e depois trabalhou com *Luiza* a mão esquerda da



música. Observamos, portanto, que o ensino foi conduzido passo a passo por Francisca e que a atuação de *Graziella*, mãe de *Luiza*, foi fundamental para que a aluna conseguisse praticar corretamente, apresentando um excelente desenvolvimento entre uma aula e outra.

As aulas de Francisca propiciaram uma interessante oportunidade de observação sobre as diferenças entre os formatos presencial e remoto e sobre como professores de piano precisam modificar suas estratégias de ensino de acordo com o contexto.

Nas aulas remotas, observamos que Francisca precisou utilizar muito mais da linguagem verbal para se fazer compreender. As estratégias de ensino não-verbais se mostraram menos eficazes, visto que Francisca não podia usar estratégias de toque/condução física. As estratégias de demonstração ficavam limitadas devido ao tamanho e posicionamento da tela do celular utilizado pela aluna e devido à qualidade de transmissão sonora da plataforma de videochamada. Além disso, como *Luiza* estava em casa, Francisca não tinha controle sobre o ambiente e precisou contar com a ajuda da mãe para o funcionamento das aulas. *Graziella* participou ativamente das aulas remotas de *Luiza*, no entanto, na tentativa de ajudar sua filha, às vezes interferia excessivamente, não dando tempo para que a aluna encontrasse suas próprias soluções ou ouvisse as orientações dadas pela professora quando *Luiza* encontrava dificuldades durante a performance de alguma música. Em alguns momentos, verificamos a ocorrência de conflitos entre o que era pedido pela professora e o que a mãe induzia a filha a realizar.

Nas aulas remotas (OB1, OB2 e OB3), as principais estratégias de ensino utilizadas por Francisca foram: demonstração instrumental, linguagem figurada e indicações na partitura. Já as principais estratégias de ensino utilizadas por *Graziella* foram: linguagem literal, indicações na partitura e demonstração vocal (cantando com o número dos dedos). Na aula presencial (OB4), as principais estratégias de ensino utilizadas por Francisca foram: demonstração instrumental, toque/condução física e indicações na partitura. O Quadro 18 apresenta e exemplifica as estratégias de ensino verbais e não verbais utilizadas por Francisca e por *Graziella* nas aulas observadas.

Quadro 18- Estratégias de ensino utilizadas pela professora *Francisca*

	<b>Modalidade</b>	<b>Exemplos</b>
<u>Estratégias verbais</u>	<i>Linguagem figurada</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Pulguinha” = toque <i>staccato</i></li> <li>• “Escorregador” = posição arredondada do dedo, encostando a ponta do dedo na tecla antes de tocar.</li> <li>• “Cobrinha” = pausa da semínima.</li> <li>• “Chapeuzinho” = pausa da mínima.</li> <li>• “Bola branca” = semibreve.</li> <li>• “Pontinhos” = barra de repetição.</li> <li>• Tocar em “câmera lenta” = fazer <i>rallentando</i>.</li> <li>• “Bolinha” = posição de mão em que a ponta do 2º dedo se apoia na lateral interna da unha do polegar, formando um círculo entre os dois dedos.</li> <li>• “Biquinho” = posição de pinça, unindo o polegar e o 2º dedo.</li> <li>• <i>Francisca</i>- “O [acorde de] V7 é esse que tem esses dedos bem grudadinhos. Aqui ó, que tem essas notas coladinhas”.</li> </ul>
	<i>Linguagem literal</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Graziella</i>: “Prepara a mão, relaxa o pulso”.</li> <li>• <i>Francisca</i>- “Ótimo! Muito bem! Agora a gente vai tocar [juntas]. Você toca a direita e eu toco a esquerda, tá bom?”</li> <li>• <i>Francisca</i>- “Então, faz de conta que é o dia da apresentação. Lá no dia, você vai estar na sua casa, vai ser <i>online</i>. Sua mãe vai colocar a câmera aqui [professora se desloca para o lado esquerdo do piano] [...] Aí, você já vai tá pronta. Aí, quando eu te chamar, você pode dar um “oi”, fala o seu nome e o que você vai tocar, tá?”</li> </ul>
	<i>Terminologia musical [+ linguagem figurada]</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Francisca</i>- “Tem só um pedacinho aqui, que você deu uma esquecidinha. Porque a gente sempre quer voltar pro Dó, e às vezes vem pro Mi”.</li> </ul>
<u>Estratégias não verbais</u>	<i>Demonstração instrumental</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nas aulas remotas: (1) professora demonstrava em seu piano, aluna via e imitava no piano dela; (2) mãe demonstrava no mesmo piano que estava sendo utilizado pela aluna.</li> <li>• Na aula presencial: professora compartilhava um único piano com a aluna, demonstrando uma oitava acima ou na oitava original da música.</li> </ul>
	<i>Demonstração vocal</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mãe: solfejando o dedilhado.</li> <li>• Professora: solfejando, com nomes das notas.</li> <li>• Professora: cantando com sílabas neutras.</li> </ul>
	<i>Demonstração exclusivamente auditiva</i>	Essa estratégia não foi utilizada nas aulas observadas.
	<i>Gestos musicais</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Professora posiciona sua mão no teclado indicando o início do <i>Exercício das pulguinhas</i>.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Enquanto aluna toca o final da música, professora faz um movimento vertical lento com os braços, exemplificando qual gesto a aluna deve fazer ao finalizar a performance.</li> <li>• Enquanto aluna toca o <i>Exercício das pulguinhas</i>, professora faz um movimento vertical com o braço nos <i>staccatos</i>.</li> </ul>
<i>Indicações no teclado</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quando aluna apresenta dúvidas, mãe aponta para as teclas que aluna deve tocar.</li> <li>• Antes de tocarem juntas, professora indica qual oitava ela irá tocar e qual tecla aluna deve iniciar.</li> </ul>
<i>Indicações na partitura</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mãe aponta para a partitura nos momentos em que a aluna apresenta dúvidas ao tocar.</li> <li>• Professora aponta para a partitura para mostrar novos elementos ou símbolos musicais.</li> <li>• Professora pede que aluna pinte na partitura os elementos recém abordados, tais como: pausas, acordes, barra de repetição e determinadas seções da música, identificando-as por esquemas de cores.</li> </ul>
<i>Contato visual</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nas aulas remotas: (1) enquanto aluna toca ou fala algo, a professora a observa atentamente; (2) nos momentos de explicação, a professora muda o ângulo da sua câmera para que aluna possa vê-la de frente; (3) nos momentos de demonstração, a professora muda o ângulo da sua câmera de forma que a aluna consiga ver quais notas estão sendo tocadas; (4) nos momentos de indicações na partitura, a professora direciona a câmera para a partitura e aponta para o trecho em enfoque.</li> <li>• Na aula presencial: durante as explicações e performances da aluna, a professora olha atentamente para a aluna. Nos momentos de explicações sobre a prática em casa, professora olha para a mãe.</li> </ul>
<i>Toque/condução física</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Para corrigir a postura da aluna.</li> <li>• Para ajudar aluna a encontrar a posição inicial de uma música.</li> <li>• Estratégia do “guarda-chuva”: <i>Francisca</i> posiciona sua mão no ar, um pouco acima do teclado, para delimitar a altura máxima que a mão da aluna deve subir ao executar <i>staccatos</i>.</li> </ul>
<i>Relação de proximidade</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nas aulas remotas não havia como a professora estar fisicamente próxima à aluna, no entanto a mãe da aluna ficou sentada ao seu lado o tempo todo, intermediando a comunicação entre professora e aluna.</li> <li>• Na aula presencial, a professora ficou a maior parte do tempo sentada do lado direito da aluna. No momento de simulação da apresentação, a</li> </ul>

		professora se distanciou um pouco, provavelmente para dar mais liberdade à aluna.
	<i>Onomatopeia</i>	Essa estratégia não foi utilizada nas aulas observadas
<u>Uso de duas ou mais estratégias concomitantemente</u>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Explicação verbal + demonstração vocal + indicação na partitura: enquanto aluna toca, <i>Graziella</i> aponta na partitura, dando orientações verbais sobre quais notas devem ser tocadas ou solfejando com nome das notas ou número dos dedos.</li> <li>• Explicação verbal + demonstração vocal + indicação na partitura: <i>Francisca</i>- “A gente tem dois finais. Quando vai acabar, aí a gente toca Dó, Mi, Dó [demonstração vocal] e tem outro final que continua [demonstração vocal] Dó, Mi, Sol, Mi. Aí, geralmente a gente repete. [Indicação na partitura]. Tá bom?”</li> <li>• Indicação na partitura + condução física + demonstração instrumental + explicação verbal: <i>Francisca</i>- “<i>Tia Rhody</i>, né? [prof. abre a partitura]. Então, a gente vai tocar uma vez usando a mão esquerda. Primeiro vai vir o I, que é o rosa [aluna posiciona mão uma oitava abaixo]. E você vai fazer aqui, no Dó Central [Professora conduz a mão da aluna para a posição correta. Aluna e professora tocam juntas a mão esquerda nas posições do I e V.] E depois, vai vir o acorde azul. Toca ele pra mim? [Aluna demonstra que está com dúvida e professora toca.] Esse aqui ó. [Professora demonstra e aluna repete. Elas tocam juntas algumas vezes, com professora tocando uma oitava acima]. E volta pro rosa”.</li> </ul>

Fonte: a autora

### 5.2.2 Estratégias lúdico-motivacionais

Para promover a concentração e participação dos alunos, *Francisca* relatou no questionário que tenta “incluir várias pequenas atividades durante a aula de modo que eles não fiquem somente tocando”. Dentre essas atividades ela cita o uso de desenhos, onde “os alunos desenharam ou colorei no livro”, dados para estimular repetições e jogos musicais, “sempre propondo um desafio musical para o aluno”.

Nas observações, vimos que *Francisca* incentivava a aluna a colorir na partitura os elementos musicais que estavam sendo aprendidos no momento. No entanto, não foram utilizados outros elementos lúdicos, tais como brinquedos e jogos com a aluna observada.

## **6.0 Apropriação pelas professoras brasileiras observadas das estratégias de ensino do Método Suzuki de Piano**

A análise das observações a partir dos critérios propostos por Zorzal (2014) nos possibilitou enxergar que, apesar de terem trabalhado o mesmo conteúdo nas aulas – o repertório Suzuki e as habilidades técnico-musicais inerentes a ele –, cada professora o abordou por meio de uma combinação diferente de estratégias pedagógicas. Isso certamente é consequência das características individuais das professoras, mas também reflete o grau de apropriação das estratégias de ensino específicas do Método Suzuki por essas professoras.

Um primeiro ponto que nos chamou a atenção foi o uso de estratégias verbais pelas professoras nas aulas. Apesar de Koppelman (1978, p. 69), Powell (1988, p. 73) e Kataoka (1985, p. 27) dizerem que professores Suzuki fazem uso de estratégias de ensino que enfatizam a demonstração e fazem pouco ou nenhum uso de instrução verbal direcionada às crianças durante as aulas, verificamos que as professoras observadas fazem uso frequente da linguagem verbal enquanto estratégia de ensino. No entanto, foi interessante observar que, enquanto algumas professoras faziam uso das estratégias verbais de uma forma mais tradicional, provendo às alunas instruções ou *feedbacks* após suas performances, outras professoras utilizaram a linguagem verbal como estratégia motivacional, com o uso de linguagem figurada, ou com perguntas que promoviam a aprendizagem por descoberta.

Com relação ao uso de estratégias não-verbais, verificamos que a demonstração instrumental foi a estratégia mais utilizada pelas professoras observadas, sendo condizente, portanto, com o aquilo descrito pelas autoras supracitadas.

Ao relacionar os dados obtidos por meio das observações com aqueles levantados na revisão de literatura apresentados no Capítulo 1 – Shinichi Suzuki e o Método de Educação do Talento – e no Capítulo 2 – O Método Suzuki de Piano –, verificamos que algumas das estratégias de ensino próprias do Método foram aplicadas por todas as professoras dentro das aulas observadas, a citar: (1) realização do cumprimento “japonês” no início e final de cada aula; (2) ajuste do instrumento ao corpo do aluno, por meio do uso de bancos e apoios para os pés com altura regulável; (3) uso do repertório Suzuki como ponto de partida para o desenvolvimento de habilidades técnico-musicais; (4) ensino passo a passo; (5) desenvolvimento da prática de conjunto nas aulas; (6) participação dos pais nas aulas.

No entanto, outras estratégias de ensino do Método não foram aplicadas por todas as professoras ou foram aplicadas parcialmente nas aulas observadas. São elas: (1) desenvolvimento de bons hábitos posturais desde a iniciação; (2) estímulo à aprendizagem pela escuta; (3) uso das *Variações* como um “laboratório de técnica”; (4) desenvolvimento de novas habilidades a partir do repertório já dominado pelo aluno; (5) trabalho de um ponto único por vez; (6) uso do “pare-prepare”; (7) refinamento de habilidades por meio da prática repetida; (8) manutenção do repertório aprendido anteriormente pelo aluno; (9) uso de abordagem positiva; (10) desenvolvimento de habilidades extramusicais e educação do caráter.

O desenvolvimento de bons hábitos posturais desde a fase de iniciação é considerado uma das principais prioridades do Método. No caso do ensino do piano para crianças, ele começa com o ajuste da altura do banco e do apoio para os pés de acordo com o tamanho do aluno e segue com o desenvolvimento de bons hábitos tais como manter os pés apoiados, sentar-se com a coluna ereta e manter os braços soltos ao tocar. Nas aulas observadas, a principal dificuldade percebida nesse aspecto foi com relação à altura do punho que permanecia excessivamente baixo no caso de algumas alunas. Mesmo que houvesse a tentativa das professoras de corrigir essa questão em alguns momentos das aulas, outros conteúdos se sobrepunham a esse e as alunas seguiam tocando com o punho baixo. Isso demonstra como é desafiador para professores de piano a manutenção de determinadas posições posturais por seus alunos, e que a persistência nos cuidados com o uso do corpo ao piano deve ser constante.

Ao contrário de outras abordagens de ensino do piano, o Método Suzuki defende que, durante a primeira etapa de aprendizagem do instrumento, os alunos aprendam o repertório a partir da escuta e não por meio da leitura de partituras. Para que os alunos desenvolvam essa habilidade, além de estimulá-los a ouvir as gravações, o professor precisa fazer uso de estratégias que auxiliem seus alunos a desenvolverem a percepção auditiva e a memória. No entanto, observamos que, por mais que todas as professoras estimulassem suas alunas a ouvirem as gravações em casa, apenas uma delas fez uso nas aulas de estratégias que promovessem o aprendizado do repertório exclusivamente pela escuta, sem que isso estivesse vinculado à visualização das notas nas teclas, na partitura ou do dedilhado. Isso demonstra o quão desafiador é para o professor trabalhar isoladamente a escuta, visto que ela está associada a outros tipos de percepção, tais a visão e a propriocepção<sup>82</sup>.

Outra característica própria do Método Suzuki de Piano é o uso das *Variações sobre o tema do Brilha, brilha estrelinha (Twinkle Variations)* como um “laboratório” por meio do qual são desenvolvidas as principais habilidades técnicas durante a primeira fase de ensino-aprendizagem do instrumento. No entanto, mesmo que todas as alunas observadas estivessem estudando o repertório do Volume 1 do Método, observamos que apenas duas professoras fizeram uso dessa estratégia de ensino nas aulas observadas. Por ser muito diferente daquilo que acontece em outras abordagens de ensino do piano, a compreensão e apropriação dessa estratégia exige prolongado envolvimento do professor com o Método e experiência em sua aplicação. Suspeitamos que seja essa a razão pela qual algumas das professoras não utilizaram essa estratégia de ensino nas aulas observadas, visto que as duas professoras que a aplicaram haviam participado do curso de *Suzuki Piano-Livro 1* duas ou mais vezes, enquanto as outras duas professoras participaram apenas uma vez. Por meio de nossa experiência com o Método, vimos que não é possível compreender todo o conteúdo abordado no curso de *Suzuki Piano-Livro 1* na primeira vez que se participa dele. É por esse motivo que há o incentivo para que o professor participe dos cursos repetidas vezes, o que proporcionará a ele a oportunidade

---

<sup>82</sup> Segundo o dicionário Priberam, propriocepção é a “percepção ou sensibilidade da posição, deslocamento, equilíbrio, peso e distribuição do próprio corpo e das suas partes”, o mesmo que cinestesia. Fonte: <https://dicionario.priberam.org/propriocep%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 02 fev. 2022.

de compreender profundamente o funcionamento do Método e apropriar-se de suas estratégias próprias de ensino.

