

# A RECEPÇÃO AO ENSINO MODERNO DE PIANO (1933) DE ANTÔNIO DE SÁ PEREIRA FRENTE À VISÃO CONSERVADORA E POLÊMICA DE OSCAR GUANABARINO

---

**Fátima Graça Monteiro Corvisier**

*Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, Brasil*

*fatimacorvisier@yahoo.com.br*

## **Resumo:**

Antônio de Sá Pereira (1888-1966), pianista e pedagogo, publicou, em 1933, o tratado de técnica pianística *Ensino Moderno de Piano*. Apesar de todos os valiosos pareceres que mereceu receber, esta obra suscitou uma querela no meio musical carioca, no decorrer do ano de 1933. O crítico musical Oscar Guanabarro (1851-1937), temido por muitos, inclusive por sua popularidade e influência, resolveu atacar a obra e a própria figura de Sá Pereira. Sem compreender a real dimensão dos conhecimentos que o trabalho de Sá Pereira traz para o ensino pianístico, Guanabarro tenta desqualificar o *Ensino Moderno de Piano* em uma sucessão de artigos publicados em sua coluna semanal no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro. Muitos fatores contribuíram para esta atitude do crítico, mas o que escapa ao conhecimento geral é a existência de um método de piano escrito por Guanabarro – no qual estão impressas suas convicções acerca do ensino desse instrumento. O presente artigo aborda a recepção ao trabalho de Sá Pereira, ao mesmo tempo que descreve brevemente o método de piano de Guanabarro e discute as possíveis razões que alimentaram a contenda entre ambos.

**Palavras-chave:** Antônio de Sá Pereira; Oscar Guanabarro; pedagogia do piano; ensino moderno de piano; crítica musical.

## THE RECEPTION OF ANTÔNIO DE SÁ PEREIRA'S *ENSINO MODERNO DE PIANO* (1933) IN FACE OF OSCAR GUANABARINO'S CONSERVATIVE AND CONTROVERSIAL VISION

**Abstract:** In 1933, pianist and pedagogue Antônio de Sá Pereira (1888-1966) published a treatise on modern piano technique entitled *Ensino Moderno de Piano*. Although the work has received many good reviews, it has triggered a battle in the musical milieu of Rio de Janeiro. The notorious, influential, and fearful music critic Oscar Guanabarro (1851-1937) public attacked the work and its author. Denoting intolerance and a lack of knowledge about modern piano technique, Guanabarro tried to disqualify the work in his weekly column in the *Jornal do Commercio* newspaper. Many factors can be enumerated in order to understand the reaction of the music critic, but an aspect that is not well known is that Guanabarro has published a piano method, himself - a work that reveals the critic's convictions about piano teaching. This article comments on the reception of Sá Pereira's work, briefly describes Guanabarro's piano method, and points out some of the possible reasons for this quarrel between the two musicians.

**Keywords:** Antônio de Sá Pereira; Oscar Guanabarro; piano pedagogy; modern piano teaching; musical criticism.

### Introdução

Antônio de Sá Pereira (1888-1966), pianista e pedagogo baiano, professor catedrático no então Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro entre 1932-1955, publicou, em 1933, o tratado de técnica

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabara. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

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

Assim como pode ser observado nos grandes centros musicais da Europa e da América do Norte, o número crescente de pianistas, principalmente diletantes, no Brasil de meados do século XIX até início do século XX, faz surgir um mercado promissor para o consumo de métodos e tratados sobre o ensino e o estudo de piano. Pelo menos metade dessa vasta literatura acerca da técnica pianística foi escrita no período entre os anos de 1920 e 1940, segundo dados coletados por Luca Chiantore

(2004) em sua monumental pesquisa *Historia de la técnica pianística*. Dessa extensa biblioteca de tratados, métodos, coletâneas de exercícios e relatos de experiências pessoais, muitos trabalhos privilegiaram a esfera teórica, em detrimento de uma aplicação prática dos assuntos abordados. A procura por uma teoria científica baseada nos aspectos mecânicos da execução provocou, de certa forma, o afastamento do conceito mais abrangente de técnica pianística, entendida como uma ferramenta por meio da qual se faz música. Essa atitude suscitou reações como a de Sá Pereira no prefácio de seu tratado, ao criticar a teorização e a falta da vivência prática (“não é na leitura de livros que se aprende a tocar piano”), uma vez que a maioria dos trabalhos passa a afastar o elemento artístico e a não considerá-lo a maior fonte de motivação dessa busca pela compreensão da técnica. Ao reportar-se a suas experiências pessoais, e a aulas presenciais, fonte das lições contidas no tratado, Sá Pereira rechaça essa abordagem puramente mecânica da técnica e resgata o elemento musical motivador, ao mesmo tempo em que contrapõe a figura do teórico à do pedagogo-intérprete. Ainda que seu tratado procure apresentar um enfoque científico, recorrendo a um especialista em fisiologia, como Wilhelm Trendelenburg, por exemplo, e aceitando princípios defendidos por Steinhausen e Breithaupt, não se apresenta como um trabalho teórico árido, desvinculado do universo da execução e do ensino. Como menciona no prefácio da edição de 1933, o *Ensino Moderno de Piano* é, antes de tudo, “fruto da experiência adquirida numa prática de quinze anos de ensino de piano, que exigiu oito longos anos de maturação” (Sá Pereira 1933a, prefácio). Da mesma forma que outros pedagogos tentaram transmitir seu legado pianístico por meio de publicações em que apresentaram os resultados de anos de experiência no campo da pedagogia e da execução pianística, Sá Pereira procurou instigar o espírito de questionamento, de incentivo à pesquisa e de reflexão acerca dos aspectos da execução e do ensino instrumental. Seu conteúdo revela uma necessidade premente no que concerne a uma formação mais completa do aluno de piano.

Destinado aos “alunos adiantados e jovens professores” (subtítulo da terceira edição, de 1964), o tratado expõe as ideias mais

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

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

## A recepção ao tratado

Apesar de todos os valiosos pareceres que mereceu receber, o *Ensino Moderno de Piano* suscitou uma querela no meio musical carioca, no decorrer do ano de 1933. O crítico musical Oscar Guanabarro (1851-

1937), temido por muitos, inclusive por sua popularidade e influência, resolveu atacar a obra e a própria figura de Sá Pereira.

Segundo Avelino Romero Pereira (2007), o fato de Guanabarro não ter sido aceito como professor de piano do Instituto Nacional de Música, anos antes, provavelmente foi uma das causas que o levou a atacar de forma indiscriminada tudo e todos os que se vinculavam ao instituto. Mas, talvez outro fator menos conhecido possa ter sido determinante para o início dessa verdadeira batalha nos jornais. Guanabarro, além de crítico, era regente e professor de piano e havia publicado o próprio método, em finais do século XIX. Implacável opositor ao *Ensino Moderno de Piano* de Sá Pereira, Guanabarro revela suas ideias acerca do ensino pianístico por meio desse método e algumas das estratégias de ensino do instrumento, próprias do período a que pertence, ou seja, o período anterior ao da “tecnologia pianística.” Seu trabalho intitula-se *O Professor de piano ou a arte de educar um pianista desde os rudimentos até o ensino transcendental* (1881). Coincidindo com o mesmo público-alvo a que se destina o tratado de Sá Pereira, o método de Oscar Guanabarro apresenta o seguinte subtítulo: *Para servir de guia aos professores novos e aos discípulos adiantados que queiram estudar por si só*. Famoso por sua posição tradicionalista e seus artigos polêmicos, cujo tom muitas vezes descia “a detalhes ínfimos de linguagem e, não raro, a agressões pessoais” (Pereira 2007, 112), Guanabarro, sem compreender a real dimensão dos conhecimentos que o trabalho de Sá Pereira traz para o ensino pianístico, tenta desqualificar o *Ensino Moderno de Piano* em uma sucessão de artigos (de abril a outubro de 1933) publicados em sua coluna semanal no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro.

O *Ensino Moderno de Piano* (1933), no contexto das publicações nacionais para ensino do instrumento, ocupa uma posição única, como narra o próprio autor. Após o lançamento da obra, Sá Pereira, em carta a Mário de Andrade, fala do pioneirismo que ela encerra, pois “para o nosso meio, de qualquer modo, seria uma novidade por não haver nenhuma publicação em português sobre o assunto” (Sá Pereira a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933). Sá Pereira refere-se à ausência de publicações em língua portuguesa que abordassem a técnica pianística

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabara. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

e o ensino de piano à luz das modernas teorias da técnica de peso e do relaxamento. Em verdade, o tratado do mestre Sá Pereira parece ter sido o primeiro trabalho comercializado a abordar tal questão. Anteriormente a 1933, apenas duas pequenas teses para concurso à livre-docência no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, ambas de 1914, haviam versado sobre a moderna técnica pianística. Entretanto, a limitação de seu propósito e sua não veiculação nos meios musicais fez com que, praticamente, desaparecessem. São os trabalhos das pianistas Celina Roxo – *Escola moderna de piano e da estética musical* (1914) e Helena de Figueiredo – *A Técnica moderna do piano: como foi que a adotamos e as vantagens que nela encontramos* (1914). Os dois trabalhos, pelas suas proporções muito reduzidas, abordam a técnica de peso e relaxamento apenas em seus aspectos mais gerais, entretanto, sua importância histórica não pode ser subestimada, uma vez que são testemunho das primeiras tentativas de quebra de tradições ultrapassadas, vigentes no ensino pianístico brasileiro.

