

A trajetória musical de Antônio Leal de Sá Pereira

Fátima Monteiro Corvisier
USP – fatimacorvisier@usp.br

Resumo: Antônio de Sá Pereira é conhecido apenas por seu trabalho no âmbito da educação musical e ainda é relativamente desconhecido o seu papel preponderante no campo da pedagogia do piano no Brasil. Na verdade, apesar de tudo o que empreendeu em nome do desenvolvimento da música no país, de seu dinamismo e capacidade intelectual, ainda são poucos os trabalhos sobre Sá Pereira. Os anos vividos nos maiores centros musicais da época seriam decisivos para seu amadurecimento como músico e pedagogo. Além da contextualização de sua trajetória musical em face das escolas pianísticas com que manteve contato direto na Europa, este artigo também descreve a atuação de Sá Pereira nas instituições onde lecionou, mais notadamente no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Antônio de Sá Pereira, Pedagogia do Piano, Escolas Pianísticas.

The Musical Pathway of Antônio Leal de Sá Pereira

Abstract: The name of Antônio de Sá Pereira is well known in the sphere of music education. However, his important role as a pioneer of piano pedagogy in Brazil is quite unknown. His work towards the development of piano pedagogy in Brazil, his dynamic nature and his intellectual capacity, all his achievements in the musical field, have not been extensively explored by music researchers, so far. The years lived in major music capitals of Europe were decisive in Sá Pereira's education as musician and pedagogue. This article will contextualize Sá Pereira's musical pathway considering the schools of piano teaching he have been in contact with. It will also describe some of his achievements as teacher in Brazilian music institutions, such as the National Music Institute of Rio de Janeiro.

Keywords: Antônio de Sá Pereira, Piano Pedagogy, Schools of Piano Teaching.

Introdução

Trazer a público fatos de uma biografia é sempre uma tarefa difícil. O distanciamento com que se costuma lembrar nomes e feitos de personagens da história nem sempre permite focar a pessoa humana por detrás da figura pública. O próprio Sá Pereira se pronuncia sobre o tema:

[...] melhor e mais intimamente que qualquer biografia romanceada, [a correspondência de homens notáveis] nos aproxima do artista que, através do flagrante dos desabafos e das revelações ainda quentes e palpitantes de vida, tanto

mais cresce no nosso afeto, quanto mais se revela humano, isto é: menos ídolo perfeito e mais nosso semelhante. (SÁ PEREIRA, 1934, p. 70).

Célebre no âmbito da educação musical da criança, Sá Pereira é relativamente desconhecido no que tange sua atuação no campo da Pedagogia do Piano. Sua formação pianística, suas atividades como professor de piano e de pedagogia musical e sua atuação em importantes instituições de ensino do país ainda não alcançaram a devida notoriedade. Tal situação pode ser creditada a certa escassez de dados e a sua personalidade reservada o que privou as gerações futuras de maiores detalhes sobre sua figura pública e, especialmente, sua vida pessoal. Assim, seguindo suas palavras, procurou-se ratificar as informações pesquisadas com as palavras do próprio Sá Pereira, considerando-se também os relatos de quem o conheceu pessoalmente.

A reconstituição da trajetória musical de Sá Pereira, desde sua ida para a Europa até seu retorno ao Brasil, permite desvelar dados importantes relacionados à sua biografia, às influências mais determinantes na sua formação e ilumina aspectos fundamentais da sua atuação profissional.

Sá Pereira foi um nome importante na vida de muitos que hoje fazem parte do cenário musical brasileiro. Professor catedrático no então Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro entre 1932 e 1955, teve uma carreira notável como professor e disseminador de idéias inovadoras no campo da pedagogia musical. A admiração e o respeito por este grande pedagogo e intelectual da música são evidentes em todas as menções feitas a seu nome.

Segundo a pianista Maria Abreu¹, Sá Pereira era “um europeu nascido na Bahia”, pois, os dezessete anos vividos na Europa forjaram aquela pessoa especial, diferente, cuja maneira de falar revelava “um leve sotaque de origem indefinida” (ABREU; GUEDES, 1992, p.140).

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

¹ Pianista gaúcha, filha do barítono Andino Abreu, primeiro professor de canto do Conservatório de Música de Pelotas.