O trabalho de um ponto único por vez e o uso do repertório previamente estudado pelo aluno como ponto de partida para o desenvolvimento de novas habilidades, são outras estratégias de ensino preconizadas pelo Método. Porém, nas aulas observadas, elas foram utilizadas por apenas duas professoras. O trabalho de um ponto único por vez permite que os alunos não fiquem sobrecarregados com informações e consigam desenvolver as habilidades técnico-musicais gradativa e efetivamente. No entanto, a aplicação dessa estratégia requer o estabelecimento de prioridades de ensino, sensibilidade para a seleção e ordenação dos pontos que precisam ser trabalhados com cada aluno e também a calma do professor para que o aluno tenha tempo de dominar cada ponto antes que outros lhe sejam apresentados. Acreditamos que o não uso dessa estratégia por duas professoras nas aulas observadas possa advir do desejo de que as alunas aprendessem mais rapidamente, para que mais conteúdos pudessem ser apresentados durante a aula.

O uso do repertório previamente estudado pelo aluno como ponto de partida para o desenvolvimento de novas habilidades facilita o aprendizado de peças que apresentam conteúdos semelhantes às aquelas previamente aprendidas. No entanto, o uso dessa estratégia de ensino é eficaz somente quando o aluno está em dia com a revisão do repertório já aprendido. Além disso, dependendo das características da música a ser ensinada, essa estratégia pode ser substituída por outras, tais como o trabalho prévio sobre os pontos de maior demanda da peça. Acreditamos que, por isso, duas das professoras não fizeram uso dessa estratégia nas aulas observadas.

Ao longo da participação em cursos de capacitação do Método e durante a revisão de literatura empreendida para esta tese, vimos que o uso da estratégia “pare-prepare” é bastante incentivado pelas professoras capacitadoras. Essa estratégia é frequentemente utilizada juntamente com comandos verbais como o “pronto-toca”, ou por meio de estratégias lúdicas. No entanto, vimos o emprego do “pare-prepare” por apenas duas das quatro professoras nas aulas observadas. A utilização dessa estratégia nem sempre é fácil pois exige concentração e autocontrole do aluno e que ele siga as instruções dadas



pelo professor. Vimos nas observações que, quando empregada, esta estratégia se mostra uma eficiente forma de resolução de problemas na performance.

Nas aulas observadas, o uso da repetição com o objetivo de favorecer a internalização ou refinamento de habilidades recém-aprendidas pelos alunos, foi realizada por três das professoras observadas, principalmente por meio de estratégias lúdicas. Acreditamos que a repetição, quando realizada de forma consciente e planejada, auxilia no domínio de novas habilidades motoras, permitindo que os movimentos sejam realizados de forma cada vez mais fácil, fluente e coordenada pelos alunos.

A manutenção do repertório aprendido anteriormente é um dos grandes desafios de alunos e professores Suzuki. Com o passar do tempo, o repertório do aluno vai ficando extenso e sua revisão completa se torna inviável no tempo disponível das aulas. Por isso, os professores precisam criar estratégias para que peças antigas não sejam abandonadas. Pelos relatos das professoras nos questionários, dentre as estratégias utilizadas por elas para lidar com essa questão estão o uso de quadros de revisão, em que os alunos praticam todas as músicas do repertório ao longo de uma ou duas semanas, e a utilização das aulas em grupo para revisão do repertório. Nas observações das aulas, vimos que apenas uma das professoras conseguiu revisar todas as peças do repertório da aluna ao longo das quatro aulas. No entanto, das quatro alunas observadas, essa era a que tinha o repertório mais curto, representando, portanto, um desafio menor do que aquele vivenciado pelas outras professoras. Além disso, como observamos apenas aulas individuais e as alunas observadas participavam também de aulas coletivas, não é possível saber se a revisão estava sendo realizada durante as aulas em grupo ou em casa. Acreditamos que manter o repertório de todo o Volume 1, pelo menos até que o aluno inicie o Volume 2, é um desafio válido, pois assim o aluno expande pouco a pouco sua memória, adquire segurança para tocar e tem a possibilidade de realizar o recital de formatura em comemoração à conclusão do Volume. No entanto, verificamos por meio de nossa experiência com o Método e pelos relatos das professoras entrevistadas, que nem sempre os alunos conseguem praticar em casa o tempo necessário para manutenção de todo o repertório e que, por isso, os professores decidem revisar nas aulas apenas as peças consideradas mais importantes.

Conforme apresentado no Capítulo 1 – Shinichi Suzuki e o Método de Educação do Talento –, Suzuki solicitava que os professores fizessem uso de linguagem e atitudes positivas e de estratégias de ensino lúdicas nas aulas, com o objetivo de motivar os alunos. Vimos nas aulas observadas que todas as professoras tinham uma atitude afetuosa com as alunas e fizeram uso de várias estratégias motivacionais. No entanto, consideramos que uma das professoras fez uso parcial dessa estratégia de ensino, talvez devido à menor experiência desta professora com a faixa etária de sua aluna. Acreditamos ser fundamental o uso de uma abordagem afetiva com crianças, especialmente com as mais jovens, pois isso as ajuda a se sentirem mais confiantes e abertas, reduzindo possíveis tensões geradas diante das dificuldades e tornando o aprendizado mais significativo para elas.

O último quesito analisado nas aulas observadas foi o desenvolvimento de habilidades extramusicais e a educação do caráter. Como abordado no Capítulo 1 – Shinichi Suzuki e o Método de Educação do Talento –, a Educação do Talento usa o ensino da música como ferramenta para o desenvolvimento integral das crianças. Portanto, professores Suzuki são incentivados a trabalharem em suas aulas não somente habilidades musicais, mas também habilidades extramusicais e a auxiliarem os pais no desenvolvimento do caráter das crianças. Ao longo das aulas observadas, verificamos que duas professoras conseguiram aproveitar as aulas para trabalharem outras habilidades, tais como: coordenação motora fina, realização de cálculos matemáticos simples, reforço à alfabetização, concentração, autoconfiança e não comparação entre as pessoas. Isso demonstra que as aulas de piano podem ser utilizadas para o desenvolvimento de habilidades extramusicais, no entanto, representa uma demanda adicional que nem sempre o professor de piano consegue assumir.

A partir das análises das aulas observadas, constatamos que Clara foi a professora que empregou a maior quantidade de estratégias de ensino próprias do Método. Apesar das outras três professoras terem aproximadamente o mesmo tempo de experiência de ensino do piano pelo Método Suzuki que ela, Clara já estava em contato com o Método desde 1997, primeiro como aluna e posteriormente como mãe Suzuki. Essa vivência anterior, somada ao conhecimento adquirido pela participação em mais de 40 cursos de capacitação ao longo dos últimos 7 anos, permitiu que ela se apropriasse e

dominasse a aplicação das estratégias de ensino próprias do Método Suzuki de Piano. Apesar de não terem se apropriado de todas as estratégias de ensino próprias do Método, as demais professoras demonstraram que têm superado as dificuldades relatadas por elas nos questionários e têm propiciado uma educação musical de qualidade a suas alunas.

Por fim, as observações nos permitiram verificar que o Método Suzuki de Piano tem sido aplicado de forma eficiente em pelo menos quatro das cinco regiões brasileiras, mas que ainda há muito espaço para crescimento do Método no Brasil.

## **7.0 Conclusão**

Neste capítulo analisamos as estratégias de ensino utilizadas atualmente por professoras brasileiras que aplicam o Método Suzuki de Piano. Para isso, utilizamos dados coletados por meio de questionários e observações não-participantes que envolveram ao todo 12 participantes provenientes de quatro regiões brasileiras diferentes.

A análise dos dados foi realizada a partir de uma adaptação da categorização proposta por Zorzal (2014) para a análise de estratégias de ensino utilizadas em aulas de instrumento musical. Às categorias principais propostas por Zorzal (“Estratégias verbais” e “Estratégias não verbais”), foram acrescentadas as categorias “Estratégias lúdico-motivacionais” e “Estratégias de ensino próprias do Método Suzuki”, visando melhor adequação do método de análise aos princípios do Método Suzuki de Piano e às circunstâncias nas quais foram coletados os dados nesta pesquisa.

A seguir, apresentamos o contexto em que aconteceram as aulas e as observações, o repertório e conteúdos trabalhados nas aulas observadas e discutimos as estratégias verbais, não verbais e lúdico-motivacionais empregadas pelas professoras participantes. Vimos que a demonstração instrumental foi a estratégia mais utilizada pelas professoras e que elas conquistavam a colaboração das alunas pelo uso de diversas estratégias lúdico-motivacionais.

Verificamos também que, apesar de terem abordado o mesmo conteúdo nas aulas – o repertório Suzuki e as habilidades técnico-musicais inerentes a ele –, cada professora realizou seu trabalho por meio de uma combinação diferente de estratégias de ensino, o que refletiu não somente suas características pessoais, mas também o grau de apropriação pelas professoras das estratégias próprias de ensino do Método Suzuki de Piano.

Por último, analisamos a utilização de estratégias de ensino próprias do Método Suzuki de Piano pelas professoras observadas. Verificamos que 6, das 16 estratégias de ensino elencadas, foram aplicadas por todas as professoras e 10 estratégias não foram aplicadas por todas as professoras, ou foram aplicadas parcialmente nas aulas observadas. A partir das análises, vimos que Clara foi a professora que aplicou a maior quantidade de estratégias de ensino próprias do Método Suzuki de Piano e isso mostrou ser fruto do longo envolvimento dessa professora com o Método.

No entanto, é importante frisar que a pesquisa apenas observou um número limitado de aulas individuais ministradas por quatro professoras do Método e que aulas coletivas não foram observadas. Por isso, é provável que não tenhamos tido a oportunidade de verificar outras estratégias de ensino utilizadas por essas professoras, que poderiam ser utilizadas por elas em outros momentos e com outros alunos.

Observamos a existência de alguns conflitos entre preceitos do Método Suzuki e aquilo efetivamente realizado pelas professoras participantes da pesquisa. Lembramos que o Método proporciona diversas ferramentas de ensino, mas que o professor tem o livre arbítrio de usar aquilo que ele considera mais apropriado dentro do seu contexto de atuação. Além disso, o Método tem como objetivo ajudar os professores, não aprisioná-los pedagogicamente. Portanto, é natural e esperado que cada professor aplique o Método de acordo com a sua intuição, preferências pessoais e necessidades pedagógicas.

Por fim, constatamos que o Método Suzuki de Piano tem sido aplicado de forma eficiente em pelo menos quatro das cinco regiões brasileiras, mas que ainda há muito espaço para crescimento do Método no Brasil. E acrescentamos que, certamente, o estudo aprofundado do Método trará aos professores de piano possibilidades de

aplicação e de adaptação infindáveis, úteis às suas práticas pedagógicas e ao crescimento musical e humano de seus alunos.

## Discussão e Conclusão

Esta pesquisa investigou o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil. Por meio de revisão de literatura identificamos a origem, as bases filosóficas e os princípios pedagógicos do Método. Através da realização de entrevistas com professoras pioneiras na aplicação do Método no Brasil, de questionários com professoras, pais e alunas atualmente envolvidos com o Método no Brasil e de observação não-participante de aulas de 4 professoras brasileiras, ministradas a alunas entre 5 e 6 anos de idade, identificamos aspectos relevantes da história do Método no Brasil, observando como ele tem sido aplicado no país. Além disso, as informações obtidas junto à *Suzuki Association of the Americas*, à Associação Musical Suzuki do Brasil e a professores organizadores de cursos de capacitação no Brasil, nos permitiu compreender como o Método tem se expandido no nosso país.

O Capítulo 1 – Shinichi Suzuki e o Método de Educação do Talento – apresentou, por meio de revisão de literatura, a biografia resumida de Shinichi Suzuki, os objetivos, princípios filosóficos da Educação de Talento, bem como a estrutura atual das associações Suzuki e o sistema de capacitação de professores do Método, conforme regulamentação da *Suzuki Association of the Americas*. Verificou-se que a Educação do Talento é um sistema educacional que engloba: (1) uma filosofia de ensino cujo princípio fundamental é a crença no potencial de todas as pessoas; (2) uma metodologia de ensino inspirada na forma pela qual as crianças aprendem sua língua materna; (3) práticas pedagógicas que visam a uma educação integral do ser humano por meio da música. A Educação do Talento teve início em 1945 em Matsumoto, Japão, foi liderada por Shinichi Suzuki e gozou de grande expansão e reconhecimento. A estimativa é que haja atualmente mais de 8 mil professores, 400 mil alunos, em 46 países do mundo, diretamente envolvidos com o Método Suzuki.

O Capítulo 2 – O Método Suzuki de Piano – apresentou por revisão de literatura as origens do Método Suzuki de Piano, seu repertório, seus princípios pedagógicos e suas principais características. Verificou-se que o Método foi criado em 1946 por um grupo de professores japoneses, a partir dos princípios da Educação do Talento e da

proposta de ensino do violino elaborada por Shinichi Suzuki. Constatou-se que o Método apresenta características que o diferencia da maioria dos outros métodos destinados à iniciação ao piano, tais como: (1) o olhar atento do professor ao ajuste do instrumento, da técnica instrumental e da didática às crianças na segunda infância; (2) o uso de estratégias lúdicas e de uma abordagem positiva em prol da motivação dos alunos; (3) o enfoque no ensino a partir da escuta e demonstração, sem depender de um ensino prévio da leitura musical; (4) a valorização do desenvolvimento da técnica e da musicalidade desde a fase de iniciação ao instrumento; (5) o enfoque no trabalho colaborativo entre professores, pais e alunos, em prol da educação global das crianças.

O Capítulo 3 – Chegada e Expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil –, abordou a chegada e expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil, desde as primeiras experiências de sua aplicação até o retrato atual da distribuição de professores Suzuki de piano no Brasil. Por meio de dados coletados nas entrevistas, questionários e informações advindas das associações Suzuki e de professores organizadores de cursos no Brasil, verificou-se que a aplicação do Método teve início em 1982 no Brasil e está atualmente na sua fase de maior expansão. Discutiu-se também a importância da utilização no Método no contexto brasileiro atual, quando foi destacado o potencial de sua aplicação em projetos sociais brasileiros e para a elevação da qualidade do ensino da Música no Brasil.

O Capítulo 4 – Percepções das professoras, alunas e pais sobre o Método Suzuki de Piano – discutiu algumas das críticas historicamente sofridas pelo Método Suzuki no Brasil, bem como suas lacunas, desafios e benefícios a partir da perspectiva das professoras, pais e alunas participantes da pesquisa. Verificou-se que as professoras brasileiras participantes da pesquisa têm encontrado alternativas para superar as lacunas do Método e que os benefícios proporcionados por ele superam os desafios encontrados em sua aplicação.

O Capítulo 5 – Estratégias utilizadas por professoras brasileiras no ensino do piano pelo Método Suzuki – analisou as principais estratégias de ensino utilizadas pelas 4 professoras participantes da pesquisa, a partir das observações de suas aulas e questionários respondidos por elas, pelos pais e pelas alunas. Observou-se o contexto das aulas, o repertório e os conteúdos trabalhados e discutiu-se as estratégias verbais,

não verbais e lúdico-motivacionais empregadas pelas professoras observadas. Verificou-se que, apesar de terem abordado o mesmo conteúdo nas aulas – o repertório Suzuki e as habilidades técnico-musicais inerentes a ele –, cada professora o fez a partir de uma combinação diferente de estratégias de ensino, o que refletiu não somente suas características pessoais, mas também o grau de apropriação pelas professoras das estratégias de ensino características do Método Suzuki de Piano.

A seguir discutiremos alguns dos resultados desta pesquisa. A discussão partirá de três tópicos principais: (1) implicações da aplicação no Brasil dos princípios filosóficos da Educação do Talento; (2) o Método Suzuki de Piano e a área da Pedagogia do Piano; (3) o Método Suzuki de Piano no contexto brasileiro. Por fim, apresentaremos as considerações finais, que incluem os limites da pesquisa, sugestões de pesquisas futuras e possíveis contribuições da pesquisa.

## **1.0 Implicações da aplicação no Brasil dos princípios filosóficos da Educação do Talento**

A partir da revisão de literatura empreendida para esta pesquisa e da vivência pedagógica da pesquisadora com o Método Suzuki de Piano, foi possível compreender que suas características o tornam singular. Dentre os elementos que o caracterizam estão sua base filosófica, seus princípios pedagógicos e um conjunto próprio de estratégias de ensino.