Contemporâneas de Sá Pereira, as irmãs Figueiredo estudaram no mesmo centro musical que o autor do *Ensino Moderno de Piano*, Berlim, trazendo para o Brasil ideias muito semelhantes às suas. Assim narra Helena de Figueiredo:

*Vianna da Motta recebeu-nos com o maior prazer e, depois de ouvir-nos, disse: “têm realmente grande talento, mas precisam mudar de escola; falta-lhes volume na sonoridade e o timbre é áspero e desagradável. Não sabem ligar e têm pouca agilidade, porque tocam com as palmas das mãos muito baixas e articulam demais os dedos.” [...] Tocávamos exclusivamente com o antebraço e daí provinha a má qualidade de sonoridade. [...] Começamos a fazer exercícios de peso de braço, não sem muita risada e um certo receio de que o resultado não fosse ainda desta vez satisfatório. [...] O primeiro exercício consistia em levantar os braços até ficarem em posição horizontal e deixá-los cair inertes à posição natural; isto é, torná-los completamente passivos. O segundo, em colocar um dedo sobre uma tecla e levantar*

*o braço e ombro até que o dedo fique em posição vertical, deixando depois cair o braço por completo. No fim de três ou quatro lições já sabíamos aplicar o peso do braço como força de ataque e sentimos logo grande diferença na sonoridade, apesar de não tocarmos senão exercícios de cindo dedos e muito lentamente. [...] A Técnica Natural do Piano, não é tão nova assim como se pensa, pois até Liszt e Rubinstein [Anton Rubinstein] já a adotavam, como o atesta quantos os ouviram. O que faltava era apenas sistematizá-la e foi isto que antes de qualquer outro fez Deppe, como é sabido. [...] A articulação dos dedos produz um som seco, curto e desigual, o que é racional, pois, não sendo os dedos do mesmo tamanho, não poderão cair da mesma altura nem com a mesma força, resultando então a desigualdade de sonoridade. [...] Começamos então a fazer exercícios com os pulsos baixos e as palmas das mãos bem altas, de maneira a aparecerem as juntas que ligam os dedos das mãos (o que era absolutamente condenado entre nós) esticando os dedos e levantando-os o menos possível do teclado. (Figueiredo 1914, 3-9)*

Os exercícios de relaxamento e aplicação de peso do braço descritos por Helena de Figueiredo são semelhantes aos exercícios de conscientização do peso e do relaxamento propostos por Blanche Selva e Rudolf Maria Breithaupt e aos exercícios de apoio do peso aos quais refere-se Sá Pereira, no decorrer do seu tratado. O fato de Helena mencionar Ludwig Deppe como o sistematizador da moderna técnica do piano e usar a expressão “Técnica Natural do Piano,” uma clara alusão ao tratado de Breithaupt, revela a preocupação de seu preceptor Vianna da Motta em orientá-la quanto aos fundamentos da nova técnica, não se limitando ao ensino de exercícios sem o conhecimento das fontes onde se originaram. Esse comportamento é semelhante ao de Sá Pereira, que, ao retornar de Berlim, leva com ele uma ampla bagagem de conhecimentos e um inquietante espírito de investigação, que nortearia toda sua carreira de músico e pedagogo.

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

O espaço de tempo transcorrido entre a apresentação da tese de Helena de Figueiredo e a publicação do tratado de Sá Pereira é de dezenove anos. Entretanto, a julgar pelas queixas de Sá Pereira a seu amigo Mário de Andrade, a moderna técnica de piano e sua aplicação no ensino racional do instrumento ainda suscitavam, no corpo docente do Instituto Nacional de Música, reações hostis, como indiferença, incompreensão e ceticismo. Sá Pereira lamenta esse estado de coisas quando menciona:

*Pensando em fazer obra de cultura, fui mexer num vespeiro. [...] E os colegas... não sei o que pensar dos colegas! Quando me encontro com alguém, já sei o que vai dizer: "Recebi o seu trabalho. Muito interessante! Estou gostando." E pronto. Não se fala mais nisto. Quase até parece haver uma conspiração de matar a obra pelo silêncio! [...] É simplesmente cômico ver como nossos colegas (com exceções, é claro) se expressam quando querem dar à aluna alguma explicação em que entre alguma noção de física ou da fisiologia! Até em "nervos duros" já ouvi falar! Pois eu faço demorados estudos sobre o assunto, consulto médicos sobre pontos duvidosos, ofereço aos que se interessam pela matéria explicações claríssimas, além de fornecer a certos colegas uma terminologia decente – e ei-los que fingem não necessitar de nada disso por já tudo saberem. Tive anteontem o conforto de ouvir do João de Souza Lima as seguintes palavras: 'estou lendo com muito cuidado a sua obra e aprendendo muita coisa. Mas aquilo não é para o nosso meio!' É de uma honestidade e de uma superioridade que muito me comoveu no meio de tanta sordidez. (Sá Pereira a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933)*

Reagindo a comentários de falta de originalidade, proferidos pela pianista Antonietta Rudge (1885-1974), Sá Pereira reafirma o pioneirismo de sua obra no cenário nacional. Assim se pronuncia:

*Mas será então necessário que eu publique um apêndice, um*

*comentário para provar a certos colegas que, em primeiro lugar, se pode escrever uma obra didática nova sem nada inventar de novo. De outro modo ninguém mais teria direito de escrever um tratado de álgebra ou geometria, pois que ele evidentemente só poderá renovar a maneira de expor a matéria! Mas essa gente não quer ver o quanto existe de positivamente novo no meu livro. Será então necessário que eu lhes explique que já o plano da obra é absolutamente original, que essa procura das "causas de erro," essa redução de todas as dificuldades de execução a cinco causas de erro é absolutamente minha, e que não se chega a uma síntese dessas sem ter longamente meditado sobre esses problemas e ter conseguido separar o essencial do acessório. Não compreendem que capítulos como aquele sobre o automatismo, para cuja elucidação eu tive de me embrenhar em estudos de fisiologia e psicologia, nunca foram sequer abordados em tratados de técnica pianística!* (Sá Pereira a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933)

Ainda no intuito de provar a originalidade do seu tratado, Sá Pereira observa, em uma longa nota de rodapé, localizada na página 34 da terceira edição do *Ensino Moderno de Piano* (1964), que, qualquer semelhança entre sua obra e o livro de Alfred Cortot, *Principes rationnels de la technique pianistique* (1928), seria coincidência, pois a obra do pianista suíço lhe era desconhecida à época em que escrevia o capítulo sobre a *Disciplina da Inervação* (ou técnica pianística), presente no *Ensino Moderno de Piano*. Os dois textos apresentam, realmente, certa semelhança. Ambos referem-se ao trabalho racional da técnica pianística e ambos fazem menção a uma ginástica preparatória do aparato pianístico, visando, especialmente, ao aumento da flexibilidade. Enquanto Sá Pereira reduz o estudo da técnica pianística à preparação sistemática de alguns poucos movimentos básicos e as dificuldades de execução a cinco causas de erros, Cortot reduz os problemas da execução pianística a cinco "categorias essenciais." Entretanto, o tratado de Sá Pereira tende a ser um pouco teórico, o que não é observado na obra

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabara. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

de Cortot, essencialmente prática. Apesar de não ter sido encontrada nenhuma crítica que estivesse negando a originalidade do trabalho de Sá Pereira em face do trabalho de Cortot, esse parece ter sido o motivo da inclusão de tal observação no texto revisado do *Ensino Moderno de Piano* (1964).

No prefácio da primeira edição, Sá Pereira enumera outras características do tratado que o tornam exclusivo, como a sintetização das dificuldades técnicas e do número de exercícios objetivando uma clara visão do conjunto:

*Reduzir toda a técnica a um pequeno número de 'gêneros essenciais' e para estes apresentar um mínimo de exercícios, verdadeiramente sintéticos, com os quais o aluno não apenas prepare uma sólida base técnica, senão ainda aprenda a pensar e a descobrir por si a solução para casos idênticos. É isto o que verdadeiramente importa no ensino: oferecer uma visão clara e sintética do conjunto, para que o estudante cedo se habitue a trabalhar e a pensar por conta própria.* (Sá Pereira 1933a, Prefácio)

O autor também destaca o fato de, até aquele momento, nenhum outro tratado haver estudado e solucionado questões relacionadas à fisiologia dos movimentos, ao automatismo na execução e ao valor e às condições psicológicas da repetição no estudo.

Apesar da frustração percebida nas palavras de Sá Pereira na carta endereçada a Mário de Andrade, de abril de 1933, o tratado também foi objeto de extensos elogios, proferidos por nomes importantes dos meios musicais nacional e internacional.

O primeiro parecer sobre o *Ensino Moderno de Piano* foi emitido por docentes do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 6 de abril de 1932, portanto, antes da publicação pela Editora Ricordi. Esse documento, assinado por Samuel Archanjo dos Santos, João Gomes de Araújo (1846-1943), Agostinho Cantú, Mario de Andrade (1893-1945) e Carlino Crescencio, reconhece a ausência de trabalhos congêneres

em língua portuguesa e constata o benefício que a obra traz para a evolução musical do país, preenchendo “uma falha penosíssima da musicologia brasileira” (Andrade, Mário et alii, São Paulo, 6 de abril de 1932). Não apenas o trabalho, mas também seu autor é enaltecido pelos pareceristas:

*Porém, não apenas por esse lado utilitário o livro se qualifica. Fruto duma inteligência reflexiva cuja cultura musical se confirma numa longa prática de ensino pianístico, o “Ensino Moderno de Piano” é obra de valor para qualquer país, não só pelas verdades de suas lições, como pelas várias doutrinas originais que o enriquecem. Somos de parecer que o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo aprove a publicação do livro, e louve altamente A. de Sá Pereira pela excelência e utilidade do seu trabalho.* (Andrade et alii, 1932)

Este parecer foi anexado aos prefácios das edições de 1933 e 1948 do *Ensino Moderno de Piano*.