Sua ex-aluna de pedagogia musical no Instituto Nacional de Música, a violinista Else Baptista, ao recordar-se de Sá Pereira, relembra que naquela época (meados dos anos 40), a relação entre professores e alunos era muito mais formal do que hoje em dia. Assim, ela o define como uma figura discreta fora da sala de aula, contrastando com o mestre cujo entusiasmo era contagiante uma vez em classe². Extremamente culto e inteligente, com um espírito crítico aguçado, Sá Pereira é lembrado pela pianista Laís de Souza Brasil como um professor cuja sagacidade poderia aproveitar qualquer assunto trivial e dele extrair os mais diversos ensinamentos musicais³. Em palestra realizada para comemorar o centenário de nascimento de Sá Pereira sua ex-aluna e posteriormente substituta na cadeira de Pedagogia Musical, a professora Maria Alice Fonseca, assim refere-se ao mestre:

Sá Pereira foi, sem qualquer dúvida, um mestre. Ele o foi na extensão máxima do termo, porque **modelo de mestre**, ou melhor, - **o mestre**. [...] Muitas foram as lições que recebi do Prof. Sá Pereira. Lições inesquecíveis e que representam a base de toda uma vida profissional e intelectual, desde as primeiras manifestações do meu entusiasmo pela causa da educação, à reflexão consciente calcada na realidade e que busca ser significativa e conseqüente. [...] Reconhecemo-lo todos nós, que dele aprendemos, e aprendendo acostumamo-nos a admirá-lo como mestre e a querer-lhe bem como amigo. [...] O amigo, sozinho, vale-nos de muito. Enobrecendo-nos, o mestre, por seu turno, prepara-nos e completa-nos para a ciência e para a vida. Quando ambos se encontram em uma só pessoa – mestre e amigo – só então, temos **o mestre**, o verdadeiro, o autêntico, o perfeito – o que nos guia pela sabedoria e pelo coração, levando-nos pela mão, aplainando-nos os caminhos, fazendo **suas**, nossas dificuldades e fraquezas, afastando-as ou amparando-as. Assim é para mim, e para quantos tiveram a felicidade de ser seus alunos, a figura veneranda que hoje homenageamos. (FONSECA, 1988, p.2, 6-7)⁴ [grifos do autor]

1 Estudos na Europa

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

Em Paderborn, Alemanha, Sá Pereira foi matriculado no Ginásio Theodoriano, onde cursou o ginásial completo, recebendo os maiores elogios de seus tutores, principalmente no tocante ao domínio da língua alemã e à música. O curso,

² Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro em 26 de julho de 2008.

³ Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro em 23 de julho de 2008.

⁴ Depoimento proferido na palestra *Sá Pereira: o mestre*, na Escola de Música da UFRJ em 15 de agosto de 1988, em ocasião das comemorações do centenário de Sá Pereira.

“carregado de grego e latim e muitas outras coisas”, era “dos mais severos” (SÁ PEREIRA, 1933b, p.15). À parte suas aulas de piano, “com o melhor professor da cidade, fazia parte do coro ginásial, assim como da orquestra de alunos” (*Id. Ibid.*, p.16). Em 1907 ingressou na Escola Politécnica de Munique e no ano seguinte na Escola Politécnica de Berlim-Charlottenburg, onde dedicou-se aos estudos científicos, especialmente de química e física, no Curso de Química e Usinagem. Entretanto, apesar de todos os esforços para trilhar uma carreira no campo tecnológico, a música acabou prevalecendo. Durante todos esses anos Sá Pereira havia estudado piano particularmente e acabou decidindo abandonar a química e dedicar-se exclusivamente à arte musical.

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

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

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

Fundada por Charles Bordes (1863-1909) em 1896 com a colaboração de dois músicos de renome, Alexandre Guilmant (1837-1911) e Vincente D’Indy (1851-1831), que compartilhavam os mesmos ideais artísticos, a Schola Cantorum surgiu como reação ao tradicionalismo do Conservatório de Paris. Comprometida com um ensino de excelência, a Schola sempre contou com nomes de prestígio no seu quadro de docentes. Considerada por seus idealizadores como um conservatório livre, aceitava alunas⁵ em todas as classes, alunos estrangeiros, de diversas faixas etárias, e principalmente, respeitava a expressão pessoal e a criatividade de cada um⁶. Sua filosofia de ensino apregoava que a arte deveria ser encarada como um

⁵ Medida incomum, pois até à 1^a. Guerra Mundial os alunos do Conservatório de Paris eram separados em classes masculinas e femininas, não podendo haver classes mistas (TIMBRELL, 1999, p.28-9).