Na base filosófica do Método está o princípio central de que toda pessoa é capaz de desenvolver altas habilidades musicais e humanas, mediante treinamento e condições adequadas. Nesse princípio central está a ideia, defendida por Shinichi Suzuki, de que toda criança nasce com a “força da vida”, que lhe impulsionará a aprender e desenvolver novas habilidades, adaptando-se ao ambiente em que vive e respondendo aos estímulos que recebe.

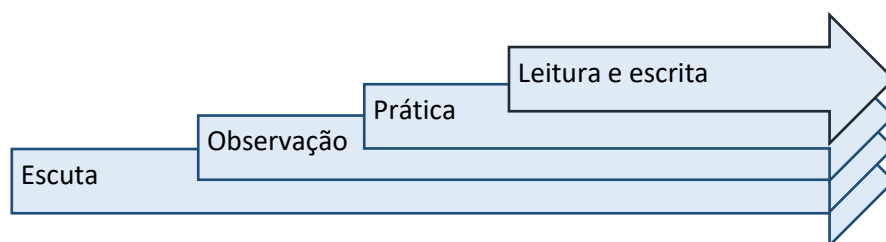
A metodologia de ensino-aprendizagem proposta por Suzuki foi baseada na aprendizagem da Língua Materna que, segundo ele, era influenciada e determinada: (1)



pela idade em que a criança começa a aprendê-la; (2) pelo ambiente em que a criança é criada; (3) pelas pessoas com as quais a criança se relaciona desde seu nascimento; (4) pelo amor e segurança que lhes são ofertados; (5) pelas oportunidades e estímulos que lhe são proporcionados; (6) pela prática frequente e repetida de uma língua compartilhada pelas pessoas com as quais a criança convive; (7) pelo respeito ao tempo de aprendizagem da criança; (8) pelo apoio dado à criança, que a motiva a seguir aprendendo.

Suzuki verificou também que, na língua materna, aquilo que é aprendido não é abandonado. Pelo contrário, as habilidades desenvolvidas se tornam base para o desenvolvimento de novas habilidades. Ou seja, a aprendizagem acontece de forma acumulativa, tendo a escuta como base. A Figura 22 ilustra o sequenciamento de aprendizado da língua materna, utilizado por Suzuki como inspiração para a criação de sua abordagem pedagógica.

Figura 22- Sequência de aprendizado da língua materna



Fonte: a autora

Ao transferir esses princípios e sequenciamento de aprendizagem para a Educação Musical, Suzuki propôs as seguintes atitudes a serem assumidas por professores diante de seus alunos: (1) oferecer à criança oportunidades para que ela ouça música, especialmente o repertório que ela irá aprender (*escuta*); (2) proporcionar à criança oportunidades para que ela veja outras pessoas fazendo aquilo que ela aprenderá a fazer, ou seja, para que a criança assista a aulas de outras crianças e veja seus pais tocando, motivando-a a aprender (*observação*); (3) oferecer à criança as condições necessárias para que, por meio da imitação e repetição, ela possa desenvolver

gradativamente as habilidades motoras necessárias para tocar o instrumento (*prática*). Por último, quando a criança já demonstra que desenvolveu as habilidades de escuta, observação e a coordenação motora básica para tocar o instrumento, deveriam lhe serem apresentados os códigos da notação musical (*leitura e escrita*), para que ela aprenda a associar a partitura aos sons que já conhece.

A aplicação dessa abordagem de ensino-aprendizagem musical envolve, no entanto, algumas questões:

- (1) *Escuta*: poucas crianças têm a oportunidade de ouvir música em seu ambiente com a mesma frequência com que ouvem a língua materna, especialmente o repertório que elas irão aprender a tocar. Para solucionar essa questão, Suzuki propõe que os pais toquem as gravações do repertório de forma repetida no ambiente da criança, para que assim elas possam internalizá-lo e, posteriormente, aprendê-lo mais facilmente no instrumento.
- (2) *Observação*: nem todas as crianças têm, em seu ambiente familiar, pessoas que toquem o instrumento que elas irão aprender. Para resolver essa questão, Suzuki propõe a utilização de um mesmo repertório básico no ensino de todos os alunos; que os pais aprendam noções básicas de como tocar o instrumento, antes que as crianças comecem a fazer as aulas; e que as crianças observem outras crianças tocando, para que elas sintam que também são capazes de aprender.
- (3) *Prática*: para que a criança consiga desenvolver a destreza motora necessária para dominar o instrumento, ela precisa praticá-lo consistentemente durante vários anos. Para que isso aconteça, ela necessita que seus pais lhe proporcionem uma estrutura adequada (instrumento, espaço propício, tempo disponível), ajudando-a na organização de sua rotina de prática e dando a ela suporte emocional para enfrentar os desafios. Para ajudar os pais nessa empreitada, Suzuki propõe que eles participem das aulas da criança e que o professor destine parte da aula para orientá-los.

Portanto, observamos que, para que a aprendizagem aconteça, são necessários esforços tanto dos pais quanto dos professores. Os dados desta pesquisa revelaram que o principal desafio enfrentado pelas professoras brasileiras era o de conseguir a

participação positiva dos pais nas aulas e que as crianças ouvissem e praticassem o repertório com frequência e regularidade. No Brasil, não é comum que os pais assistam às aulas dos seus filhos em outros contextos educacionais, portanto, o professor Suzuki precisa conscientizá-los da necessidade de sua presença e orientá-los sobre a melhor forma de agir durante as aulas. Os pais, por outro lado, precisam confiar no processo, ajustar sua rotina para conseguir estar presentes nas aulas e aprender a manter uma atitude calma, atenta e positiva durante o processo de aprendizagem, o que pode ser um grande desafio para os mais ansiosos e atarefados.

Apesar de ser desafiador, vimos nesta pesquisa e por meio da experiência pedagógica da pesquisadora com o Método que é possível obter a participação dos pais nas aulas dentro do contexto brasileiro. Em todas as aulas observadas durante a pesquisa, as professoras puderam contar com a presença e participação da mãe ou pai das alunas. Diante dos limites impostos pela observação no formato remoto, não foi possível visualizar a atitude dos pais durante a maior parte das observações, no entanto, verificamos que eles participaram de pelo menos dez formas diferentes durante as aulas: (1) fazendo anotações sobre o que deveria ser praticado pela criança durante a semana; (2) observando atentamente o que estava acontecendo na aula; (3) filmando performances da criança, seja para registrar um elemento que precisava ser praticado ou para registrar o desenvolvimento de uma nova habilidade; (4) participando ativamente de atividades propostas pela professora na aula; (5) aplaudindo e elogiando a criança, especialmente quando ela conseguia executar bem uma música ou atividade pedida pela professora; (6) incentivando a criança a realizar as tarefas pedidas pela professora, especialmente nos momentos em que a aluna se dispersava; (7) no caso das aulas remotas, auxiliando na comunicação entre a professora e a criança; (8) aprendendo a tocar o repertório para conseguir auxiliar a criança durante a prática semanal; (9) servindo de “aluno” para a criança, para que ela continuasse praticando a música recém-aprendida; (10) dando afeto e acolhimento para a criança ao longo da aula.

Para que as crianças consigam praticar o instrumento ao longo da semana, além das orientações do professor e do apoio dos pais, elas precisam de tempo disponível para a prática. No entanto, vimos que, das quatro crianças participantes da pesquisa, três faziam outras atividades extraclasse além das aulas de piano e da escola regular. O

excesso de atividades diminui o tempo e a disposição das crianças para praticar o instrumento e ouvir o repertório, o que, conseqüentemente, pode tornar mais lento o processo de aprendizagem musical.

Nas observações, vimos que as professoras criavam estratégias lúdicas para incentivar as alunas a praticarem o instrumento em casa e destinavam vários momentos das aulas para orientar os pais e as crianças sobre o que deveria ser praticado naquela semana. No entanto, pelas respostas dos questionários, constatamos que as crianças observadas não conseguiam praticar o instrumento diariamente em casa e ouvir as gravações regularmente. A partir do relato dos pais nos questionários, vimos que, em média, as alunas praticavam o instrumento 4 dias por semana e ouviam a gravação, em média, 3 vezes por semana. Isso mostra que é um desafio para as famílias brasileiras seguir as recomendações de Suzuki sobre a quantidade ideal de prática e escuta do repertório.

A quantidade reduzida de escuta e prática das alunas implicaram na necessidade de adaptação, pelas professoras, de algumas estratégias de ensino próprias do Método. Apesar de Kataoka (1985, p.31) dizer que o ensino de uma nova peça não deveria acontecer durante o tempo da aula, pois o aluno deve aprender as peças novas por meio da escuta de gravações em casa, testemunhamos nas aulas observadas que as professoras precisavam destinar parte do tempo da aula para ensinar algumas músicas às alunas. Quando isso aconteceu, a professora Clara conduziu a aprendizagem por meio da escuta, conforme os preceitos do Método. No entanto, Teodora recorreu ao uso da voz e do instrumental Orff para ensinar uma música nova e Francisca recorreu à apresentação global da partitura à aluna. Isso mostra que a abordagem pedagógica do Método tem sido adaptada pelas professoras brasileiras, que mesclam diferentes abordagens a partir de seu conhecimento prévio, preferências pessoais e das necessidades apresentadas pelos alunos.

## 2.0 O Método Suzuki de Piano e a área da Pedagogia do Piano

A criação do Método Suzuki de Piano foi influenciada pela proposta de Suzuki para o ensino do violino, mas também por outros métodos de ensino do piano. A partir da análise do repertório do Método, vimos que quase metade das peças do Volume 1 do Método Suzuki de Piano foram extraídas, em sua forma original ou com pequenas alterações, do *Méthode Rose* de Ernest van de Velde. Esse método francês foi criado em 1901 e era bastante utilizado no Japão em meados do século XX, período em que o Método Suzuki de Piano foi elaborado. Além disso, foram incorporadas ao Volume 1 do Método peças de Carl Czerny e arranjos de peças originalmente compostas por Suzuki para o Método Suzuki de Violino. Os demais volumes do Método Suzuki de Piano contêm essencialmente obras extraídas da literatura pianística tradicional. Concluímos, portanto, que, com exceção das peças originalmente criadas por Suzuki, tais como as Variações sobre o *Tema do Brilha, brilha estrelinha* e o *Allegro* presentes no Volume 1, o repertório do Método Suzuki de Piano não é original, mas sim uma seleção e sequenciamento de obras tradicionalmente utilizadas para o ensino-aprendizagem do piano.

No Capítulo 4 – Percepções das professoras, alunas e pais sobre o Método Suzuki de Piano –, vimos que a escassez de repertório brasileiro e contemporâneo tem sido o aspecto do Método mais criticado atualmente. Nas entrevistas e questionários, as professoras participantes compartilharam algumas das estratégias adotadas por elas para lidar com essa questão, o que inclui a elaboração de dois livros pela professora *Maria Ignês Teixeira*, que contêm arranjos de canções folclóricas brasileiras e uma seleção de obras de compositores brasileiros do século XIX ao XXI. Apesar de alguns dos autores revisados nesta pesquisa e de algumas das professoras participantes apontarem a importância e benefícios de complementação do repertório do Método, não identificamos um consenso entre os professores brasileiros sobre a real necessidade de complementação do repertório Suzuki, especialmente na fase de iniciação ao piano.

Apesar de o repertório do Método não ser original e apresentar lacunas, a abordagem de ensino proposta por Suzuki é bastante singular e abrangente. Como dissemos na seção anterior, Suzuki propunha que o repertório fosse aprendido por meio

da escuta, da observação e da vivência prática no instrumento. Esse tipo de abordagem, apesar de sido fonte de críticas ao Método, tem sido cada vez mais aceita e valorizada atualmente dentro da área da Pedagogia do Piano, especialmente para a iniciação de crianças ao instrumento. Isso faz com que o Método Suzuki de Piano desperte interesse e se torne referência para aqueles que desejam trabalhar com crianças por meio da escuta e da imitação.

Outra crítica historicamente sofrida pelo Método tem relação com a leitura musical. O fato é que o Método Suzuki de Piano não apresenta uma sistematização para o ensino da leitura. No entanto, verificamos nesta pesquisa que essa é uma questão já superada pelos professores Suzuki brasileiros, que recorrem a outros métodos ou materiais pedagógicos para ensinar a leitura musical a seus alunos.

Devido às suas características singulares, abrangência e à ausência de uma descrição sobre como o ensino deve ser conduzido pelos professores nos materiais didáticos do Método, não é possível analisá-lo a partir de critérios propostos por autores referenciais da área da Pedagogia do Piano, tais como Bastien (1995, p. 43-46), Uszler *et al.* (2000, p. 19-20) e Jacobson (2015, p. 44-46). Por isso, nesta pesquisa, priorizou-se elencar e analisar os princípios pedagógicos do Método a partir da revisão de literatura escrita por Suzuki e seus seguidores e a partir daquilo que a pesquisadora aprendeu nos cursos de capacitação do Método dos quais participou. Por meio disso, constatou-se que, além de priorizar a escuta e a imitação, o ensino-aprendizagem pelo Método Suzuki de Piano se caracteriza pela combinação dos seguintes elementos:

- Formato de ensino que combina aulas individuais, coletivas, apresentações públicas e participação em festivais ou outros eventos da Comunidade Suzuki.
- Uso de um repertório básico comum, que auxilia o aluno a compreender as etapas de aprendizagem e favorece a socialização musical.
- Incentivo à prática de conjunto desde a iniciação. O uso de dois pianos nas aulas propicia a performance em uníssono ou distribuição entre professor e alunos de extratos da música, favorecendo o desenvolvimento da expressividade e fluência na performance.

- Preparação da mente para tocar. A calma e a concentração são consideradas pré-requisitos para o desenvolvimento de outras habilidades, por isso são trabalhadas desde a fase de iniciação.
- Desenvolvimento de bons hábitos posturais, considerado como uma prioridade, especialmente na fase de iniciação. No caso das crianças menores, isso implica no uso de acessórios como banco e apoio para os pés com altura regulável.
- Técnica trabalhada por meio do repertório. Na fase de iniciação, as *Variações sobre o Tema do Brilha, brilha estrelinha* são utilizadas como um “laboratório” por meio do qual as principais habilidades técnicas são desenvolvidas.
- Ensino passo a passo, sendo que o tamanho de cada passo e a ordem de sua apresentação são determinados pelo professor a partir das necessidades de cada aluno.
- Trabalho de elementos técnico-musicais desafiadores por meio do “pare-prepare”.
- Ponto único. Professor elege um único ponto a ser trabalhado por vez. Um novo ponto só é acrescentado quando o aluno demonstra ter dominado o anterior.
- Revisão frequente do repertório. O repertório “antigo” não é abandonado. Pelo contrário, ele é utilizado como ponto de partida para o desenvolvimento de novas habilidades.
- Uso de recitais de formatura como metas e marcos do desenvolvimento do aluno.
- Valorização da repetição e memorização.
- Abordagem positiva e uso de estratégias lúdicas que facilitam a comunicação entre professor e alunos e tornam as aulas mais divertidas e motivadoras.

A partir da revisão de literatura, verificamos que a maioria desses elementos foi proposto por Shinichi Suzuki e, posteriormente, adaptados por outros professores para o ensino do piano. No entanto, ao longo de sua existência, o Método vem abraçando contribuições de seus professores e se transformando, a partir das demandas atuais e interesses daqueles que o adotam. Concluímos, portanto, que o Método Suzuki de Piano não é fixo, ele se adapta a diferentes contextos de ensino. Mesmo após 75 anos de sua criação, ele continua sendo uma referência para o ensino do piano para crianças, especialmente na segunda infância.

### 3.0 O Método Suzuki de Piano no contexto brasileiro

A condução desta pesquisa nos permitiu conhecer como se deu a chegada e a expansão do Método Suzuki de Piano no Brasil e registrar os cursos e eventos que têm levado ao aumento do número de professores e alunos brasileiros envolvidos com o Método. Como tais informações não haviam sido registradas em pesquisas anteriores, o relato das professoras entrevistadas – Maria Elena Pessoa, Maria Ignês Teixeira, Clises Mulatti e Rosa Nagao –, foi fundamental para compreendermos como se deu a inserção e expansão do Método no Brasil. Além disso, as informações obtidas junto às associações Suzuki e aos organizadores de cursos Suzuki no Brasil indicaram a quantidade de professores brasileiros capacitados e sua distribuição no Brasil. Dessa forma, constatou-se que o ano de 2022 marca os 40 anos de chegada do Método Suzuki de Piano no Brasil e que vivemos hoje o período de maior crescimento do Método em nosso país.