Muito impressionado pela obra de Sá Pereira, o historiador e então futuro professor da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, Odilon de Araújo Grellet, em carta de 1º de agosto de 1933, dirige-se ao autor nos seguintes termos:

*[...] fiquei tão profundamente impressionado pela sua vasta cultura, pela clareza da sua exposição, que não pude deixar de lhe escrever, cumprimentando-o entusiasmamente pela excellencia do seu trabalho. [...] Como no nosso paiz difficilmente se encontra em qualquer ramo de conhecimentos, um trabalho tão completo e tão perfeito, é grato para mim o poder afirmar que mesmo na Europa deverão existir poucos trabalhos que se comparem com o seu.* (Grellet a Sá Pereira, São Paulo, 1º de agosto de 1933)

Outro elogio de Mário de Andrade ao trabalho é reproduzido na folha de rosto da terceira edição do tratado, assim como na obra *O Perfil de um “Crítico,”* livro escrito e publicado por Sá Pereira em setembro

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

de 1933. Segundo relata: “o trabalho do professor Sá Pereira me entusiasmou. Chego mesmo a pensar que o *‘Ensino Moderno de Piano’* escapa das obras de utilidade exclusivamente nacional, e seria um lustro na musicologia de qualquer país” (Sá Pereira 1933b, 21).

Sá Pereira publica na obra *O Perfil de um “Crítico”* (1933b) várias opiniões acerca do tratado. O pianista João de Souza Lima (1898-1982) destaca a importância da obra para o ensino pianístico brasileiro; Guilherme Fontainha, então diretor do Instituto Nacional de Música e professor da cadeira de piano dessa instituição, considera o trabalho de Sá Pereira um dos mais notáveis no gênero, em língua nacional ou estrangeira; Sílvio Deolindo Fróes (1864-1948), diretor do Instituto de Música da Bahia, aponta a posição desvantajosa dos trabalhos congêneres publicados até aquele momento em face do tratado de Sá Pereira e nota que o *Ensino Moderno de Piano* apresenta uma quantidade de ensinamentos superior aos trabalhos estrangeiros iniciadores da técnica moderna, como “inclusive os de Breithaupt e Mugellini” (Sá Pereira 1933b, 22).

Frei Pedro Sinzig (1876-1952), religioso da ordem franciscana, escritor, jornalista, músico e professor de música, um dos fundadores da Editora Vozes de Petrópolis, Rio de Janeiro, adverte que “o leigo não compreenderá que se possa dizer tanta coisa sobre o ensino do piano” (Sá Pereira 1933b, 23) e que o trabalho pode ser considerado um “espelho de consciência” para muitos professores. Sá Pereira transcreve ainda as palavras do crítico musical do jornal da colônia italiana “Fanfulla”, de São Paulo, onde se lê:

*[...] o trabalho do professor Sá pereira é prático, belo e útil. É uma obra que se lê de princípio a fim porque foi escrita por um competente e profundo conhecedor do instrumento. Como já disse, esse inteligentíssimo curso de pedagogia pianística destina-se aos alunos já muito adiantados e aos professores estreates. Mas, afirmando isto, o autor pecou um pouco por modéstia, pois que também muitos professores que já não estão ensaiando os primeiros passos, ali muito terão que*

*aprender.* (Sá Pereira 1933b, 24).

Duas cartas, escritas por pianistas mundialmente famosos, reiteram as opiniões acima descritas. A primeira, da qual não se pode precisar a data, mas é encontrada nas primeiras páginas da obra *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música*, que Sá Pereira publicou em 1937, pela Editora José Olympio, do Rio de Janeiro, foi escrita pelo italiano Carlo Zecchi (1903-1984). Ex-aluno de Busoni e Arthur Schnabel, Zecchi encontrava-se então no auge de sua carreira como solista, apresentando-se em turnês pelas Américas, pela Rússia e pela Europa. A carta demonstra todo o grande interesse que a obra de Sá Pereira desperta no pianista italiano. Ao lado do texto original, é apresentada uma tradução em português, na qual se lê:

*Caro M[onsieur]*

*Regressando ontem a Roma, após fatigantíssima tournée de concertos, encontrei entre montes de correspondência e envios postais, o livro "Ensino Moderno de Piano," de Antonio Sá Pereira. Com a intenção de o ler com calma no verão, deitei-o de lado. Comecei então a por em ordem as minhas coisas. Durante quase vinte horas conservei-me de pé, entre valises, caixas, cartas, etc, e isto depois de duas noites passadas no trem! Afinal, morto de cansaço, atiro-me ao leito. Pouco antes de fechar os olhos, dou uma olhadela às primeiras páginas do livro de Sá Pereira. Pois bem, meu caro M[onsieur], asseguro-lhe que me passou o cansaço. E o livro a tal ponto me interessou pela sua clareza, pela exposição e a concepção, que o devorei quase inteiro. Não sei a que horas terei adormecido. Seguramente já raiavam os primeiros albos da madrugada. Carlo Zecchi. (Sá Pereira 1937, 4).*

A segunda carta, pertencente ao acervo da Escola Sá Pereira, tem como remetente o pianista português José Vianna da Motta. Ela foi escrita em Lisboa, em 25 de outubro de 1934, período em que o pianista, juntamente com sua carreira de concertista, desempenhava a função de diretor do Conservatório Nacional de Lisboa. Dirigindo-se a Sá Pereira

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabara. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

como “muito prezado colega,” Vianna da Motta demonstra seu apreço pelo tratado com as seguintes palavras:

*[...]Acho o seu trabalho admirável, exposto com grande clareza e vasto conhecimento de toda a literatura mais moderna que há sobre o assunto. Só um excelente artista e pedagogo podia escrever assim. Felicito-o calorosamente, assim como os seus discípulos pelo proveito que dele tirarão. Pedindo-lhe todas as desculpas pela demora da resposta, cumprimenta-o com toda a admiração, J. Vianna da Motta. (Vianna da Motta a Sá Pereira, Lisboa, 25 de outubro de 1934)*

Muito embora todos esses testemunhos sejam provas incontestáveis da competência de Sá Pereira e da valia do seu tratado, o autor mantinha uma constante preocupação com o futuro da obra e sua divulgação entre os estudantes do instituto e de piano, em geral. Sobre isso, faz o seguinte comentário: “as alunas, naturalmente, se os professores não recomendam a obra, não a compram, pois elas não têm hábitos de leitura nem nenhuma curiosidade intelectual. Aí, em São Paulo, imagino se dê a mesma coisa” (Sá Pereira, carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933).

A preocupação de Sá Pereira quanto à recepção da obra não se revela infundada e, embora a segunda edição (1948) apresente os dizeres “obra adotada oficialmente em todos os conservatórios e institutos musicais do país,” não há menção específica à adoção do tratado pelo Instituto Nacional de Música. Pelo que se pode averiguar, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo adotava oficialmente o tratado, enquanto que Camargo Guarnieri, ex-aluno de Sá Pereira e professor dessa instituição, foi um de seus principais divulgadores. Embora a obra não seja desconhecida mesmo nos dias de hoje, é no prefácio da edição brasileira da obra de Leimer e Giesecking – *Como devemos estudar piano* –, escrito em janeiro de 1950, que se encontra uma importante informação acerca da situação em que se achava o tratado em meados do século XX. A tradutora Tatiana Braunwieser declara sua estupefação diante

do desconhecimento da maioria em relação à obra de Sá Pereira. Ao referir-se à inexistência de uma tradução da obra de Breithaupt para o português e à escassez de outras obras congêneres em vernáculo, diz:

*Mais estranho ainda é o fato de poucas pessoas saberem da existência de um esplêndido trabalho: "Ensino Moderno de Piano" de Antônio de Sá Pereira, grande pedagogo, professor e ex-diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Seu livro, aceito pelos colegas e estudado por eles e seus alunos, teria encurtado muito o caminho penoso e melhorado inestimavelmente as realizações musicais desses milhares de vítimas do mal, chamado mordazmente, pelo ilustre musicólogo Mario de Andrade, pianolatria. (Braunwieser 1950, 3)*

Infelizmente, os temores de Sá Pereira quanto a uma difícil aceitação da obra se confirmaram. Mais do que pela comercialização do livro, foi pelas aulas de pedagogia no instituto, todavia, que as ideias de Sá Pereira, contidas no tratado, foram propagadas. É importante mencionar, contudo, que o *Ensino Moderno de Piano*, apesar de não ter tido a repercussão esperada por seu autor, cumpriu seu papel de disseminador dos preceitos da moderna escola de ensino pianístico. Como exemplo, pode-se mencionar o testemunho do pianista e pedagogo argentino José Alberto Kaplan, que, em busca de uma metodologia própria de ensino do piano, teve como fontes dois textos principais: *Dinâmica pianística* de Attilio Brugnoli (1926) e *Ensino Moderno de Piano* de Sá Pereira (1933).

Conforme relatou Kaplan, em entrevista ao *Jornal da Paraíba*, a leitura da obra de Sá Pereira modificou totalmente seu desenvolvimento como pianista e pedagogo. Indicado por uma de suas alunas em Campina Grande, no início da década de 1960, o livro foi avidamente lido e de acordo com suas palavras:

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

*Quando acabei sua leitura (na verdade, 'devorei' o livro), o tão procurado 'caminho das pedras' da execução pianística e de seu ensinamento – que com tanto afincio tinha procurado, sem resultados convincentes, nos meus estudos com célebres pianistas e pedagogos em Buenos Aires, Genebra e Viena – acabei por encontrar em Campina Grande! Posso afirmar que a minha maneira de tocar e a metodologia do ensino pianístico que elaborei e adotei com sucesso no decorrer do longo período de minha vida dedicada à pedagogia – quase quarenta anos – está baseada, em grande parte, nos conhecimentos adquiridos através da leitura e estudo desse texto seminal. (Kaplan'70, *Jornal da Paraíba*, João Pessoa, 2 de outubro de 2005)*

Corroborando as palavras daqueles que viram na obra de Sá Pereira um importante trabalho no campo do ensino do piano, o relato de Kaplan demonstra a vitalidade da obra, ainda que em meio a um acolhimento pouco abrangente da mesma.