⁶ Tais medidas diferem radicalmente daquelas adotadas no Conservatório de Paris, fundado em 1795, onde não se admitia o ingresso de estrangeiros, razão pela qual Franz Liszt foi barrado no

dos elementos formadores da personalidade. Nesse sentido, a Schola Cantorum opunha-se ao encorajamento do espírito de rivalidade e de competição entre seus alunos que os concursos e prêmios, então abolidos, suscitavam em outros estabelecimentos de ensino musical. Radicalmente contrária ao princípio de disputa, entendia que não se poderia fazer música em detrimento de alguém (“*on ne fait pas de la musique contre quelqu’ un*”) ⁷. Diferindo da filosofia pedagógica do Conservatório de Paris, onde a formação enfatizava o desenvolvimento da virtuosidade instrumental, a Schola Cantorum objetivava formar o músico completo e não somente o instrumentista. Este princípio parece ter se enraizado e norteado os conceitos pedagógicos de Sá Pereira, pois anos mais tarde, quando da reforma do ensino da música no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em 1931, alegaria que o ensino musical no Instituto apenas valorizava o virtuosismo insípido em detrimento de uma formação completa do músico. De certa forma, Sá Pereira já antecipava o conceito de interdisciplinaridade como uma das ferramentas essenciais para a formação do músico. Ao defender as razões para a implantação do curso de pedagogia musical, uma das inovações desta reforma, Sá Pereira escreve:

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

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

exame de admissão. Esta situação só veio a mudar a partir de 1888, porém, conservou-se um limite de vagas para alunos não franceses. Quanto à idade, outro fator que sempre restringiu a admissão de alunos, atualmente o ingressante deve ter entre quatorze e vinte e um anos, somente (*Id. Ibid.*, p.28-9). Portanto, Sá Pereira, aos vinte e dois anos de idade, não poderia ter sido admitido no Conservatório, mesmo se esse houvesse sido seu intuito.

⁷ Página da Web da Schola Cantorum. Disponível em: < <http://www.schola-cantorum.com/histoire.php> > Acesso em: 13 de junho de 2008.

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

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

Foi nesse ambiente onde as necessidades e problemas de cada aluno eram levados em consideração e onde o treinamento puramente técnico instrumental era seguido de um estudo aprofundado de estética e de questões interpretativas, que Sá Pereira estudou. Elizabeth Lucas relaciona a filosofia pedagógica deste estabelecimento de ensino com

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

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

Vivendo na Europa em um momento de otimismo, de confiança no progresso, de descobertas e invenções que marcaram o início do século XX e, além disso, em um período tão importante para a consolidação das bases teóricas da atual técnica pianística, Sá Pereira ao instalar-se em Paris em 1910, acaba entrando em contato com a escola pianística francesa no auge da *Belle Époque*. Muito embora o seu apogeu como centro da atividade pianística da Europa houvesse começado a entrar em declínio a partir da segunda metade do século XIX, Paris ainda era considerada

uma das capitais do ensino musical.

O professor de Sá Pereira em Paris, Ferdinand Motte-Lacroix (1882-1955), detentor do segundo prêmio do Conservatório de Paris, no ano de 1894⁸, na classe de Charles-Wilfrid de Bériot (1833-1914), representou a essência da escola de seu mestre. Colega de classe de Maurice Ravel (1875-1937) e Ricardo Viñes (1875-1943), Motte-Lacroix foi um pianista atuante que estreou muitas obras de repertório francês e espanhol para piano solo e música de câmara. Professor do compositor espanhol Federico Mompou (1893-1987), foi o responsável pela divulgação de sua música nos Salões de Paris dos anos 1920. Como pedagogo foi uma figura muito respeitada, exercendo o magistério na Schola Cantorum (a partir dos anos de 1910), Conservatório de Strasbourg (da década de 1920 em diante) e na Ecole Normale de Musique (nos anos de 1930). Ademais, trabalhou em colaboração com Isidore Philipp (1863-1958) no Conservatório Americano de Fontainebleau⁹. Motte-Lacroix pode ser considerado um típico representante da escola pianística francesa, em uma linhagem de mestres que descende de Louis Adam (1758-1848), passando por Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), Sigismond Thalberg (1812-1871) e Charles de Bériot (1833-1914).