Verificamos que a maior concentração de professores Suzuki capacitados nas regiões Sul e Sudeste é consequência da forma pela qual o Método foi introduzido no Brasil e da oferta de cursos de capacitação ter se concentrado nessas regiões. Verificamos que ainda é muito pequeno o número de professores capacitados atuando nas regiões Norte e Nordeste, e que, portanto, ainda há muito espaço para crescimento do Método no Brasil.

Os dados apontam também que o Método goza atualmente de um crescimento qualitativo no Brasil, fruto do maior acesso de professores brasileiros aos cursos de capacitação do Método, especialmente a partir de 2016. Diferente do que acontecia anteriormente, hoje os professores têm a oportunidade de se capacitarem antes de começarem a aplicar o Método, o que permite sua aplicação consciente a respeito dos princípios filosóficos e pedagógicos que o regem. No entanto, verificamos que a grande maioria dos professores brasileiros que hoje trabalha com o Método concluiu apenas a primeira etapa de capacitação, o que demonstra a importância da continuidade da oferta de cursos no Brasil e de iniciativas que facilitem o acesso dos professores brasileiros a esses cursos.



Por fim, destacamos o trabalho colaborativo entre os professores como uma característica peculiar do Método Suzuki de Piano no Brasil. Isso tem propiciado a realização de recitais e outros eventos que reúnem dezenas de professores e alunos brasileiros, aumentando seu vínculo com o Método e com a Música e contribuindo para a divulgação do Método no Brasil.

## **4.0 Considerações Finais**

### **4.1 Limites da pesquisa**

Apesar de termos obtido uma considerável quantidade de informações acerca do ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil, tivemos que lidar com limitações ao longo da pesquisa. Dentre os limites desta pesquisa estão:

- (1) A revisão de literatura ter sido realizada principalmente a partir de publicações em inglês, que consistem em traduções dos textos originais de Suzuki ou obras produzidas a partir da pesquisa e vivência de professores norte-americanos com o Método Suzuki de Piano. Não tivemos acesso às publicações originais de Shinichi Suzuki e acreditamos que isso possa ter limitado nossa compreensão acerca dos princípios e origens da Educação do Talento e do Método Suzuki de Piano.
- (2) A realização da observação não-participante pelo formato remoto limitou nosso contato com os participantes da pesquisa e restringiu a coleta de dados à qualidade de imagem e som disponibilizadas pelas plataformas de videochamada e àquilo que a câmera conseguia captar. Por outro lado, o formato remoto nos permitiu acompanhar aulas que estavam acontecendo em regiões distintas do Brasil em um mesmo período de tempo, o que não seria possível realizar caso as observações fossem feitas presencialmente.

- (3) A opção pela observação somente de aulas individuais, de apenas uma aluna de cada professora selecionada, nos impossibilitou verificar o uso de estratégias de ensino pelas professoras em aulas coletivas ou aulas de outros alunos. Além disso, nos impossibilitou verificar a ocorrência de alguns dos princípios do Método, tais como a aprendizagem pelo ambiente e decorrente da interação entre as crianças. Portanto, não foi possível verificar a aplicação do Método como um todo nos contextos observados.

## **4.2 Sugestões para pesquisas futuras**

Para a realização de pesquisas futuras sobre o Método Suzuki de Piano, sugere-se os seguintes temas:

- (1) O ensino-aprendizagem do Método no contexto brasileiro em comparação ao que ocorre no Japão atualmente.
- (2) O ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki em comparação a outros métodos de iniciação ao piano.
- (3) A perspectiva de alunos brasileiros acerca do Método.
- (4) Implicações do uso do Método Suzuki de Piano na iniciação de adultos.
- (5) Impactos do modelo remoto de cursos de capacitação do Método Suzuki de Piano sobre a atuação de professores brasileiros.
- (6) Análise dos preceitos do Método Suzuki à luz das teorias do desenvolvimento humano e das neurociências.

## **4.3 Contribuições da pesquisa**

A realização desta pesquisa impactou diretamente na minha atuação profissional. A partir dela, pude compreender com maior profundidade as origens e características do Método Suzuki de Piano, interagir com outras professoras e aprender novas estratégias

de ensino, as quais muitas delas foram integradas em minha prática pedagógica. A união dos papéis de pesquisadora, professora e pianista, me permitiu vivenciar intensamente os princípios do Método, trazendo reflexões fundamentais para a condução desta pesquisa que, em troca, me proporcionou grandes aprendizados.

No entanto, sei que minha jornada enquanto professora Suzuki está apenas no início. Ainda não participei de todos os níveis do programa de capacitação de professores e não tive a oportunidade de conduzir alunos em todas as etapas de formação pelo Método Suzuki de Piano. Portanto, ainda há muito para se vivenciar, aprender e compartilhar.

Esperamos que esta pesquisa possa contribuir também para a atuação de outros pesquisadores e professores, especialmente aqueles diretamente envolvidos com o Método Suzuki de Piano. E que a pesquisa possa contribuir para o crescimento e fortalecimento da área da Pedagogia no Brasil, em benefício de todos.

## Referências

ABILITY. In: DICIONÁRIO Michaelis. São Paulo: Melhoramentos, 1987. p. 1.

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. Impressão digital: relato de experiência de ensino do piano para crianças durante a pandemia de Covid-19. *In: Online*, 2021. *In: XXV Congresso Nacional da ABEM: a educação brasileira e a construção de um novo mundo*. 2021. **Anais...** Online, 2021

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan; LIMA, Amanda Nunes. “A habilidade se desenvolve cedo”: relato após um ano de experiência com o programa Suzuki Early Childhood Education em Belo Horizonte. *In: Anais do Seminário Internacional Desenvolvimento Humano na Primeira Infância: Educação Musical e Musicoterapia*. Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2021. p. 62-71.

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. 2018. **4º Nas Nuvens... Congresso de Música: anais [...]**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2018.

ASSOCIAÇÃO MUSICAL SUZUKI DO BRASIL. Disponível em: <https://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/>. Acesso em 19 jan. 2022.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edições 70, 2011.

BASTIEN, James W. **Bastien Piano Basics: Level 1**. San Diego: Neil A. Kjos, 1985.

BASTIEN, James W. **How to teach piano successfully**. 3ed. San Diego, Neil A. Kjos, 1995.

BAUMAN, Susan C. **In Search of The Japanese Spirit in Talent Education: A Research Essay**. USA: Summy-Birchard Music, 1994.

BIGLER, Carole; LLOYD-WATTS, Valery. **Studying Suzuki Piano: More Than Music**. 2ed. Los Angeles: Summy-Birchard Music, 1998.

BOHN, Débora Flemming. **O ensino do violino voltado para deficientes visuais integrando o Método Suzuki e a Musicografia Braille**. 2008. 49 f. Monografia (Bacharelado em Música) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

BORGES, Gláucia de Andrade. Shinichi Suzuki e a Educação do Talento. **Modus**, vol. Ano III, n.3, p. 24–36, 2006. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/gtic-modus/article/view/3515>. Acesso em 19 jan. 2022.

BORGES, Gláucia de Andrade. O Método Suzuki e a música tradicional mineira no ensino do violino. 2005. *In: XIV ENCONTRO ANUAL DA ABEM*, 2005, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Ed. da UEMG, 2005.

BORGES, Gláucia de Andrade. O Método Suzuki e o folclore brasileiro no ensino básico de violino. **Modus**, v. 4, n. 1, 2007, p. 42-55. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/gtic-modus/article/view/780>. Acesso em 19 jan. 2022.

BORGES, Gláucia de Andrade. O Método Suzuki e o folclore brasileiro: proposta de uma abordagem de ensino para os instrumentos de cordas. **Revista Música Hodie**, v.16 n.2, 2016, p. 146-160.

BRADY, Nancy. Dorothy Jones: The Heart of Suzuki Early Childhood Education. *In: American Suzuki Journal*, v. 38, n. 4, 2010.

BURNAM, Edna-Mae. **A Dose do Dia**: Mini Livro (iniciação). São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.

CAMPOS, Moema Craveiro. **13 Pequenas peças brasileiras**: coletânea para o iniciante de piano. Brasília: Verbis, 2014.

CAMPOS, Regina Maria Grossi. **Conservatórios Musicais de Londrina**: um estudo em história da educação (1930-1965). 2009. 265 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

CANTAN, Nicola. **Playful Preschool Piano Teaching**: How to teach piano to 3-5 year olds with listening, learning and laughter. Dublin: Ed. da autora, 2019.

CHEN, Tianqi. A Comparison between Suzuki Method and Traditional Piano Method on Children with Autism Spectrum Disorder: Case Study. *In: Journal of Clinical Review & Case Reports*, vol. 5, n. 1, p. 67–70, 2020.

COMEAU, Gilles. Suzuki's Mother-Tongue Approach: Concerns About the natural learning process. **The Canadian Music Teacher**, vol. 63, no. 1, p. 1–15, 2012.

COMEAU, Gilles. **Teaching Suzuki Piano**: 10 Teachers' Viewpoints. Ontario: CFORP, 1998.

CRAPPELL, Courtney. **Teaching Piano Pedagogy**: A Guidebook for Training Effective Teachers. New York: Oxford University Press, 2019.

DICKEY, Marc R. A review of research on modeling in music teaching and learning. *In: Council for research in music education*, vol. 113, n. 113, p. 27–40, 1992.

DINIZ, Vivian Franco. **Aulas de piano em grupo no Método Suzuki**: uma análise no Estúdio Suzuki de Educação Musical em Boa Vista. 2019. 51 f. Monografia (Licenciatura em Música) - Centro de Comunicação Social, Letras e Artes Visuais, Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2019.

EBIN, Zachary. **Shinichi Suzuki and Musical Talent**: An Analysis of His Claims. 2015. 264f. Dissertation (Doctor of Philosophy) - Graduate Program in Music, York University, Toronto, 2015.

EBIN, Zachary; RAHN, Iay. Suzuki Rhythm Mnemonics in Pedagogical Theory and Actual Realization. 2010. **11th International Conference on Music Perception and**

**Cognition**. Seattle, Washington, USA: 2010. p. 591–596. Disponível em: [https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/6609/Rahn%26Ebin\\_ICMPC11.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/6609/Rahn%26Ebin_ICMPC11.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em 19 jan. 2022.

EUROPEAN SUZUKI ASSOCIATION. Disponível em: <https://europeansuzuki.org/>. Acesso em 19 jan. 2022.

FABER, Nancy; FABER, Randall. **My First Piano Adventure**: for the young beginner. Lesson Book A, Pre-Reading. Ann Arbor: Dovetree Productions, 2006.

FEST, Beverly Tucker. **Suzuki Pianist`s List of Supplementary Materials**: An Annotated Bibliography. Miami: Summy-Birchard, 1991.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

FRASER, Caroline. Lectura musical al estilo Suzuki. In: ASOCIACION SUZUKI DEL PERÚ. **Ensemble**. n. 18, 2015, p. 14-17.

FRASER, Caroline. Latin American Update. In: SUZUKI ASSOCIATION OF THE AMERICAS. **American Suzuki Journal**. v. 29, n. 2, 2001, p. 52-54.

FROEHLICH, Mary Ann. **101 Ideas for Piano Group Class**: Building an Inclusive Music Community for Students of All Ages and Abilities. Los Angeles: Summy-Birchard Music, 2004.

GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira; BARBOSA, Cacilda Borges. **Educação musical através do teclado**. 9. ed. digital, modernizada e revisada por Tiago Batistone e Ingrid Barancoski. Rio de Janeiro : UNIRIO, 2019.

GORE, Kristine. **Minibooks: music reading series**. 3rd ed. Gatineau: Ed. da autora, 2007.

GERLING, Fredi. Suzuki: o 'método' e o 'mito'. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 47-56, 1989.

GERRY, David; UNRAU, Andrea; TRAINOR, Laurel J. Active music classes in infancy enhance musical, communicative and social development. **Developmental Science**, Malden, n.15, v.3, p. 398–407, 2012.

HALL, Doreen M. **The ultimate preschool piano activities book**: complete guide to hands-on preschool piano teaching. Cleveland: Ed. da autora, 2020.

HOWE, Sondra Wieland. Sources of the folk songs in the violin and piano books of Shinichi Suzuki. **The Bulletin of Historical Research in Music Education**, vol. 16, no. 3, p. 177–193, 1995.

ILARI, Beatriz Senoi. Desenvolvimento cognitivo-musical no primeiro ano de vida. In: ILARI, Beatriz Senoi (ed.). **Em busca da mente musical**: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p.271-302.

ILARI, Beatriz. Shinichi Suzuki: a educação do talento. *In*: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (eds.). **Pedagogias em Educação Musical**. Curitiba: InterSaberes, 2012. p. 185–218.

INTERNATIONAL SUZUKI ASSOCIATION. Disponível em: <https://internationalsuzuki.org/>. Acesso em 19 jan. 2022.

JACOBSON, Jeanine M. **Professional Piano Teaching: A Comprehensive Piano Pedagogy Textbook - Volume 1: Elementary Level**. 2.ed. Los Angeles: Alfred Music, 2015.

JONGE-MOORE, Kwame M. **Journey with Autism: Successful Educational and Social Interventions from a Single Case Study**. 2019. 249f. Dissertation (Doctor of Philosophy) - School of Education, Andrews University, Berrien Springs, 2019.

KANACK, Alice Kay. **Fun Improvisation for Piano: The Philosophy and Method of Creative Ability Development**. Miami: Summy-Birchard Music, 1996.

KATAOKA, Haruko. **My thoughts on piano technique**. Los Angeles: Summy-Birchard Music, 1988.

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

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

KRIGBAUM, Charles D. **The Development of an Audiation-Based Approach to Suzuki Violin Instruction Based on the Application of Edwin E. Gordon's Music Learning Theory**. Dissertação (Master of Music Education) – The University of Texas at Arlington, 2005.

LAGE, Maria Helena; RIBEIRO, Angelita. **Amigos do piano: pré-leitura**. Ilustrações de Maysa Zwarg. Fortaleza: Lumah, 2018.

LANDERS, Ray. **Second Piano Accompaniment of Piano Students & Teachers: music to accompany folk and classical compositions included in the Suzuki Piano School Volumes 1, 2 & 3 - Volume A**. 3rd ed. Secaucus: Summy-Birchard Music, 1982.

LANDERS, Ray. **The Talent Education School of Shinichi Suzuki: An Analysis: Application of Its Philosophy and Methods to All Areas of Instruction**. 4 ed. Princeton: Daniel Press, 1987.

LEAVY, Patricia (Ed.). **The Oxford Handbook of Qualitative Research**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

LONGO, Laura. **Divertimentos: para piano**. 2 ed. São Paulo: Ed. da autora, 2017.

LOURO, Ana Lúcia. Método Suzuki: repertório e imitação criativa. **Em Pauta**, Porto Alegre, n. 12/13, p. 79-88, 1996/1997.

LUZ, Cleci Cielo Guerra Guedes da. **Violinistas e método Suzuki: um estudo com egressos do Centro Suzuki de Santa Maria**. 2004. 47 f. Dissertação (Mestrado em

Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

MACMILLAN, Jenny. Music and dyslexia – and how Suzuki helps. *In: European Suzuki Association WebJournal*, p. 1-12, 2005.

MACMILLAN, Jenny. **Successful Practising**: A handbook for pupils, parents and music teachers. Cambridge: Edição da autora, 2010.

MACMILLAN, Jenny. Suzuki Benefits for Children with Dyslexia. In: MILES, Tim; WESTCOMBE, John; DITCHFIELD, Diana (ed). **Music and Dyslexia**. Chichester: John Wiley and Sons, 2008. p. 137-142.

MACMILLAN, Jenny. Suzuki training for children with dyslexia. *In: American Suzuki Journal*, vol. 32, n. 3, p. 55-57, 2004.

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (eds.). **Pedagogias em Educação Musical**. Curitiba: InterSaberes, 2012.

MCMICHAEL, Catherine. **Companion Pieces to Accompany the Suzuki Piano Repertoire** : for one piano four hands - Book I. Saginaw: Camellia Music, 1985a.