A recepção pouco acolhedora do tratado à época de sua publicação decorreu principalmente da campanha negativa promovida pelo crítico musical Oscar Guanabarro. Pode-se especular que o fato de Sá Pereira não ter sido professor da cátedra de piano no Instituto Nacional de Música constitui-se um dos fatores que também contribuíram para essa situação. Ademais, a relação de Sá Pereira com a reforma de 1931, que melindrou muitos membros do corpo docente do instituto e o tradicionalismo do ensino pianístico então vigente, são fatores que também devem ser levados em consideração.

Como pode ser constatado acima, a carta a Mário de Andrade, escrita em abril de 1933, é um dos documentos mais importantes para se compreender os receios de Sá Pereira com relação à disseminação da obra. Redigida como um desabafo e um pedido de ajuda a um amigo querido, ela contém, em muitos trechos, o testemunho do autor no que concerne ao processo de preparação da obra e seus objetivos, fala do comportamento e das reações de alguns dos professores e pianistas de então com relação

ao tratado, e revela indícios da inquietação de Sá Pereira quanto à própria aceitação como professor no Instituto Nacional de Música.

## Oscar Guanabario (1831-1937)

Mais violenta do que quaisquer das opiniões adversas citadas nessa carta de Sá Pereira a Mário de Andrade, entretanto, é a posição de Oscar Guanabario, em cujos artigos na sua coluna sobre arte e música do *Jornal do Commercio*, Sá Pereira e o *Ensino Moderno de Piano* foram atacados durante sete meses. Justamente nesse período, quando o crítico inicia sua série de ataques ao tratado, Sá Pereira pede ajuda a Mário de Andrade.

*[...] Desejava saber se você me pode ajudar a prestigiar com a sua palavra a minha obra que navega neste momento num maremoto de maldade e estupidez, de inveja e surdos rancores. Não sei se você tem lido os artigos com que o Guanabario, numa fúria de animal açulado se atirou a um inofensivo e sereno trabalho didático, fúria essa que já pela explosividade logo denuncia os maus motivos que a geraram. [...] O Guanabario afirma com o maior cinismo que tudo isso [o conteúdo do tratado] se encontra 'num dos nove (sic!) volumes de Blanche Serva'. Ele quer dizer Selva, autora que ficou conhecendo pelas minhas citações! (Sá Pereira a Mario de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933)*

Oscar Guanabario (1851-1937) sempre foi conhecido por suas polêmicas e o modo virulento como se expressava nas páginas dos periódicos cariocas *O Paiz* (entre 1884 e 1917) e *Jornal do Commercio* (entre 1917 e 1937), onde trabalhou como crítico de teatro, belas artes e música. Embora a crítica periódica tenha sido a atividade que projetou seu nome – na verdade Oscar Guanabario é considerado hoje o fundador da crítica especializada –, suas atividades não se limitavam a avaliar as diversas manifestações artísticas na sociedade carioca.

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

Filho do historiador Joaquim Norberto de Souza e Silva, Guanabarro, fluminense da cidade de Niterói, por influência paterna, desde cedo dedicou-se à música e às letras. Pianista, professor de piano, estética e história da música, regente e dramaturgo, Guanabarro foi regente da Orquestra da *Sociedade Philarmônica Niteroiense* a partir dos vinte e um anos de idade. Sob sua regência, foram realizados os concertos de agosto de 1880, que receberam em Niterói o compositor Carlos Gomes, em uma apoteótica homenagem quando de sua vinda ao Brasil após a consagração na Europa. Nessa época, Oscar Guanabarro estava no início de sua carreira, dividindo a função de regente e pianista da orquestra com o magistério de piano, no Teatro Lírico. Guanabarro foi colaborador na *Revista Musical e de Bellas Artes*, editada pela casa editora de músicas *Narciso, Arthur Napoleão e Miguez*, durante os anos de 1879 e 1880. Nessa ocasião, escreveu uma série de artigos que foram publicados em 1881 como o livro *O Professor de Piano*.

O crítico fluminense também foi o autor de muitas peças de teatro, dramáticas e cômicas, e um dos fundadores da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Guanabarro também escreveu um grande número de artigos sobre pintura e escultura, além de incontáveis textos sobre teatro e música, o que o fez destacar-se dentre os demais críticos da época por seu conhecimento específico e, ao mesmo tempo, eclético do “mundo das artes.” Devido a essa posição de destaque, Guanabarro tornou-se uma figura temida e proeminente, principalmente no cenário musical.

Dentre suas contendas mais célebres, podemos citar as discussões travadas com Alberto Nepomuceno a propósito do canto em português, que o crítico não admitia como uma língua musical, a oposição à Semana de Arte Moderna de 1922 e os ataques a Villa-Lobos, que demonstram sua posição conservadora diante das manifestações artísticas próprias de um período de mudanças, quando o país acolhia o modernismo.

Seu relacionamento com o Instituto Nacional de Música merece uma menção especial. Sua natural aversão ao instituto e a

praticamente tudo o que a ele se refere tem raízes mais profundas do que as divergências relativas às questões estéticas e pedagógicas que seus textos jornalísticos sugerem. Avelino Pereira (2007, 72-73) acredita que a não aceitação de Oscar Guanabarro como docente do instituto marcou-o de forma indelével, o que pode explicar muitas de suas opiniões hostis, atitudes ofensivas e mesmo insultos aos músicos da instituição, enquanto docentes e artistas, e à própria administração desse estabelecimento de ensino e sua política de contratações e concursos. Em uma de suas críticas do *Jornal do Commercio* (8 de abril de 1931), Guanabarro diz ser o único a se encarregar de fiscalizar o Instituto Nacional de Música e a divulgar o que ali se passa.

A posição de destaque que seu cargo na imprensa lhe conferiu tornou Oscar Guanabarro um personagem notório. Essa função privilegiada de intermediário entre o público e o artista também lhe outorgou ares de autoridade diante do público e mesmo do próprio meio musical, que travava com Guanabarro verdadeiros duelos pelos jornais. Sempre respaldado editorialmente, Guanabarro evoca essa autoridade ao lançar-se na contenda com Sá Pereira, a respeito do *Ensino Moderno de Piano*.

Nesse ano de 1933, Oscar Guanabarro já contava oitenta e dois anos de idade e um histórico de muitas outras polêmicas travadas com inúmeros membros do Instituto Nacional de Música. Sá Pereira menciona haver “mexido num vespeiro sem que se desse conta” (carta a Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1933). O que talvez ele não soubesse é que, à parte a rixa com o instituto, o método de piano de Guanabarro – e com ele as convicções do crítico acerca do ensino desse instrumento, representando uma pedagogia conservadora – haviam sido melindradas com o aparecimento do *Ensino Moderno de Piano* e suas propostas pedagógicas inovadoras, baseadas no trabalho racional e em princípios científicos. Quem parece escrever para atacar o tratado de Sá Pereira não é o crítico, e sim o professor de piano que se vê retratado na obra como o professor que se utiliza de uma metodologia ultrapassada. Esse parece ser um dos pontos centrais, geradores da intolerância ao tratado demonstrada por Oscar Guanabarro.

## O Professor de Piano

Para se entender o cerne dessa disputa, é preciso analisar, mesmo que de forma sucinta, o método de piano de Guanabarro. Seu extenso título já demonstra as grandes pretensões de seu autor: *O Professor de Piano ou Arte de educar um pianista desde os rudimentos até o Ensino Transcendental: Para servir de guia aos professores novos e aos discípulos adiantados que queiram estudar por si só* (1881). Como apontado anteriormente, há uma grande coincidência entre o subtítulo dessa obra e do *Ensino Moderno de Piano* de Sá Pereira. Ambos visam atingir a um público jovem composto de professores recém-formados e alunos em nível avançado. Nos objetivos de ambos, também são encontradas semelhanças. Guanabarro fala dos alunos adiantados que queiram estudar por si só, enquanto Sá Pereira refere-se à aquisição do hábito de trabalhar e pensar por conta própria. O livro de Guanabarro origina-se de uma série de artigos para a *Revista Musical* (1879-80), enquanto que, dos artigos de Sá Pereira relativos à técnica racional de piano, publicados na revista *Ariel* (1924), surgiu uma extensa seção do tratado. As origens dos dois trabalhos, portanto, relacionam-se a publicações periódicas que tinham como objetivo esclarecer aspectos do ensino do piano. Outro ponto coincidente remete às experiências pessoais dos dois autores no ensino do instrumento, utilizadas como fontes para seus trabalhos.

O livro de Oscar Guanabarro inicia com comentários acerca da idade em que se *pode* começar os estudos: aos seis anos. Essa idade é estabelecida pela constatação das idades em que os pianistas mais célebres iniciaram seus estudos e pelo fato de “todos terem sido virtuosos antes dos dez anos de idade” (Guanabarro 1881, 2). Na primeira edição do *Ensino Moderno de Piano* (1933), Sá Pereira chega a sugerir idades específicas para as diferentes etapas do estudo de piano. Entretanto, esse *plano ideal*, como o chama Sá Pereira, é descartado nas edições seguintes. Segundo Guanabarro, nessa fase inicial, o aluno deve começar com a prática de exercícios de mecanismo (exercícios na técnica de cindo dedos). Sá Pereira, por outro lado, defende a musicalização

do aluno antes que exercícios de mecanismo sejam abordados. Guanabario trata os exercícios de mecanismo como uma atividade puramente motora, utilizando conceitos relacionados à força muscular e à elasticidade dos tecidos, de forma indiscriminada e não científica. Segundo cita, esses exercícios deveriam desenvolver “ginasticamente a força e a elasticidade dos músculos das mãos” (Guanabario 1881, 4). De acordo com Luca Chiantore (2004), o dogma segundo o qual essa fase inicial de estudos deveria utilizar uma posição fixa em cinco notas nasceu dos exercícios de Pleyel, publicados em 1797. Esses exercícios, devido à sua posição fixa, conferiam ao primeiro contato com o teclado uma qualidade mecânica até então não experimentada. Projetados para estimular o estudo das variações de intensidade pelo toque,<sup>1</sup> uma vez que a maioria dos instrumentistas ainda não se havia familiarizado com os recursos expressivos de dinâmica gradual do *fortepiano* (os exercícios trabalhavam o *crescendo* e o *diminuendo* entre as dinâmicas *piano* e *forte* em sequências de cinco notas), esses exercícios vão, com o passar dos tempos, sendo empregados com um propósito diferente do original e passam a se tornar a base da aprendizagem e de uma nova concepção de estudo técnico em que o principal é a aquisição de independência e igualdade digital.

Demonstrando uma visão arcaica do ensino e do estudo de piano, Guanabario parece acreditar mais *no quanto* estudar do que em *como fazê-lo*. Assim, chega a prescrever um horário rígido de horas de estudo diário para cada faixa etária específica. O aluno de oito anos deveria estudar por duas horas; o aluno de nove, três; o aluno de treze anos estudaria cinco horas e o aluno de quinze anos, seis horas. Por outro lado, na visão de Sá Pereira o mais importante é a qualidade do estudo e não a quantidade de horas estudadas.

Juntamente com o desenvolvimento físico-motor, Oscar Guanabario advoga o estudo da teoria e do solfejo. Observando outra prática vigente na época, aconselha o estudo teórico aplicado

---

1 É preciso lembrar que ainda nesse período, tanto o clavicórdio como o cravo, coexistiam com o *fortepiano*.

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

paralelamente ao estudo de piano, porém, *completamente* separado deste, desvinculando, totalmente, a prática da teoria.

O autor aponta como uma das causas mais frequentes de desistência e de abandono do estudo de piano uma leitura deficiente, proveniente do desconhecimento do solfejo. Neste ponto é encontrada uma certa semelhança na forma de pensar dos dois autores. Sá Pereira considera que o estudo do solfejo é fundamental na formação musical do aluno e uma das ferramentas essenciais para o desenvolvimento de uma leitura mais eficiente. Sá Pereira defende que a vivência musical deveria anteceder o estudo de piano. Ao iniciar o estudo do instrumento, o aluno já teria desenvolvido o ouvido, o senso rítmico e a leitura através, principalmente, do solfejo. A integração entre os estudos teóricos e o aprendizado pianístico se manteria pela correlação entre audição, localização no teclado e escrita com sua realização sonora. Quanto mais avançado estivesse o aluno, mais essa relação entre *o que fazer, como fazer e por que fazer* se solidificaria.

Na terceira parte de seu método, Guanabarro tenta especificar um pouco mais como deve prosseguir o estudo do instrumento. Sua primeira recomendação é que o aluno saiba ler muito bem todas as notas antes de abordar o piano e que, assim que o fizer, inicie imediatamente os trabalhos de mecanismo. Ao mencionar que “não será descuidada a posição do corpo, dos braços, das mãos e dos dedos, como recomendam todos os métodos de piano” (Guanabarro 1881, 8), Guanabarro não demonstra como devem ser mantidas essas posições e nem em que outros métodos, uma vez que os cita, são encontradas essas posições ideais. Uma recomendação peculiar sugere que o aluno tenha um banco perto de si para marcar os tempos do compasso. O professor estaria encarregado de marcar o ritmo com um lápis no ombro do aluno e este, de marcar o ritmo com o pé em cima de um banco. Guanabarro assegura que este procedimento auxiliaria no futuro emprego dos pedais, facilitando o seu uso. Nota-se que o autor não faz menção à importância do controle auditivo no emprego do pedal, ponto principal e condição essencial para Sá Pereira. Guanabarro aborda o assunto apenas sob o aspecto da coordenação motora do movimento

do pé direito. Da maneira como é tratado, o treino desse movimento do pé é vinculado às trocas de pedal ditadas pela subdivisão do compasso, portanto, o emprego do pedal é subjugado à métrica e não às leis estilísticas e acústicas que regem o uso desse dispositivo. Guanabario não se refere, em momento algum, à técnica de pedalização, limitando-se a dizer que o pedal direito não deve ser visto unicamente como um meio de aumentar o volume do som. Não são apresentados exercícios para treino do emprego do pedal e nenhum comentário é feito sobre a utilização desse dispositivo nos diferentes estilos da literatura do piano.

Ainda reportando-se à marcação da subdivisão rítmica, Oscar Guanabario aponta um comportamento, no mínimo curioso, segundo o qual o professor deve certificar-se constantemente da divisão rítmica empregada nas figuras dos exercícios de mecanismo, pois “o discípulo pode executar em *triolet*s um ritmo binário e **o professor não descobrirá por certo, sem o auxílio das pancadas**”<sup>2</sup> (Guanabario 1881, 8) [grifo nosso]. Diante de tal asserção, paira a dúvida sobre que tipo de professor Guanabario tem em mente. Em geral, o texto parece sugerir que as experiências relatadas são próprias do autor. Mas as qualidades mínimas daquele que se diz professor de música deveriam fazê-lo capaz de distinguir entre a subdivisão binária e a ternária de um determinado ritmo dado. Observa-se aqui o distanciamento entre a vivência rítmica e a execução, aspecto muito combatido por Sá Pereira.

Voltando aos exercícios de mecanismo propriamente ditos, Guanabario recomenda para os iniciantes os *Mil exercícios de Henri Herz para o uso do Dactylion*.<sup>3</sup> Abordando uma prática de estudo condenada nos dias de hoje, Oscar Guanabario revela-se parcialmente contra o uso desses instrumentos. Para o autor, tais aparelhos são incômodos e não apresentam muitos resultados, porém, tanto o *dactylion* “como os anéis chumbados, o *digitorium*,<sup>4</sup> o *guide-mains* e outros, só devem ser

2 “Pancadas” aqui entendidas como a marcação do ritmo pelo aluno com o pé no banco a seu lado.

3 Dactylion: dispositivo inventado por Henri Herz para fortalecer a musculatura, no Dactylion um mecanismo com pesos se conectava a 10 anéis nos quais o aluno deveria inserir os dedos. Para acionar a tecla era então preciso vencer a resistência da tecla somada à do peso (Chiantore 2004, 252-3).

4 Digitorium: dispositivo portátil usado por pianistas para fortalecimento dos dedos. Geralmente

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

empregados em casos excepcionais de fraqueza” (Guanabarro 1881, 9). Como pode ser observado no texto, a tradição fala mais alto que o bom senso, pois Guanabarro ainda considera possível o uso de tais instrumentos disciplinadores dos dedos e inibidores dos movimentos braquiais.<sup>5</sup> Em conformidade com essa corrente da técnica, que preconiza a posição fixa da mão, em que sua movimentação deveria ser a mínima possível e a dos braços, inexistente, Guanabarro exemplifica que, na primeira quinzena de estudos, o aluno deve executar os exercícios em andamento lento, sendo proibida qualquer contorção ou movimento inútil. Na sequência, o andamento é acelerado, sempre com o auxílio do metrônomo, e “o tocar é forte e igual” (ibidem). Guanabarro ainda comenta que deixa os exercícios com nota *tenuta* para mais tarde, por serem incômodos para as mãos pequenas, pela falta de independência e pelo *emprego da força* contra a resistência do 4º dedo e pede que os exercícios sejam transpostos “para as doze tônicas da nossa música” (ibidem).

Outro testemunho da ausência de conhecimentos mais aprofundados sobre a técnica e sua realização, característica desse período de pré-tecnologia do piano,<sup>6</sup> pode ser verificado quando Oscar Guanabarro, ao mencionar que cada pianista possui um toque e um som próprios, se pergunta “como se opera essa mudança” (ibidem, 85). Seguindo em sua indagação, e mais uma vez demonstrando a precariedade de seus conhecimentos e o empirismo de suas convicções, diz:

*como conseguir-se as diversidades de som onde o som já está feito? Não sei; ninguém sabe. Faz-se, mas não se sabe*

---

não possuíam mais do que cinco teclas em cuja base molas muito resistentes requeriam o uso de força para que fossem acionadas. Foi inventado por Myer Marks em meados do século XIX. *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 1996. s.v. “digitorium.” Disponível em: Encyclopedia.com <http://www.encyclopedia.com/doc/1076-digitorium.html>

- 5 O aparecimento do piano com duplo escapamento terminava com as imprecisões do toque dos antigos fortepianos, porém seu mecanismo mais pesado exigia maior dispêndio de energia. A invenção e disseminação dessas diversas máquinas foi uma resposta a uma necessidade cada vez maior de tornar o aparato pianístico mais atlético. Dos abusos decorrentes do uso de tais dispositivos, o caso de Robert Schumann é o mais conhecido.
- 6 O início da era da tecnologia pianística, como a define Kaemper (1968), coincide com a publicação do artigo de Ludwig Deppe, *Armleiden des Klavier-Spielers* (Os sofrimentos dos braços dos pianistas), publicado na revista *Der Klavier-Lehrer* (O professor de piano), em junho de 1885.

*explicar; mostra-se, exemplifica-se, mas não se traduz por meio de palavras esse desconhecido que se chama sonar! Mas cumpre ao professor exigir, e com tenacidade, uma produção agradável, nítida e sonora. (Ibidem)*

De forma geral, o método limita-se a prescrever os mais variados exercícios de mecanismo. Guanabarro cita infindáveis coleções de exercícios e estudos, sem mencionar de que maneira seriam realizados e qual seria sua função, tendo como única preocupação as indicações de andamento e as “gradações de força” [dinâmica] empregadas. As infindáveis repetições de milhares de fórmulas mecânicas seriam o caminho que garantiria a aquisição de técnica. Das quatro “épocas de estudo” que separa o livro, apenas na quarta há menção à sonoridade. Entretanto, em nada esclarece o leitor quanto a produção de som, uso de toques, emprego de dinâmica (Guanabarro restringe-se a citar os nomes dos toques, que chama de “acentuações,” e os graus de dinâmica existentes) e pedais.