MCMICHAEL, Catherine. **Companion Pieces to Accompany the Suzuki Piano Repertoire**: for one piano four hands - Book II. Saginaw: Camellia Music, 1985b.

MCMICHAEL, Catherine. **Companion Pieces to Accompany the Suzuki Piano Repertoire**: for two pianos - Book I. Saginaw: Camellia Music, 1985c.

MCMICHAEL, Catherine. **Companion Pieces to Accompany the Suzuki Piano Repertoire**: for two pianos - Book II. Saginaw: Camellia Music, 1985d.

MCMICHAEL, Catherine. **The Keyboard Home Companion**: Easy duets at one piano to accompany Suzuki Volume 1. Saginaw: Camellia Music, 1988.

MEIXNER, Barbara. **Suzuki Piano Ensemble Music**: second piano accompaniments, Volume 1 - 1 Piano - 4 Hands. Los Angeles: Summy-Birchard Music, 1983a.

MEIXNER, Barbara. **Suzuki Piano Ensemble Music**: second piano accompaniments, Volume 2 - 2 pianos - 4 hands. Los Angeles: Summy-Birchard Music, 1983b.

MEIXNER, Barbara. **Suzuki Piano Ensemble Music**: second piano accompaniments, Volume 3 & 4 - 2 pianos - 4 hands. Los Angeles: Summy-Birchard Music, 1984.

MEYER, M.; ELMER, S.; RINGLI, M.; OECHSLIN, M. S.; BAUMANN, S.; JANCKE, L. Long-term exposure to music enhances the sensitivity of the auditory system in children. **European Journal of Neuroscience**. n. 34 p. 755-765, 2011.

MOORHEAD, Marian Newsome. **The Suzuki Method**: A Comparative Analysis of the Perceptual/Cognitive Listening Development in Third Grade Students Trained in Suzuki, Traditional, and Modified Suzuki Music Methods. Dissertation (Doctor of Philosophy) - College of Visual and Performing Arts, University of South Florida, 2005.

MONTANARI, Eunice Anália Soares Andrade; DUARTE, Rosangela. **Contribuições**



**para a formação docente:** uma narrativa autobiográfica a partir da experiência com o Método Suzuki. Curitiba: CRV, 2019.

MONTANDON, Maria. Isabel. A Conferência Nacional de Pedagogia do Piano como referência para uma definição da área de estudo. **Opus** (Porto Alegre), Campinas, SP, v. ano 10, n. 10, p. 47-53, 2004.

MUNARI, Elisa; COZZUTTI, Giorgio; ROMERO-NARANJO, Francisco Javier. Music and movement: a comparative study between the BAPNE and Suzuki Methods. *In: SHS Web of Conferences*, v. 26, p. 1-5, 2016.

OLIVEIRA, Angelo Costa de. **Método Suzuki em diálogos contemporâneos**. 2014. 58 f. Monografia (Licenciatura em Música) - Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PAPALIA, Diane E.; FELDMAN, Ruth Duskin; MARTORELL, Gabriela. **Desenvolvimento Humano**. 12 ed. Porto Alegre: AMGH, 2013.

PARAKILAS, James. **Piano Roles: A New History of the Piano**. New Haven: Yale University Press, 2001.

PARNCUTT, Richard. Prenatal development. *In: MCPHERSON, Gary E. (Ed.). The child as musician: A handbook of musical development*. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2006. p. 1-31.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. 2 ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PENNA, Marco Antonio. **Método Suzuki em Santa Maria**. Santa Maria, Ed. da UFSM, 1998.

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

POWELL, Mary Craig. **Focus on Suzuki Piano: Creative and Effective Ideas for Teachers and Parents**. Los Angeles: Summy-Birchard Music, 1988.

REIS, Carla; BOTELHO, Liliana. **Piano Pérolas: quem brinca já chegou!** Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2019.

RICHERME, Claudio. **A técnica pianística: uma abordagem científica**. São João da Boa Vista: AIR Musical Editora, 1997.

RODRIGUES, Marcelo Inagoki. **As ideias pedagógico-musicais de Shinichi Suzuki e sua aplicação na educação inclusiva**. Petrópolis: Editora Autografia Edição e Comunicação Ltda, 2020.

ROSA, Helenice Scapol Villar. Aplicação do Método Suzuki em uma aluna de piano com cegueira e rigidez em articulações: desafios e conquistas. *In: XXV Congresso Nacional da ABEM: a educação brasileira e a construção de um novo mundo*. 2021. **Anais...** Online, 2021

RUSSELL, Freda Jean. **The Suzuki Talent Education Method from a Psychological Perspective**. Senior Honors Thesis, Ball State University, 1975.

SAITO, Shinobu. **History and Development of The Suzuki Method in Brazil**. 1997. 196f. Essay (Doctor of Musical Arts) - Graduate College, University of Iowa, Iowa City, 1997.

SAKAI, Kuniyoshi L.; OSHIBA, Yoshiaki; HORISAWA, Reiya; MIYAMAE, Takeaki; HAYANO, Ryugo. Music-Experience-Related and Musical-Error-Dependent Activations in the Brain. **Cerebral Cortex**, p. 1–14, 2021.

SANTIAGO, Patrícia Furst. **Formação do professor de piano: ensino de piano em grupo para iniciantes**. Curitiba: Appris, 2021.

SANTOS, Marina Maugeri. **A motivação no Método Suzuki e a prática de professores capacitadores latino-americanos: um estudo sob a perspectiva da Teoria da Autodeterminação**. 2016. 155 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321126>. Acesso em 19 jan. 2022.

SCHLOSBERG, Theodore Karl. **A Study of Beginning Level Violin Education of Ivan Galamian, Kato Havas, and Shinichi Suzuki as compared to the Carl Flesch Method**. Dissertation (Doctor of Music Education) - Rutgers University, 1987.

SCOTT, Sheila. The Challenges of Imitation for Children with Autism Spectrum Disorders with Implications for General Music Education. *In: Applications of Research in Music Education*, v.34, n. 2, p.13-20, 2016.

SHEPHEARD, Lois. **Memories of Dr. Suzuki: Son of His Environment**. Carindale: GHB, 2012.

SHIN, Mikio. **The Life of Dr. Shinichi Suzuki: a Chrononology**. Trad. Lili Selden. USA: International Suzuki Association, 2018. Disponível em: <https://internationalsuzuki.org/suzuki-chronology>. Acesso em 19 jan. 2022.

SKAGGS, Hazel Ghazarian. The Very Young Beginner. *In: AGAY, Denes. The Art of Teaching Piano: The Classic Guide and Reference Book for All Piano Teachers*. New York: Yorktown Music Press, 2004.

SMOLEN, Sera Jane. **Teaching music as a living art: Drawing the best from Waldorf and Suzuki**. Dissertation (Doutorado) – Union Institute of Graduate Studies, 2000.

STARR, Constance. **The Music Road: a journey in music reading**. Book 1. Miami: Summy-Birchard, 1981.

STARR, Constance. **The Music Road: a journey in music reading**. Book 2. Miami: Summy-Birchard, 1981.

STARR, Constance. **The Music Road: a journey in music reading**. Book 3. ed. rev. Miami: Summy-Birchard, 1995.

STARR, William; STARR, Constance. **To Learn with Love: A Companion for Suzuki**

Parents. [S. I.]: Summy-Birchard, 1983.

SU, Chen-wen. **A New American School of String Playing: A Comparison of the O'Connor Violin Method and the Suzuki Violin Method.** 2012. 108 f. Essay (Doctor of Musical Arts) -University of Miami, Coral Gables, 2012.

SUZUKI ASSOCIATION OF THE AMERICAS. Disponível em: <https://suzukiassociation.org/>. Acesso em: 19 jan. 2022.

SUZUKI, Shin'ichi. **Nurtured by Love.** 3rd ed. Los Angeles: Alfred Music, 2012.

SUZUKI, Shinichi. **Ability Development From Age Zero.** Los Angeles: Summy-Birchard Music, 1981.

SUZUKI, Shinichi. **Educação é amor.** 3 ed. rev. Santa Maria: Pallotti, 2008a.

SUZUKI, Shinichi. **Shinichi Suzuki: His Speeches and Essays.** Miami: Summy-Birchard Music, 1998.

SUZUKI, Shinichi. **How to teach Suzuki Piano.** Los Angeles: Summy-Birchard Music, 1993.

SUZUKI, Shinichi. **Man and Talent: Search Into de unknown.** Ann Arbor: Shar Products Company, 1990.

SUZUKI, Shinichi. **Suzuki Piano School.** Volume 1. New International Edition. New York: Alfred, 2008b.

SUZUKI, Shinichi. **Suzuki Violin School.** Violin Part, Vol.1. Ed. Rev. New York: Alfred, 2007.

SUZUKI, Shizuko. The beginnings of the Suzuki Piano Method. **International Suzuki Journal**, vol. 5, no. 2, p. 8-9, 1994.

SUZUKI, Waltraud. **My life with Suzuki.** Miami: Summy-Birchard, 1987.

TEIXEIRA, Maria Ignês Scavone de Mello. **Estrelinhas Brasileiras: como ensinar a tocar piano de modo lúdico usando peças de autores brasileiros.** Volume 2. Curitiba: UFPR, 2014.

TEIXEIRA, Maria Ignês Scavone de Mello. **Estrelinhas Brasileiras.** Volume 1. Curitiba: UFPR, 2016.

THE STRAD. **Global impact of Suzuki: The method and the movement.** Disponível em: <https://www.thestrad.com/teaching/global-impact-of-suzuki-the-method-and-the-movement/13607.article>. Acesso em 19 jan. 2022.

THOMPSON, John. **John Thompson's Easiest Piano Course: Part 1.** Florence: The Wills Music Company, 1955.

THOMPSON, Merlin B. **Fundamentals of Piano Pedagogy: Fuelling Authentic Student Musicians from the Beginning.** Montréal: Springer, 2018a.

THOMPSON, Merlin B. **Play & Read: play what you know & read what you play - an**

introductory reading program designed for Suzuki Piano School, Volume 2 students. Van Nuys: Alfred Music, 2018b.

TURPIN, Douglas. Kodály, Dalcroze, Orff, and Suzuki: Application in the Secondary Schools. **Music Educators Journal**. v. 72, n. 6, p. 56–59, 1986.

USZLER, Marianne; GORDON, Stewart; SMITH, Scott McBride. **The well-tempered keyboard teacher**. 2 ed. Belmont: Schirmer, 2000.

VELDE, Ernest Van de. **Méthode Rose**: La Première Anée de Piano. Luynes: Éditions Van de Velde, 1960.

VIEIRA, Carlos Alberto Angioletti. **O Método Suzuki no Brasil**: 1973 a 1989, os primeiros anos. 2010. Disponível em: <http://ensinosuzuki.blogspot.com/2010/03/educacao-e-amor-dr.html>. Acesso em 19 jan. 2022.

WICKES, Linda. **The Genius of Simplicity**: A Suzuki Method Symposium. Los Angeles: Summy-Birchard Music, 1982.

WILLIAMS, Marian Kay. **An Alternative Class Piano Approach Based on Selected Suzuki Principles**. 2000. 425f. Dissertation (Doctor of Philosophy). Texas Tech University, 2000.

YOSHIMOTO, Ester Yurie. **Metodologia Suzuki de Piano no Brasil**: contextualização e estratégias para sua aplicação. 2021. 67f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

YURKO, Michiko. **Music Mind Games**. Ed. Rev. Los Angeles: Music 19, 1992.

ZORZAL, Ricieri Caralini. Estratégias para o ensino de instrumento musical. In: ZORZAL, Ricieri Caralini; TOURINHO, Cristina (ed.). **Aspectos práticos e teóricos para o ensino e aprendizagem da performance musical**. São Luís: EDUFMA, 2014. p.12-45

## Apêndices

### Apêndice A - Roteiro das entrevistas e questionários

#### Roteiro das entrevistas - Etapa 1

#### Roteiro Entrevista

(Professoras Brasileiras Pioneiras)

Roteiro de entrevista com professoras Suzuki brasileiras como parte da primeira fase de coleta de dados da pesquisa de doutorado intitulada "Perspectivas sobre o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil". Esta pesquisa está sendo desenvolvida por Izabela da Cunha Pavan Alvim, sob orientação da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Patrícia Furst Santiago, dentro do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Entrevista a ser realizada por videoconferência, via plataforma Zoom, com as professoras Maria Elena Pessoa, Maria Ignês Scavonne Teixeira, Clises Mulatti e Rosa Nagao nos meses de abril e maio de 2021.

As entrevistas têm como objetivo investigar a história da chegada e expansão do Método Suzuki de piano no Brasil, bem como conhecer o pensamento das professoras entrevistadas a respeito da iniciação ao piano por crianças brasileiras entre 3 e 6 anos de idade pelo Método Suzuki de piano.

As perguntas foram organizadas dentro das seguintes categorias: (1) histórico e contato com o Método Suzuki; (2) trajetória docente pelo Método Suzuki; (3) características do Método Suzuki de piano; (4) prática pedagógica do Método Suzuki de piano (iniciação de novos alunos, repertório, leitura, prática de conjunto, criação) (5) processo técnico-musical; (6) motivação; (7) prática deliberada (8) relacionamento com pais e alunos; (9) avaliação do Método Suzuki.

#### 1. Histórico e contato com o Método Suzuki

- Conte-me o que você sabe a respeito da inserção do Método Suzuki de piano no Brasil e como ocorreram seus primeiros contatos com este método.

#### 2. Trajetória docente pelo Método Suzuki

- Conte-me um pouco sobre a sua trajetória enquanto professora Suzuki de piano.
- Quais foram os desafios que você encontrou para aplicar o Método Suzuki?

#### 3. Características do Método Suzuki de piano

- Que elementos caracterizam o ensino-aprendizagem do piano por meio do Método Suzuki?

#### 4. Prática pedagógica do Método Suzuki de piano

- Ao receber um novo aluno, quais estratégias você utiliza para introduzi-lo ao Método Suzuki?

#### 4.1 Repertório:

- Como você trabalha o aprendizado de repertório novo?
- Como trabalha com os alunos a revisão e aprimoramento do repertório já estudado?

**4.2 Leitura:**

- Quando você introduz e como você desenvolve o processo de ensino da leitura dentro das aulas?

**4.3. Prática de conjunto:**

- Você desenvolve prática de conjunto nas aulas? Como isso é feito?

**4.4. Processos de criação:**

- Você desenvolve processos de criação nas aulas? Como isso é feito?

**5. Processo técnico-musical:**

- Como você trabalha o desenvolvimento técnico dos seus alunos?
- Como você trabalha a musicalidade, entendimento musical dos alunos?

**6. Motivação:**

- Quais estratégias motivacionais você adota com os alunos em relação ao estudo em casa, à concentração, preparação para performance e outros?

**7. Prática deliberada**

- Os seus alunos praticam ao longo da semana? Como você os prepara para o desenvolvimento da prática regular?

**8. Relacionamento com pais e alunos**

- Como é o seu relacionamento com os alunos?
- Como é o seu relacionamento com os pais?

**9. Avaliação do Método Suzuki**

- Quais são as principais potencialidades e qualidades do Método Suzuki de Piano?
- Quais as lacunas observadas do Método Suzuki de Piano?
- Qual a importância da utilização do Método Suzuki para o ensino do piano no contexto brasileiro?

## Questionários – Etapa 2

### Questionário 1

(Professoras Suzuki Brasileiras)

Questionário a ser enviado por e-mail para as professoras: Eunice Montanari, Helenice Scapol Villar Rosa, Larissa Paggioli e Luciana Nishi Hisatomi, no mês de maio de 2021.

Este questionário é parte da segunda fase de coleta de dados da pesquisa de doutorado intitulada "Perspectivas sobre o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil". Esta pesquisa está sendo conduzida por Izabela da Cunha Pavan Alvim, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Patrícia Furst Santiago, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

O questionário pretende obter informações importantes sobre a formação e prática pedagógica de professoras Suzuki de piano, provenientes de diferentes regiões brasileiras, com experiência no ensino do piano para crianças brasileiras entre 3 e 6 anos de idade pelo Método Suzuki.

As perguntas foram organizadas dentro das seguintes categorias: (1) histórico e contato com o Método Suzuki; (2) trajetória docente pelo Método Suzuki; (3) contexto de atuação profissional; (4) características do Método Suzuki de piano; (5) prática pedagógica (iniciação de novos alunos, repertório, leitura, prática de conjunto, criação, processo técnico-musical); (6) prática e escuta regular; (7) motivação; (8) prática deliberada (8) relacionamento com pais e alunos; (9) avaliação do Método Suzuki; (10) informações sobre o aluno a ser observado.