Para um método que, de modo ambicioso, se propõe a preparar o pianista dos “rudimentos até o ensino transcendental,” a obra de Guanabarro é extremamente incipiente. De forma bastante pretensiosa, Guanabarro ilude-se ao acreditar que exercícios baseados em uma técnica quase que exclusivamente digital como os de Le Couppey, Herz, Czerny, Ravina e Heller, entre outros, seriam suficientes para preparar o pianista para a técnica transcendental de Chopin e Liszt.

Na página 14 d’*O Professor de Piano*, Guanabarro menciona que “aquele que não foi discípulo não pode ser mestre.” Ao relacionarmos esta afirmação com o autorretrato descrito no centro da obra, localizado na página 55, vemos o quão incoerente Guanabarro demonstra ser. Escrito em forma de desabafo onde transparece uma grande dose de ressentimento, este parágrafo traça a trajetória do crítico, que se revela um músico autodidata, portanto jamais um discípulo, que parece se vangloriar de suas carências musicais, e de sua posição, supostamente desvantajosa, em relação aos músicos de formação acadêmica tradicional.

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabara. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

*Sou o primeiro a reconhecer que nenhum título apresento para inspirar a precisa fé entre aqueles que se dedicam ao ensino. Nunca conquistei os aplausos das plateias como pianista; nem uma só composição musical se acha publicada com meu nome; não fui ao velho continente europeu ouvir os conselhos dos homens célebres, não posso alegar ciência adquirida com provectoros professores – que não os tive. Não enfim, a não ser a paciência e a boa fé, o amor pelo ensino, sempre revelado na imprensa, o estudo constante e detido dos mestres de todos os séculos, a confrontação de seus métodos e demorada reflexão sobre suas obras. [...] Não fantasio um novo sistema de ensino; apenas apresento reunido o bom de tudo quanto conheço a par do pouco que conquistei na própria experiência. (Guanabara 1881, 55)*

Pelo exposto acima, observa-se que a trajetória de Sá Pereira não poderia ser mais diametralmente oposta à de Oscar Guanabara. Escrito em 1881, apesar do espaço de tempo de 52 anos que o separa do início da contenda com Sá Pereira, este texto, verdadeira apologia do empirismo, parece ser uma das chaves para entender o porquê dos “surdos rancores” a que Sá Pereira se refere.

Enquanto Sá Pereira representa o futuro, a racionalidade no estudo do piano, a compreensão e a aplicação das descobertas dos grandes teóricos da técnica pianística, a luta em prol de um ensino de qualidade onde não há lugar para o amadorismo, Guanabara é o retrato do passado, do ensino intuitivo baseado apenas no empirismo, representante de uma técnica anacrônica que desconhece os postulados essenciais da aplicação do peso do braço e da aprendizagem racionalizada – a exata imagem do profissional não atualizado e pouco eficiente, combatido por Sá Pereira.

## **As críticas em *Pelo Mundo das Artes*, do *Jornal do Commercio***

A coluna de Oscar Guanabarro no *Jornal do Commercio*, *Pelo Mundo das Artes*, de periodicidade semanal, sempre ocupou um lugar de muito destaque no corpo desse periódico carioca: um terço da segunda página do jornal, diagramado em várias colunas. A julgar pelo conteúdo dessas críticas, Oscar Guanabarro teve plena liberdade para expressar suas ideias, fossem elas restritas à sua função de crítico de arte ou relacionadas a assuntos pessoais. Pelo que se pode averiguar, em se tratando de temas ligados ao Instituto Nacional de Música, Oscar Guanabarro revela-se uma pessoa muito mais intransigente que de costume, que utiliza um vocabulário muitas vezes chulo e cujo teor ofensivo frequentemente ultrapassa os limites da convivência profissional, atendo-se a comentários pessoais e tendenciosos, escritos de forma passional quando, por exemplo, ataca a competência, a inteligência ou a moral de seus contemporâneos.

É fácil notar que muitas de suas opiniões parecem não ter outro fundamento que o da própria vontade de atacar e desmoralizar, tanto a instituição quanto seus representantes. Quando Guanabarro coloca-se contra a reforma do Instituto Nacional de Música, não parece manifestar um pensamento abalizado, visto que compara a *Ginástica Rítmica* de Jaques Dalcroze a rodas de capoeiras e chama de “imoral e indecente, um erro ridículo” (Guanabarro, *Jornal do Commercio*, 22 abril 1931) a implantação da cadeira de folclore musical. Na coluna de 29 de abril de 1931, Guanabarro refere-se à comissão encarregada da reforma do instituto por meio de adjetivos pouco corteses. Nessa ocasião, diz que o ministro da educação, Francisco Campos, está “sendo iludido por indivíduos ignorantes e charlatães” que o estão orientando na reforma. Os “indivíduos” a que se refere são Luciano Gallet, então diretor do Instituto Nacional de Música, Mário de Andrade e Antônio de Sá Pereira. É a partir desse momento que Sá Pereira passa a pertencer ao rol daqueles que seriam os alvos preferenciais de Oscar Guanabarro em seu folhetim e sobre os quais recaíam os ódios e as frustrações do velho crítico.

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

Nas quatorze críticas publicadas no *Jornal do Commercio* que mencionam o Ensino Moderno de Piano, percebe-se ausência de objetividade nas análises e comentários, além de uma certa falta de compreensão aliada a uma grande dose de desatualização acerca da técnica do peso do braço e demais assuntos abordados.

Na primeira crítica ao *Ensino Moderno de Piano*, Guanabarro diz ser difícil entender o que o tratado quer dizer e o que pretende obter como resultados. Pejorativamente, chama o livro de “caos pedagogrês” (Guanabarro, *Jornal do Commercio*, 29 março 1933). Nesse adjetivo, vê-se claramente a alusão a Sá Pereira como professor da cadeira de pedagogia do piano, disciplina criada pela reforma de 1931, à qual Guanabarro opôs-se de forma implacável, quando o Instituto Nacional de Música passa a pertencer à Universidade do Rio de Janeiro.

*A cada passo esbarramos com as suas originalidades, as quais não podem nem devem ficar sem os reparos da crítica. Se o Sr. Sá Pereira fosse simplesmente um professor de piano vivendo de suas lições particulares, o seu livro não teria interesse algum para nós; mas trata-se de um professor de pedagogia contratado pelo Instituto Nacional de Música para professar ali justamente a pedagogia relativa ao ensino de piano, e sendo assim temos o dever de criticar esse livro com todo o rigor, mesmo porque o autor julga que escreveu para beócios, e entra na arena, que desconhece, como reformador triunfante!* (Guanabarro, *Jornal do Commercio*, 12 abril 1933)

A citação acima contém muitos dados importantes para se entender o tom da polêmica criada por Guanabarro. Nota-se a referência irônica à originalidade do conteúdo do tratado, o descaso com que o crítico trata o autor e a obra, ao esclarecer que só a considera digna de crítica por ter relação com o Instituto Nacional de Música, a descrição de Sá Pereira como alguém que se coloca em uma posição intelectual acima dos leitores, a insinuação de que Sá Pereira não pertence ao meio para o qual escreve e o sarcasmo como se refere à reforma de 1931, ao

denominá-lo de “reformador triunfante!” (Deve-se lembrar que a cadeira de pedagogia foi criação da reforma de 1931 e Sá Pereira, um dos três reformistas a elaborá-la).

Na mesma crítica, citando autores estrangeiros, como Félix Le Couppey (1811-1887), Antoine François Marmontel (1816-1898) e Pierre Zimmermann (1785-1853), Guanabarro acusa o tratado de falta de originalidade, comentando que “o que está ali é velho e está em centenas de livros do gênero e em compêndios de anatomia e fisiologia” (Guanabarro, *Jornal do Commercio*, 12 abril 1933). Entretanto, por seus comentários, mesmo “velhos” assuntos parecem desconhecidos para Guanabarro. Respondendo a uma observação de Sá Pereira em que, ao utilizar o peso do braço, a mão pode ir ao fundo da tecla, Guanabarro indaga: “- Como? Só se for desmontando o piano. O fundo da tecla é a face oposta àquela que se acha revestida de marfim” (ibidem). Mais adiante, quando Sá Pereira refere-se ao peso do braço descontraindo sobre a tecla, Guanabarro contesta, dizendo: “- está errado caro mestre, o peso aí é do antebraço” (ibidem). Ao isolar o antebraço do restante do aparato pianístico, Guanabarro demonstra desconhecer a técnica pianística moderna que emprega de forma consciente o peso do braço. Como atesta Helena de Figueiredo em sua tese de livre-docência, a pedagogia pianística então preconizada ainda baseava-se na antiga técnica de dedos excessivamente articulados em que “se tocava exclusivamente com o antebraço” (Figueiredo 1914, 9): “Ao contrário do que recomenda Sá Pereira deve-se exigir dos alunos a articulação exagerada nos exercícios lentos para a educação da força e independência dos dedos” (Guanabarro, *Jornal do Commercio*, 19 abril 1933).

A consequência nociva de tal procedimento, defendido por Guanabarro, em que o braço normalmente adquire uma posição fixa, pode ser comprovada quando o próprio crítico revela em seu *Folhetim do Jornal do Commercio*, do dia 8 de abril de 1931, o caso de uma de suas alunas. “Sob o pretexto” de estar sofrendo de uma “doença no antebraço direito,” a referida aluna, Srta. Inah Vaz, “abandona” a classe de Oscar Guanabarro, atribuindo essa doença – dores musculares – ao excesso de exercícios mecânicos e de notas tenutas, aos quais, segundo o crítico,

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

a discípula sempre manifestava profunda aversão. Pode-se especular que o mal dessa aluna fosse uma severa tendinite. Contudo, para Oscar Guanabarro, esse mal poderia ser resultado das mais variadas causas, inclusive “vícios sanguíneos” e não de seus exercícios. O crítico chega a dizer-se alvo da maledicência alheia que dava a seu curso de piano “o terrível atributo de inutilizar os alunos.” Segundo o que acreditava, esse “fenômeno” era bastante comum, inclusive na classe de piano de Isidore Philipp no Conservatório de Paris e dentre os remédios indicados estavam os banhos sulfurosos. Pelo exposto, Guanabarro considera a dor uma consequência normal do estudo de piano e, ao citar Philipp, se desonera de qualquer culpa nesse caso. A ira de Guanabarro torna-se ainda maior quando essa aluna ingressa no Instituto Nacional de Música, na classe de Guilherme Fontainha, “que ensina sem os exaustivos exercícios de mecanismo” (Guanabarro, *Jornal do Commercio*, 8 abril 1931). Observa-se nesse episódio que o crítico, assim como muitos em sua época, acredita que o trabalho técnico é somente fruto da repetição obstinada de exercícios mecânicos. O comentário do pianista e teórico inglês Thomas Fielden (1883-1974) (apud Kaemper 1968, 26) a propósito da aplicação de exercícios mecânicos na era pré-científica da técnica pianística ilustra bem a situação: “insistia-se na execução dos exercícios até que as mãos doessem e, com esperança, esperava-se que o mais forte sobrevivesse.”

Oscar Guanabarro usa de qualquer artifício para tentar desqualificar Sá Pereira perante o leitor do *Ensino Moderno de Piano*, principalmente o mais inexperiente. Ainda na mesma crítica de 12 de abril de 1933, ao questionar a definição de técnica pianística, é possível observar um exemplo típico do modo como Guanabarro age, mostrando-se intolerante e buscando, por meio de um jogo de palavras, que beira o ridículo, distorcer o que é apresentado por Sá Pereira. Não se conformando com a definição de técnica pianística como a “coordenação de movimentos,” Guanabarro pergunta ao autor “onde está a perfeita coordenação dos movimentos do compositor durante o seu trabalho ultracomplexo”?

Em relação à fisiologia dos movimentos, Guanabarro, mesmo

sem os conhecimentos apropriados, julga-se no direito de discordar e, em um momento bastante infeliz, nega que o movimento de *tremolo* seja realizado pela rotação do antebraço. Tentando ridicularizar a situação, admite que a rotação do antebraço só ocorre quando “se dá corda a uma vitrola ou toca-se um realejo” (Guanabario *Jornal do Commercio*, 12 abril 1933).

No intuito de colocar Sá Pereira em uma situação embaraçosa perante seus colegas do instituto, Oscar Guanabario, em 26 de abril de 1933, define o *Ensino Moderno de Piano* como

*um brado de protesto contra o ensino ali estabelecido, como quem afirma, com toda a razão: - no curso de piano do Instituto Nacional de Música nenhum professor conhece a sua arte; ali ninguém sabe ensinar e a consequência é o descabro que se observa no fim de cada ano letivo!* (Guanabario *Jornal do Commercio*, 26 abril 1933)

Os textos mostram a indignação do crítico que não entende por que um livro sobre ensino de piano considera a parte mais importante aquela que se refere à educação do ouvido. Essa é mais uma comprovação do pensamento equivocado de Guanabario, que ignora a importância da autoescuta na execução pianística e do poder de análise e autocrítica decorrentes.

Como pode ser observado, as críticas de Oscar Guanabario ao tratado de Sá Pereira não se restringem ao objeto criticado. Ao ver esgotados seus argumentos, o crítico volta-se contra as classes de Pedagogia do Piano ministradas por Sá Pereira no Instituto Nacional de Música. Aproveitando-se ainda de sua posição e de sua liberdade de expressar suas opiniões, Guanabario parte para o ataque pessoal ao autor do *Ensino Moderno de Piano* e aos músicos com os quais este tem ligação. Dessa forma, distanciando-se do plano da discussão de ideias, o crítico, muitas vezes, utiliza seu espaço para demonstrar seus ressentimentos, o que fica evidente, por exemplo, nas referências a Guilherme Fontainha.

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

Nos dias de hoje, seria impensável que um crítico mantivesse uma conduta como a de Oscar Guanabarro. Ainda que considerado o iniciador da crítica especializada no Brasil, prestou, em parte, um desserviço ao meio musical ao agir de modo não profissional, com a intenção de vilipendiar inúmeras vezes o objeto de sua crítica, esquecendo-se de adotar uma postura ética, em que devem existir a observação ponderada, a crítica inteligente e o julgamento imparcial.

A relutância de Oscar Guanabarro em aceitar novas ideias e a incompreensão demonstrada são provas do ocaso de uma situação por ele representada e que não mais podia se sustentar. Aos oitenta e dois anos, Oscar Guanabarro confessa em suas críticas não poder aceitar que se ensinasse de forma diferente àquela que conhecia, fazia sessenta anos.

## Resposta ao crítico

Desse embate entre o crítico e o pedagogo surge, em resposta, o livro *O Perfil de um "Crítico": Resposta ao cronista Oscar Guanabarro*, publicado por Sá Pereira em setembro de 1933.

Guanabarro instigou Sá Pereira a responder publicamente suas críticas. A publicação de tal resposta, entretanto, não intimidou Guanabarro, que se aproveitou do lançamento do livro para continuar sua investida contra Sá Pereira no jornal, alegando, ironicamente, que esse "presente caído do céu" lhe renderia assunto para o folhetim até o início de 1934.

Sá Pereira resume em trinta e uma páginas sua resposta às oitenta e uma acusações proferidas por Guanabarro à sua obra *Ensino Moderno de Piano* e aos improperios lançados contra sua pessoa.

Sá Pereira inicia seu texto procurando demonstrar a incapacidade e "incrível audácia" do crítico no desempenho de sua função, na qual, ilegitimamente se encontra e que a "inversão de valores" manifestada pelo meio tolera e mesmo facilita. A esse tipo de comportamento,

“sintomático em um país novo e mal organizado,” Sá Pereira contrapõe o “policiamento intelectual” competente, exercido pela opinião pública na Europa (Sá Pereira 1933b, 3).

Estranhando a recepção escandalosa de seu tratado, como se houvera escrito “alguma obra imoral ou de insulto à sua pessoa,” Sá Pereira busca desvelar, logo de princípio, “as inverdades e incongruências” apresentadas pelo crítico, que denotam sua “falta de amor à verdade e de preparo intelectual” (ibidem, 4).

Sem demonstrar falsa modéstia, Sá Pereira reafirma a originalidade de sua obra e o valor que a distingue das demais. De acordo com suas palavras, a síntese de assunto tão complexo ainda não fora alcançada com o mesmo sucesso em outras publicações estrangeiras.

*Eu sei bem o que estou afirmando; só aquela investigação das ‘causas de erros’ como base de um plano de ensino dá ao meu trabalho um valor de originalidade, que só por muita maldade ou completa obtusidade poderá não ser reconhecido!* (Sá Pereira 1933b, 5)

Ao referir-se ao despreparo intelectual do crítico, Sá Pereira responde diretamente a alguns dos itens apontados no folhetim do *Jornal do Commercio*, fazendo ver ao leitor a inépcia de seu “imprudente contendor,” demonstrando erros de raciocínio e lógica, além de falta de conhecimento dos assuntos abordados. Em relação à fisiologia dos movimentos, por exemplo, Guanabarro pretende desacreditar as afirmações de Sá Pereira, embasadas nas pesquisas do fisiologista alemão Wilhelm Trendelenburg da Universidade de Tübingen. Segundo cita Sá Pereira:

*O Sr. Guanabarro [...] pretendendo bobamente dar lições a quem esmiuçou o assunto num trato demorado com a maior autoridade, vem daí, muito lampeiro, e num estilo de leigo, cuja terminologia atamancada já denuncia o indivíduo pouco habituado a leituras científicas, proclama: ‘a agilidade é força transformada em movimento!’ A agilidade*

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

*não é força Sr. Guanabarro! Agilidade é uma qualidade do movimento animal, significa a facilidade com que é executado o movimento, livre de resistências e de atritos! (Sá Pereira 1933b, 9)*

Como mostra da falta de probidade profissional do crítico, Sá Pereira aponta contradições fabricadas por Guanabarro ao deturpar algumas ideias apresentadas no tratado, por meio de citações propositalmente truncadas. Outro estratagema elaborado para desacreditar o tratado consiste em difamar a imagem de Sá Pereira como professor e pianista. Como cita Sá Pereira: “o senhor Guanabarro confunde crítica com assalto à reputação dos colegas” (ibidem, 14); “tem a coragem de afirmar que ‘o Sr. Sá Pereira andou pela Alemanha onde não fez nenhum curso de piano, nem frequentou Conservatório algum’” (ibidem, 15). Sá Pereira apresenta, em seu favor, suas credenciais: seus estudos e sua vivência musical na Europa, seus mentores, sua titulação, seus discípulos, enfim, toda a sua bagagem científica, cultural e artística, além de seu profissionalismo, antítese do que representa Guanabarro. O perfil do crítico vai sendo delineado como o de uma pessoa “de espírito gaiato, ignorância abismal e horror à verdade” (ibidem, 18). Sá Pereira vê, na figura de Guanabarro, um amador que não está sequer à altura de aferir o valor de sua obra.