#### **1. Histórico e contato com o Método Suzuki**

- a) Nome completo e cidade onde vive atualmente.
- b) Descreva sua formação acadêmico-musical.
- c) Relate como e quando se deu seus primeiros contatos com o Método Suzuki de piano.
- d) Cite o nome, local e ano dos cursos do Método Suzuki que você já participou.

#### **2. Trajetória docente pelo Método Suzuki**

- a) Há quanto tempo você leciona pelo Método Suzuki?
- b) O que a motivou a se tornar uma professora Suzuki?
- c) Quais desafios o Método Suzuki trouxe para você enquanto professora?
- d) Quais benefícios que a capacitação no Método Suzuki lhe proporcionou?

#### **3. Contexto de atuação profissional**

- a) Descreva seu contexto atual de trabalho.
- b) Para quais faixas etárias você oferece aulas de piano individuais e coletivas? Qual a frequência e duração das aulas?
- c) Além do Método Suzuki, você também incorpora outras metodologias em suas aulas? Quais? Como?
- d) Quais são os principais benefícios e desafios de ensinar piano para crianças entre 3 e 6 anos de idade?

#### **4. Características do Método Suzuki de piano**

- a) Quais as características principais do ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki?

- b) Qual a importância da participação dos alunos nas aulas em grupo? E nas aulas individuais?
- c) Qual a importância da presença e participação dos pais nas aulas?

### **5. Prática Pedagógica**

- a) Quais critérios você usa para aceitar um novo aluno Suzuki de piano?
- b) Como você faz para introduzir uma nova família ao Método Suzuki? Você promove alguma atividade introdutória para os pais? E para os alunos?
- c) Quais estratégias você usa para promover a concentração e participação dos alunos nas aulas?

#### **5.1 Repertório:**

- a) Como é seu o processo de ensino de uma nova peça do repertório Suzuki?
- b) Como é seu o processo de revisão e aprimoramento do repertório já estudado pelo aluno?
- c) Você utiliza repertórios complementares ao repertório Suzuki? Quais?

#### **5.2 Leitura:**

- a) A partir de qual etapa do desenvolvimento do aluno você introduz a leitura nas aulas?
- b) Como é seu o processo de introdução à leitura musical para alunos Suzuki?

#### **5.3 Prática de conjunto:**

- a) Você desenvolve prática de conjunto nas aulas? Como isso é feito?

#### **5.4 Processos de criação:**

- a) Você incorpora em suas aulas atividades que promovam o desenvolvimento de habilidades criativas (criação, improvisação, transposição, harmonização...)? Como isso é feito?

#### **5.5 Processo técnico-musical:**

- a) Como você trabalha o desenvolvimento técnico dos seus alunos?
- b) Como você trabalha a expressividade e musicalidade dos seus alunos?

### **6. Prática e escuta regular do repertório Suzuki:**

- a) Os seus alunos escutam as gravações do repertório Suzuki ao longo da semana? Como você os prepara e os motiva para o desenvolvimento da escuta regular?
- b) Os seus alunos praticam ao longo da semana? Como você os prepara e os motiva para o desenvolvimento da prática regular?
- c) Quais estratégias você utiliza para incentivar os alunos a revisarem e aprimorarem o repertório já aprendido?

### **7. Motivação:**

- a) Você promove recitais dos seus alunos? Com qual frequência?
- b) Seus alunos já participaram de eventos promovidos por outros professores Suzuki? Quais eventos?



**8. Relacionamento com pais e alunos**

- a) Com relação aos pais dos alunos, quais estratégias você utiliza para incentivar a presença e participação deles ao longo do processo de aprendizagem dos alunos?
- b) Com relação aos alunos de 3 a 6 anos de idade, quais estratégias você utiliza para estabelecer e manter uma boa comunicação e relacionamento com eles?

**9. Avaliação do Método Suzuki**

- a) Quais são as principais potencialidades e qualidades do Método Suzuki de Piano?
- b) Quais as lacunas observadas no Método Suzuki de Piano? O que você faz para preencher essas lacunas?
- c) Qual é a importância da participação dos alunos em eventos da comunidade Suzuki? (por exemplo: encontros, recitais, festivais, *masterclasses*)
- d) Qual a importância da utilização do Método Suzuki para o ensino do piano no contexto atual brasileiro?
- e) Há algo a mais que você queira comentar a respeito do Método Suzuki de Piano, que não foi discutido nos itens anteriores?

**10. Informações sobre a aluna a ser observada:**

- a) Nome da aluna.
- b) Data de ingresso da aluna nas aulas de piano.
- c) Duração e frequência das aulas.
- d) Formato das aulas nos últimos anos (presenciais, *online*).
- e) A aluna já participou de recitais promovidos por você? Quais?
- f) A aluna já participou de outros eventos promovidos pela comunidade Suzuki? Quais?
- g) Há algo a mais que você queira comentar sobre a aluna que será observada?

## Questionário 2

(Pais e Alunos Suzuki brasileiros)

Questionário a ser respondido por alunos/pais de alunos Suzuki brasileiros como parte da segunda fase de coleta de dados da pesquisa de doutorado intitulada "Perspectivas sobre o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil". Esta pesquisa está sendo conduzida por Izabela da Cunha Pavan Alvim, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Patrícia Furst Santiago, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

O questionário pretende obter informações importantes sobre o processo de aprendizado do piano pelo Método Suzuki por crianças brasileiras entre 3 e 6 anos de idade, provenientes de diferentes regiões brasileiras.

As perguntas foram organizadas em duas seções, subdivididas em categorias, sendo elas: Seção A: (1) informações sobre a criança; (2) nível de desenvolvimento no instrumento; (3) preferências da criança. Seção B: (1) informações sobre os pais e ambiente musical; (2) motivação; (3) rotina de prática; (4) participação nas aulas; (5) avaliação sobre o Método Suzuki; (6) considerações finais. As perguntas do item 3 da seção A (preferências da criança) devem ser respondidas pela própria criança e transcritas pelos pais. As demais perguntas podem ser respondidas pelo adulto que acompanha a criança nas aulas de piano.

### **SECÃO A- ALUNA**

#### **1. Informações sobre a criança**

- a) Dados pessoais: nome, data de nascimento, cidade onde reside atualmente.
- b) Frequenta a escola regular? Qual ano/período?
- c) Instituição onde estuda piano e nome da professora.
- d) Além do piano, estuda outros instrumentos?
- e) Além das aulas de piano, participa de outras atividades extracurriculares? Quais?

#### **2. Nível de desenvolvimento no instrumento**

- a) Música do repertório Suzuki que está aprendendo atualmente.
- b) Músicas do repertório Suzuki que já sabe tocar.
- c) Outras músicas que já sabe tocar (fora do repertório Suzuki).

#### **3. Preferências da criança**

- a) Músicas favoritas do repertório Suzuki.
- b) Outras músicas favoritas (fora do repertório Suzuki).
- c) O que você mais gosta nas aulas individuais de piano?
- d) O que você mais gosta nas aulas em grupo de piano?
- e) O que você acha mais fácil nas aulas de piano?
- f) O que você acha mais difícil nas aulas de piano?
- g) O que você acha mais divertido nas aulas de piano?

### **SECÃO B- PAIS**

#### **1. Informações sobre os pais e ambiente musical**

- a) Dados pessoais: Nome, cidade onde reside atualmente.
- b) Formação acadêmica e profissão.

- c) Você tem formação musical? Quando e por quanto tempo você estudou música?
- d) Toca algum instrumento? Qual?
- e) Além da filha que está participando da pesquisa, você tem outros filhos que estudam música?
- f) Você tem familiares que são músicos (amadores ou profissionais)?
- g) Vocês têm um piano em casa?

## **2. Motivação**

- a) Por que você decidiu colocar sua filha na aula de música?
- b) Como se deu o processo de escolha do piano por sua filha?

## **3. Rotina de prática musical**

- a) Sua filha pratica o instrumento com qual frequência ao longo da semana?
- b) Como você faz para estimular sua filha a praticar o instrumento regularmente ao longo da semana?
- c) Como você faz para estimular a escuta do repertório Suzuki ao longo da semana?
- d) Sua filha escuta o repertório Suzuki com qual frequência ao longo da semana?
- e) Além do repertório Suzuki, vocês têm o hábito de ouvir outras músicas? Quais estilos musicais vocês mais ouvem?
- f) Sua família tem o hábito de assistir a apresentações musicais?

## **4. Participação nas aulas**

- a) Quais são os maiores benefícios e desafios com relação à sua presença e participação nas aulas de piano da sua filha?
- b) Você costuma fazer anotações ou outros registros durante a aula?

## **5. Avaliação sobre o Método Suzuki**

- a) Como e quando você ouviu falar pela primeira vez sobre o Método Suzuki?
- b) Você já leu algum livro/artigo do Shinichi Suzuki ou de outros autores que escreveram sobre o Método Suzuki? Em caso afirmativo, por favor cite o nome do livro/artigo que mais te chamou a atenção.
- c) Para você o que é o Método Suzuki?
- d) Quais benefícios e desafios o Método Suzuki trouxe para você enquanto pai/mãe?
- e) Quais são os principais benefícios proporcionados pelas aulas de piano ao desenvolvimento da sua filha?
- f) Sua filha já participou de recitais? Como foi essa experiência para vocês?
- g) Sua filha já participou de encontros, desafios, *masterclasses* ou outros eventos promovidos pela Comunidade Suzuki? Como foi essa experiência para vocês?
- h) Você espera que sua filha conclua todos os níveis do Método Suzuki de piano?
- i) Você espera que sua filha se torne musicista, amadora ou profissional, quando ela se tornar adulta?

## **6. Considerações finais**

- a) Há alguma informação adicional que vocês gostariam de acrescentar em relação aos assuntos abordados durante este questionário?

## **Apêndice B - Cursos de capacitação de professores de piano pelo Método Suzuki**

O primeiro curso<sup>83</sup> que os professores interessados na metodologia Suzuki devem participar é o curso de Filosofia Suzuki. Segundo Renata Pereira, “esse curso tem como objetivo apresentar a proposta de educação musical de Shinichi Suzuki e fazer com que os professores iniciem a prática de observar para aprender a ensinar” (PEREIRA *apud* MONTANARI; DUARTE, 2019, p. 25). A seguir, os professores devem fazer um curso para cada volume do repertório do instrumento selecionado. Ou seja, como o Método Suzuki de Piano contém sete volumes, o professor de piano precisa fazer sete cursos, um para cada volume. Além de uma análise técnico-musical e pedagógica do repertório Suzuki, esses cursos incluem horas de observação de aulas ao vivo e gravadas e apresentação de estratégias de ensino baseadas no repertório e na Filosofia Suzuki. (SUZUKI ASSOCIATION OF THE AMERICAS, 2022). Além disso, os professores podem participar de cursos de enriquecimento que abordam tópicos específicos como: aulas em grupo, introdução à leitura, iniciação de crianças pequenas, dentre outros, oferecidos eventualmente por professores capacitadores.

A seguir, estão descritas as principais características dos cursos de capacitação de professores de piano pelo Método Suzuki. Essa descrição se detém aos cursos presenciais aos quais tive oportunidade de participar entre julho de 2016 e julho de 2019, no Brasil e no Peru.

---

<sup>83</sup> Informações detalhadas e a agenda de cursos podem ser acessadas pelo site da *Suzuki Association of the Americas*: <https://suzukiassociation.org/teachers/training/>. Acesso em: 28 jan. 2022.

## Filosofia Suzuki

Pré-requisito: Ter o Ensino Médio e 18 anos de idade completos;

Observações:

- O curso é aberto para pais e outros profissionais interessados em conhecer sobre a metodologia, portanto, não é exigido nenhum tipo de conhecimento musical prévio.
- O curso é pré-requisito para todos os outros cursos de capacitação de professores pelo Método Suzuki, tanto para professores de piano quanto para professores de outros instrumentos.

Conteúdo abordado no curso:

- Vida e obra de Shinichi Suzuki;
- A filosofia Suzuki e o método da língua materna;
- O Triângulo Suzuki;
- Desenvolvimento de habilidades: ambiente, motivação e prática;
- Conteúdos musicais e extramusicais abarcados pela metodologia: “Caráter primeiro, habilidade depois”.
- A aplicação do Método da Língua Materna à educação musical.
- Formato e duração das aulas;
- Questões próprias da metodologia: abordagem positiva, tonalização, aprendizagem por meio da escuta, leitura postergada;
- A importância da participação dos pais. Formas de participação em casa e nas aulas;
- Papel e responsabilidades do professor Suzuki;
- A capacitação de professores do Método Suzuki;
- Associações Suzuki no mundo.

Metodologia: Aulas expositivas, observação de aulas dadas ao vivo pela professora capacitadora a alunos que estão aprendendo música pelo Método Suzuki.

Carga horária: 23 horas, sendo 15 horas de pedagogia mais 8 horas de observação, mínimo de 4 dias, consecutivos ou não.

Requisitos para aprovação: 100% de presença; realizar o registro das observações de aulas e demais atividades solicitadas ao longo do curso.

## **Suzuki Piano-Livro 1**

Pré-requisito: ser associado da SAA e estar com o pagamento da anuidade em dia; saber de memória todo o repertório do Volume 1; ter participado e sido aprovado no Curso de Filosofia Suzuki; ter sido aprovado na vídeo-audição de nível básico ou nível avançado.

Conteúdo abordado no curso:

- Revisão da Filosofia Suzuki;
- Como trabalhar com os pais dos alunos;
- Postura: altura do banco e do apoio para os pés, posicionamento do corpo em relação ao instrumento
- Movimento relaxado dos braços e mãos ao tocar;
- Análise das principais demandas técnico-musicais de cada uma das peças do repertório do Volume 1 e apresentação de estratégias didáticas para o trabalho desses pontos;
- A técnica adquirida com as *Variações* do brilha, brilha estrelinha;
- Aprendizagem das melodias (mão direita) do Volume 1 por meio da escuta e imitação;
- Aprendizagem da mão esquerda por meio da escuta e desenvolvimento da sensibilidade harmônica;
- Como introduzir a performance de mãos juntas do repertório;
- Desenvolvimento da musicalidade, boa sonoridade, dinâmicas básicas, fraseado e terminações das peças;
- Preparação para a leitura;
- Aprendizagem acumulativa do repertório;
- Prática de conjunto, uníssono e trocando partes, entre aluno e professor nas aulas individuais;
- Estratégias para aulas coletivas;

- Criando uma comunidade Suzuki;
- Preparação para o êxito com o Volume 2.

Metodologia: Aulas expositivas, performance do repertório do volume por todos os professores, observação de aulas.

Carga horária: 36 horas, incluindo 28 horas de pedagogia e 8 horas de observação de aulas. Deve acontecer ao longo de no mínimo seis dias, consecutivos ou não.

Requisitos para aprovação: 100% de presença; tocar todo o repertório de memória para a professora capacitadora durante o curso; realizar o registro das observações de aulas e demais atividades solicitadas ao longo do curso.

## **Suzuki Piano-Livro 2**

Pré-requisito: ser associado da SAA e estar com o pagamento da anuidade em dia; saber de memória todo o repertório do Volume 2; ter participado e sido aprovado no Curso de Filosofia Suzuki e de *Suzuki Piano-Livro 1*; ter sido aprovado na vídeo-audição de nível básico ou nível avançado.

Conteúdo abordado no curso:

- Revisão da Filosofia Suzuki;
- Revisão dos principais aspectos técnicos-musicais trabalhados no Volume 1;
- Escalas, arpejos e acordes nas tonalidades mais utilizadas;
- Acordes arpejados;
- Análise das principais demandas técnico-musicais de cada uma das peças do repertório do Volume 2 e apresentação de estratégias didáticas para o trabalho desses pontos;
- Timbragem de acordes ou notas duplas;
- Ligaduras de duas notas e de frases;
- *Apogiaturas* e ornamentos;
- Novo compasso: 3/8;
- Maior complexidade rítmica, incluindo peças que começam com anacruses;
- Novas indicações de dinâmica, articulações, caráter expressivo e andamentos;

- Novos padrões de dedilhados e passagem silenciosa de dedos na mesma tecla;
- Utilização de uma maior tessitura do teclado;
- Formas musicais e estruturas harmônicas;
- Contrapontos a duas vozes;
- Leitura musical com ênfase em notas, ritmos, dedilhados e articulações;
- Desenvolvimento gradual da habilidade de aprender peças do repertório Suzuki por meio da leitura;
- Passos iniciais para o uso do metrônomo;
- Conhecimento básico sobre os estilos de cada períodos da música, incluindo a familiarização com os compositores das peças contidas no repertório do Volume 2 do Método Suzuki de Piano;
- Revisão e manutenção do repertório dos Volumes 1 e 2.
- Os recitais de graduação.

Metodologia: Aulas expositivas, performance do repertório do Volume por todos os professores, observação de aulas.

Carga horária: 23 horas, incluindo 15 horas de pedagogia e 8 horas de observação de aulas. Deve acontecer ao longo de no mínimo cinco dias, consecutivos ou não.

Requisitos para aprovação: 100% de presença; tocar todo o repertório de memória para a professora capacitadora durante o curso; realizar o registro das observações de aulas e demais atividades solicitadas ao longo do curso.

### **Suzuki Piano-Livro 3**

Pré-requisito: ser associado da SAA e estar com o pagamento da anuidade em dia; saber de memória todo o repertório do Volume 3; ter participado e sido aprovado no Curso de Filosofia Suzuki e nos cursos de *Suzuki Piano-Livro 1* e *Livro 2*; ter sido aprovado na vídeo-audição de nível básico ou nível avançado.

Conteúdo abordado no curso:

- Revisão da Filosofia Suzuki;
- Aprendizagem acumulativa do repertório;



- O ambiente e a prática diária do instrumento;
- Estratégias para aulas coletivas e apresentações;
- O trabalho com alunos transferidos;
- Desenvolvimento da desenvoltura técnica e da musicalidade;
- Preparação do aluno para a independência, se apropriado para a idade;
- Análise das principais demandas técnico-musicais de cada uma das peças do repertório do Volume 3 e apresentação de estratégias didáticas para o trabalho desses pontos;
- Novos elementos técnicos tais como escalas cromáticas e oitavas quebradas;
- Refinamento de trechos musicais rápidas, com clareza, igualdade e facilidade;
- Exploração de ampla gama de dinâmicas;
- Ornamentos: trinados, grupetos e mordentes;
- Novas articulações: *tenuta*;
- Timbragem de acordes.
- Novos tipos de compasso;
- Uso do pedal;
- Formas musicais: danças, sonatinas etc.
- Aumento do vocabulário musical;
- Conhecimento de compositores e períodos da história da música;
- Aprimoramento e manutenção do repertório dos Volumes 1 a 3.

Metodologia: Aulas expositivas, performance do repertório do Volume por todos os professores, observação de aulas.

Carga horária: 23 horas, incluindo 15 horas de pedagogia e 8 horas de observação de aulas. Deve acontecer ao longo de no mínimo cinco dias, consecutivos ou não.

Requisitos para aprovação: 100% de presença; tocar todo o repertório de memória para a professora capacitadora durante o curso; realizar o registro das observações de aulas e demais atividades solicitadas ao longo do curso.

## Suzuki Piano-Livro 4

Pré-requisito: ser associado da SAA e estar com o pagamento da anuidade em dia; saber de memória todo o repertório do Volume 4; ter participado e sido aprovado no Curso de Filosofia Suzuki e nos cursos de *Suzuki Piano-Livro 1, Livro 2 e Livro 3*; ter sido aprovado na vídeo-audição de nível básico ou nível avançado.

### Conteúdo abordado no curso:

- Revisão da Filosofia Suzuki;
- Escuta: ampliação da escuta do repertório, com diferentes intérpretes;
- Aprendizagem do repertório por meio da escuta e da leitura;
- Ampliação da aprendizagem da leitura, teoria musical e história da música;
- Desenvolvimento de estratégias de memorização de peças mais longas e complexas;
- A prática diária, revisão e manutenção do repertório dos Volumes 1 ao 4;
- Estratégias e conteúdos para as aulas coletivas;
- Projetos especiais com repertórios complementares de diferentes estilos e épocas;
- Técnica em diversas tonalidades: escalas com alternância de ritmos, arpejos em 4 oitavas com inversões, encadeamento de acordes e cadências, acordes invertidos, arpejo de acorde de dominante com sétima;
- Análise das principais demandas técnico-musicais de cada uma das peças do repertório do Volume 4 e apresentação de estratégias didáticas para o trabalho desses pontos;
- Refinamento de staccato de dedos em tempo rápido;
- Desenvolvimento e refinamento de passagens rápidas que exigem igualdade, clareza e fluência;
- Refinamento dos ornamentos;
- Desenvolvimento da expressividade musical, incluindo o controle de longas frases em *legato*, equilíbrio e equilíbrio sonoro e refinamento do uso dos pedais;
- Habilidade para seguir as indicações apresentadas nas partituras;
- Cruzamento de mãos;
- Contraponto de 3 e 4 vozes, o que exige maior independência das mãos;

- Novas maneiras de fazer a timbragem de melodias;
- Subdivisão do pulso em colcheias, tercinas e semicolcheias;
- Desenvolvimento da sensibilidade harmônica na interpretação musical;
- Desenvolvimento da concentração para tocar repertório mais longo e difícil;
- Compreensão crescente sobre a interpretação de diferentes estilos musicais e caráteres expressivos;
- Formas musicais: sonata, rondó, *gavotte*, minueto, giga, *partita*.

Metodologia: Aulas expositivas, performance do repertório do Volume por todos os professores, observação de aulas dadas.

Carga horária: 23 horas, incluindo 15 horas de pedagogia e 8 horas de observação de aulas. Deve acontecer ao longo de no mínimo cinco dias, consecutivos ou não.

Requisitos para aprovação: 100% de presença; tocar todo o repertório do Volume de memória para a professora capacitadora durante o curso; realizar o registro das observações de aulas e demais atividades solicitadas ao longo do curso.

### **Estratégias de ensino- Piano**

Diferentemente dos cursos descritos acima, esse curso é um curso de enriquecimento, ou seja, ele não faz parte da formação principal do professor Suzuki de piano. O curso é recomendado para o aprimoramento da atuação pedagógica dos professores e ampliação de seu repertório de estratégias de ensino.

Pré-requisito: ser associado da SAA e estar com o pagamento da anuidade em dia; ter participado e sido aprovado no curso de Filosofia Suzuki e no curso de *Suzuki Piano-Livro 1*.

Conteúdos abordados no curso:

- Planejamento de aulas: formato, conteúdo, ordem de apresentação do repertório nas aulas, revisão, etc.;
- Revisão e aprimoramento das estratégias de ensino;

Metodologia: Aulas expositivas, observação de aulas gravadas ou lecionadas ao vivo pelos professores que estão participando do curso; análise e avaliação das estratégias

de ensino utilizadas pelos professores nas aulas conforme os Descritores da Pedagogia da SAA<sup>84</sup>.

Carga horária: 10 a 15 horas (a depender do número de participantes). Deve acontecer ao longo de no mínimo dois dias, consecutivos ou não.

Requisitos para aprovação: 100% de presença; realizar as atividades requisitadas ao longo do curso.

---

<sup>84</sup> Documento disponível em: <https://suzukiassociation.org/teachers/training/achievement/>. Acesso em 28 jan. 2022.

## Apêndice C - Comparação entre o Método Suzuki de Piano, o *Méthode Rose* e o Método Suzuki de Violino

Os Quadros 19 e 20 apresentam as principais diferenças encontradas nas peças em comum entre o Método Suzuki de Piano (*Suzuki Piano School*), o *Méthode Rose* e o Método Suzuki de Violino (*Suzuki Violin School*).

Quadro 19- Principais diferenças entre as peças em comum do *Suzuki Piano School* (2008) e do *Suzuki Violin School* (2007)

<b>Suzuki Piano School (2008)</b>			<b>Suzuki Violin School (2007)</b>	
<b>Peça</b>	<b>Tonalidade</b>	<b>Diferenças</b>	<b>Tonalidade</b>	<b>Diferenças</b>
<i>Varição A</i> (S. Suzuki)	Dó Maior	Peça nº1 do v.1. Todas as notas são staccato.	Lá Maior	Peça nº1 do v.1. Apenas as colcheias são staccato
<i>Varição B</i> (S. Suzuki)	Dó Maior	Peça nº1 do v.1. A 2ª nota do padrão rítmico é uma semínima.	Lá Maior	Peça nº1 do v.1. A 2ª nota do padrão rítmico é uma colcheia seguida de pausa.
<i>Varição C</i> (S. Suzuki)	Dó Maior	Peça nº1 do v.1. Todas as notas são staccato.	Lá Maior	Peça nº1 do v.1. Apenas as colcheias tem staccato.
<i>Tema</i> (Folclore)	Dó Maior	Peça nº1 do v.1. Tudo legato.	Lá Maior	Peça nº1 do v.1. Toque non-legato.
<i>Lightly Row</i> (Folclore alemão)	Dó Maior	Peças nº2 e nº5 do v.1. Indicação de Legato. Duas versões: 1ª versão- mãos em uníssono 2ª versão- melodia na M.D. e baixo d'Alberti na M.E.	Lá Maior	Peça nº2 do v.1 Não tem indicações de fraseado ou articulações.
<i>Go Tell Aunt Rhody</i> (Folclore)	Dó Maior	Peça nº 9 do v.1. Indicação de Legato. Melodia na M.D. e baixo d'Alberti na M.E. Não tem indicações de dinâmica.	Lá Maior	Peça nº 4 do v.1. Não há indicações de articulação ou fraseado. Contém indicações de dinâmica.
<i>Long, Long Ago</i> (T. H. Bayly)	Dó Maior	Peça nº11 do v.1. Indicação de legato. Inclusão de semínima + pausa de semínima substituindo mínimas. Não tem indicação de dinâmicas.	Lá Maior	Peça nº 7 do v.1. Não há indicação de articulação. Contém indicações de dinâmica.

<i>Allegro</i> (S. Suzuki)	Sol Maior	Peça nº18 do v.1. Todas colcheias tem staccato. Na 2ª frase há indicação de legato.	Lá Maior	Peça nº8 do v.1. Não há indicação de staccato nas colcheias. 2ª frase articulação non-legato.
<i>Minueto em Sol Maior da suite BWV 822</i> (J. S. Bach)	Sol Maior	Peça nº 4 do v.2. Sem indicações de articulação. Dinâmica: mf só no início.	Sol Maior	Peça nº13 do v.1. Denominada "Minueto 1". Indicações de articulação e dinâmica.
<i>Minueto em Sol Maior do Livro da Anna M. Bach – BWV Anh. 116</i> (Anônimo)	Sol Maior	Peça nº5 do v.2. Sem indicações de articulação.	Sol Maior	Peça nº14 do v.1. Denominada "Minueto 2". Indicações de articulação e dinâmica.
<i>Minueto em Sol Maior do Livro da Anna M. Bach – BWV Anh. 114</i> (C. Petzold)	Sol Maior	Peça nº11 do v.2. Sem indicações de articulação.	Sol Maior	Peça nº14 do v.1. Denominada "Minueto 3". Indicações de articulação.
<i>Happy Farmer - Álbum da Juventude Op.68 nº10</i> (R. Schumann)	Fá Maior	Peça nº3 do Vol.2. Algumas alterações em relação à versão original do compositor.	Sol Maior	Peça nº16 do v.1. Parte do violino é um arranjo da peça original e contém as melodias principais da música.

Fonte: a autora

Quadro 20-Principais diferenças entre as peças em comum do *Suzuki Piano School* (SUZUKI, 2008b) e do *Méthode Rose* (VELDE, 1960)

<b>Suzuki Piano School (2008)</b>			<b>Méthode Rose (1960)</b>		
<b>Peça</b>	<b>Tonalidade</b>	<b>Principais diferenças</b>	<b>Peça</b>	<b>Tonalidade</b>	<b>Principais diferenças</b>
<i>The Honeybee</i> (Folc. boêmio)	Dó Maior	Notas dos c. 2 e 4 duram 2 tempos. Duas mãos tocam melodia em unísono.	<i>Petite abeille bordonne</i>	Dó Maior	Notas dos c. 2 e 4 duram 4 tempos. M.D. faz melodia e M.E. faz acompanhamento
<i>Au Clair de la Lune</i> (J.B. Lully)	Dó Maior	Indicação de fraseado em toda a M.D.	<i>Au Clair de la lune</i>	Dó Maior	Indicação de fraseado em alguns trechos da M.E.

<i>French Children's Song</i> (Folc. francês)	Dó Maior	Indicação de fraseado em toda a M.D.	<i>Petit papa</i>	Sol Maior	Indicação de fraseado em alguns trechos da M.D. e M.E.
<i>Cuckoo</i> (Folc. alemão)	Dó Maior	Indicação de fraseado de 4 em 4 compassos.	<i>Le coucou</i>	Sol Maior	Indicação de fraseado de 2 em 2 compassos.
<i>Goodbye to Winter</i> (Folclore)	Sol Maior	Última nota dura 6 tempos. Ligaduras de expressão englobam notas repetidas.	<i>Hiver, adieu!</i>	Sol Maior	Última nota dura 4 tempos. Pequena diferença no uso das ligaduras de expressão.
<i>Chant Arabe</i> (Anônimo)	Lá menor	Ligaduras de expressão de 2 em 2 compassos. Sem indicações de ralenando.	<i>Chant Arabe</i>	Lá menor	Pequena diferença no uso das ligaduras de expressão. Indicação de ralenando nos c. 7 e 14.
<i>Musette</i>	Ré menor	Indicações de dinâmica e fraseado	<i>O ma tendre musette!</i>	Ré menor	Poucas indicações de fraseado. Sem indicações de dinâmica.
<i>Long, Long Ago</i> (T.H. Bayly)	Dó Maior	M.E. faz acompanhamento em baixo d'Alberti Sem indicações de andamento e de dinâmica.	<i>Mélodie irlandaise</i>	Dó Maior	M.E. faz acompanhamento com que alterna acordes em bloco com Baixo d'Albert. Pequenas diferenças na melodia da M.D. Contém indicações de andamento e dinâmica.

Fonte: a autora

## Apêndice D - Lista do repertório contido nos 7 Volumes do Método Suzuki de Piano

Os Quadros 21 a 27 apresentam o repertório contido na *New International Edition* (SUZUKI, 2008b) do Método Suzuki de Piano (*Suzuki Piano School*).