O aparecimento de Sá Pereira no cenário carioca representou, de certa forma, uma ameaça para Oscar Guanabarro, por personificar um elemento estranho ao meio, que participa das transformações de um ambiente musical onde as convicções do velho crítico não teriam espaço. Sua projeção enquanto membro da comissão responsável pela reforma do Instituto Nacional de Música em 1931 e sua consequente contratação para ocupar a cátedra de pedagogia do piano nessa instituição incomodaram Guanabarro e transformaram radicalmente a opinião do crítico sobre o músico. Sá Pereira nota essa mudança de opinião, lembrando uma crítica escrita em 1923, quando residia em Pelotas, em que Guanabarro diz:

*[...] encontramos notícias que merecem ser divulgadas. São de*

*Pelotas, cujo Conservatório é dirigido pelo maestro Sá Pereira com grande tino e muito aproveitamento para as alunas. Em dezembro do ano findo realizou-se ali uma festa muito simpática: o recital da senhorinha Conceição Costa, a primeira pianista diplomada ali, discípula do diretor, músico de bons princípios, formado na Alemanha. (Sá Pereira 1933b, 18-19)*

Referindo-se a nomes da crítica internacional, Sá Pereira define o que é ser um crítico na acepção real da palavra, ao mesmo tempo que evidencia o amadorismo de Oscar Guanabarro.

*Se ele algum dia tivesse oportunidade de ler qualquer trabalho de um crítico de verdade, de vultos como André Suarès, de Schloezer, Henry Prunières, ou Ernest Newman, ou Paul Bekker, Hugo Leichtentritt, e o outros assim, musicólogos de notável saber e superior inteligência, talvez então o Sr. Guanabarro caísse em si, com a novidade dessa revelação de que para ser crítico é preciso ter sólidos conhecimentos da matéria, uma vasta cultura geral, um senso de probidade muito aguçado, e ainda um sentimento generoso de simpatia para com o esforço alheio, de que só almas bem formadas são capazes. E aí então ele compreenderia que até hoje, afinal, não tem feito a figura senão a de um iludido, de um obstinado, que imagina desempenhar certo papel, quando de fato está realizando outro. [...] Que o Sr. Guanabarro possa, porém, por alguém ser tomado a sério como crítico musical, é uma dessas confusões, dessas “inversões de valores” que só se explicam mesmo pela formação relativamente recente do nosso meio social, ainda mal organizado, sobretudo nas coisas do espírito. (Sá Pereira 1933b, 20-21)*

O livro segue com a apresentação de diversos pareceres sobre o *Ensino Moderno de Piano* que, escritos por pessoas de “notável saber e honesto critério,” contrastam com a opinião do crítico. Sá Pereira confessa-se constrangido com o fato de ver-se obrigado a rebater as críticas de Oscar Guanabarro, “um ancião que, de muito, preferiria

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

poder respeitar” (Sá Pereira 1933b, 24). Entretanto, admite que as circunstâncias não lhe permitem outra escolha. No decorrer do apêndice da obra, ainda desvela algumas inverdades, que Guanabarro insiste em mencionar acerca de suas aulas de pedagogia no Instituto Nacional de Música, muitas delas frutos da fabulação do crítico, de sua ignorância no que concerne à Psicologia e sua aplicação no curso de Sá Pereira.

Ao final, em seus últimos comentários, Sá Pereira adverte que, por meio do “confusionismo” sempre empregado por Guanabarro, uma de suas táticas mais comuns para iludir o leitor, o crítico certamente buscará contestar suas palavras. De modo veemente, Sá Pereira busca demonstrar quão ridículas são muitas das atitudes e opiniões do “ditador das musas” e quão inescrupulosos são seus métodos de ação pelos quais não hesita em adular ideias de outrem, enxertando disparates de sua fabricação. Sá Pereira conclui qualificando como indignos e degradantes os procedimentos de que se utiliza Oscar Guanabarro, retratando seu contendor como o “campeão mundial da crítica jornalística desonesta” (Sá Pereira 1933b, 30-31).

Um dos principais objetivos de Sá Pereira foi lutar contra o amadorismo em música. Tanto no âmbito do ensino quanto no da performance, o autor sempre defendeu que a atividade musical fosse exercida de maneira honesta, profissional e competente. A contenda com Oscar Guanabarro leva Sá Pereira a estender essa verdadeira cruzada contra o diletantismo à formação do crítico de música. Assim, em alguns de seus artigos na *Revista Brasileira de Música*, durante um espaço de tempo de dez anos (de 1934 a 1944), aparecem referências à profissão de crítico, nas quais o autor censura o comportamento de alguns profissionais da área, incluindo Oscar Guanabarro e seus “herdeiros,” discute a probidade e a seriedade das reflexões de críticos de renome, lança ideias relativas à formação acadêmica do crítico e formas de despertar o interesse intelectual do estudante de música para que, por meio de uma corrente de opinião pública, este fosse capaz de exercer uma crítica da crítica.

Observa-se que, à parte o aspecto intelectual, Sá Pereira

mantém-se preocupado mais com a ética, uma vez que a crítica jornalística musical ainda era entendida por muitos como uma atividade onde existia má-fé, parcialidade e injustiça, além de um veículo para a disseminação de “surdos ódios, vinditas e malquerenças.” Todavia, apesar de constatar que a crítica musical, até aquele momento, carecia de mais indivíduos sérios e competentes, Sá Pereira jamais deixou de acreditar na função do crítico. Assim resume:

*Pessoalmente, não subscrevo essa tese radical da inutilidade do crítico, pois acredito que, imparcial e competente, será capaz de exercer uma nobre função social como intermediário entre o artista e o público, fornecendo a ambos sugestões e esclarecimentos de evidente utilidade.* (Sá Pereira 1944, 110)

Em *Montanha russa da crítica musical*, Sá Pereira responde, definitivamente, a Oscar Guanabarro e aos seus “herdeiros”, ao mesmo tempo que deixa um valioso conselho às futuras gerações de músicos, quando diz:

*Não vale a pena alguém se impressionar com os veredictos de críticos imprudentes e apaixonados; [...] para o artista sério e sensato, quem lhe diz do seu valor, é a sua própria consciência. Quanto ao tempo, este sim um grande crítico, se encarrega de colocar cada um no seu lugar. [...] Podem acreditar na palavra de quem já foi por alguns deles arrastado pela lama da mais ignóbil calúnia! ... e continua passando bem.* (Sá Pereira 1944, 114)

## Referências

Andrade, Mário de, *et al.* “Parecer sobre a obra inédita ‘Ensino Moderno de Piano’ de A. de Sá Pereira. São Paulo: Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, 6 de abril de 1932.” In: Antônio de Sá Pereira. *Ensino Moderno de Piano: Aprendizagem Racionalizada*. São Paulo: Ricordi, 1933a (2ª ed. São Paulo: Ricordi, 1948).

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933) de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro. *Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

Braunwieser, Tatiana. Prefácio. In: Karl Leimer e Walter Giesecking. *Como Devemos Estudar Piano*. Tatiana Braunwieser, trad. São Paulo: Editorial Mangione S.A., 1950.

Chiantore, Luca. *Historia de la Técnica Pianística*. 3ª. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Cortot, Alfred. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Paris: Salabert, 1928.

Corvisier, Fátima. "Antônio de Sá Pereira e o Ensino Moderno de Piano: pioneirismo na pedagogia pianística brasileira." Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2009.

Corvisier, Fátima e Eduardo Monteiro. "Antônio de Sá Pereira e o Ensino Moderno de Piano." In: *Anais do XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009.

Figueiredo, Helena de. *A Technica Moderna de Piano*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1914.

Grellet, Odilon de Araújo. carta datilografada para Sá Pereira. São Paulo, 1º agosto 1933. Arquivo Escola Sá Pereira (Rio de Janeiro).

Guanabarro, Oscar. *O Professor de Piano, ou Arte de educar um pianista desde os rudimentos até o ensino transcendental*. Rio de Janeiro: Narciso, Arthur Napoleão e Miguéz editores, 1881.

\_\_\_\_\_. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, 8 abril 1931.

\_\_\_\_\_. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, 22 abril 1931.

\_\_\_\_\_. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, 29 abril 1931.

\_\_\_\_\_. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, 23 março 1933.

\_\_\_\_\_. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, 12 abril 1933.

\_\_\_\_\_. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, 26 abril 1933.

\_\_\_\_\_. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, 13 setembro 1933.

\_\_\_\_\_. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, 6 dezembro 1933.

Kaemper, Gerd. *Techniques Pianistiques*. Paris: Alphonse Leduc, 1968.

KAPLAN'70. *Jornal da Paraíba*, João Pessoa, 2 de outubro de 2005. Disponível em: <http://www.compomus.mus.br/entrevista.php?ler=kaplan&titulo=Jos%E9+Alberto+Kaplan+Jornal+da+Para%C3%92+2F10%2F2005>

Pereira, Avelino Romero. *Música Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

Sá Pereira, Antônio de. *Ensino Moderno de Piano: Aprendizagem Racionalizada*. São Paulo: Ricordi, 1933a (2ª ed. São Paulo: Ricordi, 1948; 3ª ed. São Paulo: Ricordi, 1964).

\_\_\_\_\_. *O Perfil de um Crítico*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1933b.

\_\_\_\_\_. "A propósito de críticos." In: *Revista Brasileira de Música*, Vol.1, N.2 (1934): 162-166.

\_\_\_\_\_. "Montanha russa da crítica musical." In: *Revista Brasileira de Música*, Vol.10 (1944): 109-114.

Fátima Graça Monteiro Corvisier. A recepção ao ensino moderno de piano (1933)  
de Antônio de Sá Pereira frente à visão conservadora e polêmica de Oscar Guanabarro.  
*Música em Contexto*, Brasília, Nº. 1 (2014): 193-233

\_\_\_\_\_. carta manuscrita para Mário de Andrade. Pelotas, 22 abril 1923. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. carta manuscrita para Mário de Andrade. Santos, 23 abril 1931. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. carta manuscrita para Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 19 abril 1933. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

*The Concise Oxford Dictionary of Music*, 1996. s.v. "digitorium." Disponível em: Encyclopedia.com <http://www.encyclopedia.com/doc/1076-digitorium.html>

Vianna da Motta, José. *Carta* manuscrita a Sá Pereira. Lisboa, 25 de outubro de 1934.