Quadro 21- Repertório contido no Vol.1 do *Suzuki Piano School*

Nº	Título da peça	Versão do título em português	Compositor
1	<i>"Twinkle, Twinkle, Little Star" Variations</i>	Variações sobre o tema Brilha, brilha estrelinha	S. Suzuki/folclore francês
2	<i>Lightly Row</i>	Remando suavemente	Folclore alemão
3	<i>The Honeybee</i>	A abelha	Folclore boêmio
4	<i>Cuckoo</i>	Cuco	Folclore alemão
5	<i>Lightly Row</i>	Remando suavemente	Folclore alemão
6	<i>French Children's Song</i>	Canção das crianças francesas	Folclore francês
7	<i>London Bridge</i>	A ponte de Londres	Folclore inglês
8	<i>Mary Had a Little Lamb</i>	Maria tinha um cordeirinho	Folclore norte-americano
9	<i>Go Tell Aunt Rhody</i>	Vá dizer à tia Rose	Folclore
10	<i>Au Clair de la Lune</i>	Ao clarão da lua	Jean-Baptiste Lully
11	<i>Long, Long Ago</i>	Há muito tempo atrás	Thomas Haynes Bayly
12	<i>Little Playmates</i>	Pequenos companheiros de jogo	F. X. Chantal
13	<i>Chant Arabe</i>	Canção árabe	Anônimo
14	<i>Allegretto 1</i>	Allegretto 1	Carl Czerny
15	<i>Goodbye to Winter</i>	Adeus ao inverno	Folclore
16	<i>Allegretto 2</i>	Allegretto 2	Carl Czerny
17	<i>Christmas-Day Secrets</i>	Segredos do Natal	Teodora Dutton
18	<i>Allegro</i>	Allegro	S. Suzuki
19	<i>Musette</i>	Musette	Anônimo

Fonte: a autora



Quadro 22- Repertório contido no Vol.2 do *Suzuki Piano School*

Nº	Título da peça	Versão do título em português	Compositor	Opus/Álbum
1	<i>Écossaise</i>	Escocesa	Johann Nepomuk Hummel	
2	<i>A Short Story</i>	Uma pequena história	Heinrich Lichner	
3	<i>The Happy Farmer</i>	O fazendeiro feliz	Robert Schumann	Álbum para a juventude, Op. 68 nº 10
4	<i>Minuet in G Major</i>	Minueto em Sol Maior	Johann Sebastian Bach	Suíte em Sol menor, BWV 822
5	<i>Minuet in G Major BWV Anh.116</i>	Minueto em Sol Maior BWV Anh.116	Anônimo	Pequeno livro da Anna Magdalena Bach
6	<i>Minuet in G Minor</i>	Minueto em Sol Menor	Johann Sebastian Bach	Suíte em Sol menor, BWV 822
7	<i>Cradle Song</i>	Canção de ninar	Carl Maria von Weber	Op.13 nº2
8	<i>Arietta</i>	Arieta	Wolfgang Amadeus Mozart	
9	<i>Hungarian Folk Song</i>	Canção húngara	Béla Bartók	Para crianças, Sz.42
10	<i>Melody</i>	Melodia	Robert Schumann	Álbum para a juventude, Op. 68, nº 10
11	<i>Minuet in G Major</i>	Minueto em Sol Maior	Christian Petzold	Pequeno livro da Anna Magdalena Bach
12	<i>Sonatina in G Major</i>	Sonatina em Sol Maior	Ludwig van Beethoven	Anh. 5
13	<i>Children at Play</i>	Crianças brincando	Béla Bartók	Para crianças, Sz. 42

Fonte: a autora

Quadro 23- Repertório contido no Vol.3 do *Suzuki Piano School*

Nº	Título da peça	Versão do título em português	Compositor	Opus/Álbum
1	<i>Sonatina in C Major</i>	Sonatina em Dó Maior	Muzio Clementi	Op. 36 nº 1
2	<i>Minuet in G Minor</i>	Minueto em Sol Menor	Christian Petzold	Pequeno livro da Anna Magdalena Bach
3	<i>Sonatina in C Major</i>	Sonatina em Dó Maior	Friedrich Kuhlau	Op. 55 nº 1
4	<i>Theme</i>	Tema	Ludwig van Beethoven/ arr. desconhecido	Sinfonia nº3, Op. 55, 4º movimento
5	<i>The Wild Rider</i>	O cavaleiro selvagem	Robert Schumann	Álbum para a juventude, Op. 68 nº 8

6	<i>Little Waltz</i>	Pequena valsa	Cornelius Gurlitt	Pequenas flores, Op. 205 nº 10
7	<i>Écossaise</i>	Escocessa	Ludwig van Beethoven	K. WoO 23
8	<i>Sonatina in C Major</i>	Sonatina em Dó Maior	Muzio Clementi	Op. 36 nº 3 (1º movimento)
9	<i>Teasing Song</i>	Canção de zombaria	Béla Bartók	Para crianças, Sz. 42

Fonte: a autora

Quadro 24- Repertório contido no Vol.4 do *Suzuki Piano School*

Nº	Título da peça	Versão do título em português	Compositor	Opus/Álbum
1	<i>Rondo</i>	Rondó	Wolfgang Amadeus Mozart	Divertimento em Ré maior, K.334
2	<i>Minuet I</i>	Minueto 1	Wolfgang Amadeus Mozart	8 Minuetos, K. 315g
3	<i>Arabesque</i>	Arabesco	Johann Friedrich Burgmüller	25 Peças progressivas, Op. 100 nº 2
4	<i>By the Limpid Stream</i>	Pelo riacho límpido	Johann Friedrich Burgmüller	25 Peças progressivas, Op. 100 nº 7
5	<i>Musette in D Major</i>	Musette em Ré Maior	Anônimo	Pequeno livro da Anna Magdalena Bach, BWV Anh. 126
6	<i>Sonata in G Major</i>	Sonata em Sol Maior	Ludwig van Beethoven	Op. 49 nº 2
7	<i>Bagatelle</i>	Bagatela	Alexander Tcherepnin	Op. 5 nº 9
8	<i>Gavotte</i>	Gavotte	Johann Sebastian Bach	Suite em Sol Menor, BWV 822
9	<i>Minuet I and II</i>	Minueto 1 e 2	Johann Sebastian Bach	Partita em Si bemol Maior, BWV 825
10	<i>Gigue</i>	Giga	Johann Sebastian Bach	Partita em Si bemol Maior, BWV 825

Fonte: a autora

Quadro 25- Repertório contido no Vol.5 do *Suzuki Piano School*

Nº	Título da peça	Versão do título em português	Compositor	Opus/Álbum
1	Für Elise	Para Elisa	Ludwig van Beethoven	WoO 59
2	Old French Song	Antiga canção francesa	Peter Ilyich Tchaikovsky	Álbum para a juventude, Op. 39 nº 16
3	Invention No.1 in C Major	Invenção nº1 em Dó Maior	Johann Sebastian Bach	15 Invenções a duas vozes, BWV 772

4	Sonatina in F Major	Sonatina em Fá Maior	Ludwig van Beethoven	Anh. 5 nº2
5	About Foreign Lands and People	Sobre terras e povos distantes	Robert Schumann	Cenas infantis, Op. 15 nº 1
6	Sonata in C Major	Sonata em Dó Maior	Franz Joseph Haydn	Hob. XVI/35; L. 48
7	Waltz in A Minor	Valsa em Lá Menor	Frédéric Chopin	Op. Posthumous
8	The Cuckoo	O cuco	Louis-Claude Daquin	

Fonte: a autora

Quadro 26- Repertório contido no Vol.6 do *Suzuki Piano School*

Nº	Título da peça	Versão título em português	Compositor	Opus/Álbum
1	<i>Sonata in C Major</i>	Sonata em Dó Maior	Wolfgang Amadeus Mozart	K. 545
2	<i>Venetian Gondola Song</i>	Canção das gôndolas venezianas	Felix Mendelssohn	Canções sem palavras, Op. 30 nº 6
3	<i>Invention No. 8 in F Major</i>	Invenção nº 8 em Fá Maior	Johann Sebastian Bach	15 Invenções a duas vozes, BWV 779
4	<i>Notturmo</i>	Noturno	Edvard Grieg	Op. 54 nº 4
5	<i>Sonata in D Minor</i>	Sonata em Ré Menor	Domenico Scarlatti	K. 9, L. 413
6	<i>Sonata in C Major (1º mov.)</i>	Sonata em Dó Maior (1º mov.)	Wolfgang Amadeus Mozart	K. 330
7	<i>Spanish Dance No.5 (Andaluza)</i>	Dança espanhola nº5 (Andaluza)	Enrique Granados	12 Danças espanholas
8	<i>O Polichinelo</i>	O polichinelo	Heitor Villa-Lobos	A prole do bebê nº 1

Fonte: a autora

Quadro 27- Repertório contido no Vol.7 do *Suzuki Piano School*

Nº	Título da peça	Versão título do em português	Compositor	Opus/Álbum
1	<i>Sonata in A Major</i>	Sonata em Lá Maior	Wolfgang Amadeus Mozart	K. 331 (300i)
2	<i>Prelude &amp; Fugue in D Major</i>	Prelúdio e Fuga em Ré Maior	Johann Sebastian Bach	O cravo bem temperado, livro 1, BWV 850
3	<i>Nocturne in C-sharp Minor</i>	Noturno em Dó# Maior	Frédéric Chopin	Op. póstumo
4	<i>The Harmonious Blacksmith</i>	O ferreiro harmonioso	George F. Handel	Suite nº 5 em Mi Maior
5	<i>La fille aux cheveux de lin</i>	A moça com o cabelo de linho	Claude Debussy	Prelúdios, Livro 1, L. 117:8
6	<i>Romanian Folk Dances</i>	Danças folclóricas romenas	Béla Bartók	Sz. 56

Fonte: a autora

## Anexos

### Anexo A - Parecer consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa – UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
MINAS GERAIS



#### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

##### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** Perspectivas sobre o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil

**Pesquisador:** Patrícia Furst Santiago

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 47526621.9.0000.5149

**Instituição Proponente:** PRO REITORIA DE PESQUISA

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

##### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 4.865.015

##### Apresentação do Projeto:

O Suzuki Piano School faz parte de um sistema pedagógico-musical denominado popularmente como Método Suzuki, que foi desenvolvido a partir da década de 1930 por Shinichi Suzuki (1898-1998). Como Shinichi Suzuki era violinista, o Método foi pensado inicialmente para o ensino do violino para crianças a partir dos três anos de idade. A partir de 1946, o Método começou a ser adaptado para o ensino do piano, dando origem, em 1970, à primeira edição do Suzuki Piano School. As ideias propostas por Shinichi Suzuki chegam ao Brasil em meados da década de 1970, e, a partir da década de 1980, o Método passou a ser aplicado ao ensino do piano. Diante da escassez bibliográfica e sabendo do potencial da utilização do Método Suzuki, especialmente para a Educação Musical de crianças em fase pré-escolar, somada à crescente busca de famílias brasileiras por aulas de piano para crianças cada vez mais jovens, surgiu a necessidade de realização de uma pesquisa que investigue a expansão e a forma de inserção desse método de ensino no nosso país e que discuta os benefícios e desafios de sua aplicação no contexto brasileiro.

Assim, a pesquisa tem como objetivo investigar os processos de ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil, com especial interesse à sua aplicação a crianças entre 3 e 6 anos de idade. Segundo a pesquisadora, a investigação abrangerá o aspecto histórico da chegada e

**Endereço:** Av. Presidente Antônio Carlos, 6627 2º Ad Sl 2005

**Bairro:** Unidade Administrativa II **CEP:** 31.270-901

**UF:** MG **Município:** BELO HORIZONTE

**Telefone:** (31)3409-4592

**E-mail:** coep@prpq.ufmg.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
MINAS GERAIS



Continuação do Parecer: 4.865.015

expansão do Suzuki Piano School no Brasil e a prática atual do Método em diferentes contextos brasileiros. A coleta de dados se dará por meio de entrevistas, observações não-participantes e questionários. Ao todo serão observadas 16 aulas de piano, sendo estas oferecidas por 4 professores a 4 crianças entre 3 e 6 anos de idade. Os professores, alunos e pais de alunos observados responderão também a um questionário enviado por e-mail. Será realizada uma análise de conteúdo, com o estabelecimento de categorias que irão gerar discussões sobre os temas em questão.

**Objetivo da Pesquisa:**

Objetivo Primário:

Investigar os processos de ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil, com especial interesse voltado para a sua aplicação a crianças entre 3 e 6 anos de idade.

Objetivos Secundários:

- (1) Levantar e analisar a produção acadêmico-científica sobre o Suzuki Piano School;
- (2) Investigar e discutir os princípios do Método Suzuki e sua aplicação ao ensino-aprendizagem do piano;
- (3) Investigar e relatar a história do Suzuki Piano School no Brasil;
- (4) Investigar os meios e espaços onde acontece o ensino-aprendizagem do piano pelo Método Suzuki no Brasil;
- (5) Observar e discutir estratégias de ensino utilizadas atualmente por professores Suzuki de piano no Brasil.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

Riscos:

Segundo a pesquisadora, existe a possibilidade de as crianças e adultos envolvidos na pesquisa se sentirem inibidos durante as entrevistas, ou devido à presença, mesmo que virtual, da sua presença ou de câmeras durante as aulas observadas.

Benefícios:

Também segundo a pesquisadora, espera-se que a pesquisa possa:

- (1) contribuir para o avanço de conhecimento da área da pedagogia do piano, ao apresentar estratégias de ensino do piano especialmente pensadas para crianças na faixa etária entre 3 e 6 anos de idade.
- (2) contribuir para o reconhecimento e fortalecimento da comunidade Suzuki brasileira no âmbito

**Endereço:** Av. Presidente Antônio Carlos, 6627 2º Ad SI 2005

**Bairro:** Unidade Administrativa II **CEP:** 31.270-901

**UF:** MG **Município:** BELO HORIZONTE

**Telefone:** (31)3409-4592

**E-mail:** coep@prpq.ufmg.br

Continuação do Parecer: 4.865.015

nacional e internacional;

(3) atuar como um instrumento de reflexão sobre os processos de ensino-aprendizagem musical na infância, atraindo o olhar de professores e pesquisadores e impulsionando a oferta de uma educação de qualidade às crianças brasileiras

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Pesquisa de grande interesse para a área da Educação Musical.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Foram apresentados os seguintes documentos:

- 1 - Folha de rosto preenchida e assinada;
- 2 - TCLE para professores brasileiros (fase 1 - entrevista);
- 3 - TCLE para professores estrangeiros (fase 1 - entrevista);
- 4 - TCLE para professores brasileiros (fase 2 - gravação de aulas);
- 5 - TCLE para pais (fase 2 - gravação de aulas);
- 6 - TALE para crianças de 3 a 6 anos (fase 2 - gravação de aulas).

Em nossa análise, averiguamos que todos os documentos foram elaborados de acordo com as recomendações do CEP, contendo todas as informações pertinentes.

**Recomendações:**

Apesar do TALE ser claro em sua redação, consideramos que o texto, mesmo que destinado a ser lido para as crianças, é muito extenso. Nesse sentido, recomendamos que seja substituído por um modelo mais adequado à faixa etária (3 a 6 anos), onde as principais questões sejam apresentadas da forma mais condensada possível. Uma sugestão seria utilizar um formato tipo "história em quadrinhos" ou algo similar, mais próximo do universo infantil.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

O projeto é de grande interesse para a área e muito claro, motivos pelos quais somos, S.M.J., favoráveis à sua aprovação.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

Tendo em vista a legislação vigente (Resolução CNS 466/12), o CEP-UFMG recomenda aos Pesquisadores: comunicar toda e qualquer alteração do projeto e do termo de consentimento via

**Endereço:** Av. Presidente Antônio Carlos, 6627 2º Ad SI 2005

**Bairro:** Unidade Administrativa II **CEP:** 31.270-901

**UF:** MG **Município:** BELO HORIZONTE

**Telefone:** (31)3409-4592

**E-mail:** coep@prpq.ufmg.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
MINAS GERAIS



Continuação do Parecer: 4.865.015

emenda na Plataforma Brasil, informar imediatamente qualquer evento adverso ocorrido durante o desenvolvimento da pesquisa (via documental encaminhada em papel), apresentar na forma de notificação relatórios parciais do andamento do mesmo a cada 06 (seis) meses e ao término da pesquisa encaminhar a este Comitê um sumário dos resultados do projeto (relatório final).

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1693369.pdf	23/05/2021 21:55:06		Aceito
Outros	Carta_orientadora_para_Coep_sobre_aassinatura_parecer.pdf	23/05/2021 21:53:46	IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM	Aceito
Outros	Parecer_consultado_ad_referendum_Izabela_Alvim.pdf	21/05/2021 11:39:18	IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM	Aceito
Outros	Termo_de_compromisso_Izabela_Alvim.pdf	16/04/2021 12:18:20	IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM	Aceito
Outros	Termo_de_compromisso_Patricia_Santiago.pdf	16/04/2021 12:17:51	IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TALE_crianças_3_6_anos.pdf	16/04/2021 12:16:53	IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Pais_fase_2.pdf	16/04/2021 12:16:01	IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Professores_brasileiros_fase_2.pdf	16/04/2021 12:15:40	IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Professoras_capacitadoras_fase_1_entrevistas_espanhol.pdf	16/04/2021 12:15:14	IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Professores_brasileiros_fase_1_entrevistas.pdf	16/04/2021 12:14:54	IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_Izabela_Perspectivas_Metodo_Suzuki_Brasil.pdf	16/04/2021 12:14:16	IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_rosto_Izabela_Alvim.pdf	16/04/2021 12:10:45	IZABELA DA CUNHA PAVAN ALVIM	Aceito

**Endereço:** Av. Presidente Antônio Carlos, 6627 2º Ad SI 2005

**Bairro:** Unidade Administrativa II **CEP:** 31.270-901

**UF:** MG **Município:** BELO HORIZONTE

**Telefone:** (31)3409-4592

**E-mail:** coep@prpq.ufmg.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
MINAS GERAIS



Continuação do Parecer: 4.865.015

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

BELO HORIZONTE, 24 de Julho de 2021

---

**Assinado por:**

**Críssia Carem Paiva Fontainha  
(Coordenador(a))**

**Endereço:** Av. Presidente Antônio Carlos, 6627 2º Ad SI 2005

**Bairro:** Unidade Administrativa II **CEP:** 31.270-901

**UF:** MG **Município:** BELO HORIZONTE

**Telefone:** (31)3409-4592

**E-mail:** coep@prpq.ufmg.br