A escola francesa desenvolveu um estilo pianístico próprio que, segundo Timbrell (1999), abrange cerca de cento e cinqüenta anos, de Louis Adam (c.1810), primeiro professor do Conservatório de Paris, a Marguerite Long (c.1960). Como herdeira da tradição cravística francesa, conservou muitas de suas qualidades como o gosto pela clareza do toque, a precisão de articulação e o refinado acabamento técnico. Como seu mestre Thalberg, Charles-Wilfrid de Bériot, professor de Motte-Lacroix, disseminou os principais predicados dessa escola¹⁰, que enfatizava a grande importância do desenvolvimento da audição crítica para a formação do pianista, o cultivo de um toque refinado, especialmente o toque legato, de uma sonoridade cantante, o estudo em andamento lento e um meticuloso uso dos pedais.

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

⁹ Idealizado pelos americanos aquartelados na França na época da primeira guerra mundial, hoje funciona como um curso de verão para aprimoramento de jovens músicos de talento. Mais detalhes em: <<http://www.fontainebleauschools.org/index.html>> Acesso: 25 de agosto de 2008.

¹⁰ Conforme entrevista concedida pelo pianista Paul Loyonnet (1889-1988), um dos últimos alunos de Charles de Bériot, a Charles Timbrell (TIMBRELL, 1999, p.183-192).

Segundo Paul Loyonnet (1889-1988), o trabalho técnico era aplicado diretamente ao repertório, os dedos deveriam permanecer sempre próximos às teclas e nunca percutí-las de forma muito articulada. O desenvolvimento da técnica de pedalização vinculava-se a um criterioso desenvolvimento da escuta. O desenvolvimento de uma audição diferenciada seria um dos aspectos mais significantes enfatizados por Sá Pereira nas obras *o Ensino Moderno de Piano* (1933), e *O Pedal na Técnica Pianística* (s.d.). Segundo o testemunho de uma de suas ex-alunas, professora Judith Cocarelli¹¹, Sá Pereira dava grande importância ao treinamento auditivo de seus alunos, sem o qual acreditava não poder formar um bom músico. Aplicava de forma bastante inteligente uma quantidade de testes para averiguação da aptidão musical de cada um.

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

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

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

¹¹ Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro em 27 de julho de 2008. Judith Cocarelli foi Professora Titular de Teoria e Percepção Musical na Escola de Música da UFRJ. Pianista, compositora e regente, foi discípula de Francisco Mignone e Lúcia Branco.

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

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

A permanência de Sá Pereira em Paris foi breve. Após um ano na França, ele transferiu-se novamente para Berlim.

1.2 Berlim: Bruno Eisner e Ernest Hutcheson

Em Berlim, Sá Pereira estudou harmonia e contraponto com Langheinrich¹² e piano com Bruno Eisner (1884-1978) e Ernest Hutcheson (1871-1951).

Bruno Eisner, pianista austríaco com uma sólida carreira internacional, foi aluno da Academia de Viena na classe de Robert Fischhof¹³ (1856-1918). Aos vinte e um anos, recebeu menção honrosa no concurso Rubinstein de Paris (1905) e, em suas memórias, o violinista húngaro Carl Flesch (1873-1944), com quem Eisner viria a tocar inúmeras vezes, relembra que em sua juventude, ele já era considerado um nome promissor no meio pianístico. Após lecionar no Conservatório Sternschen de Berlim e no Conservatório Municipal de Hamburgo, de 1910 a 1914, Bruno Eisner

¹² Esta informação encontra-se no trabalho de Sá Pereira intitulado *Perfil do Crítico: resposta ao crítico Oscar Guanabarro*, de 1933, p.16. Sá Pereira não especifica qual o prenome deste mestre e não pôde-se precisar com absoluta certeza se este é George Langheinrich, professor de composição da Musik Hochschule de Berlim-Charlottenburg a quem faz menção o *Musikpaedagogische Blatter*, editado por Emil Breslaur em 1919.

(Googlebooks:<http://books.google.com.br/books?lr=&id=_NZU6tNuP1gC&dq=emil+Breslaur&q=+Langheinrich>. Acesso em: 13 de agosto de 2008). No entanto, durante a coleta desses dados, o nome de Heinrich Lang (1858-1919), professor de composição no Conservatório de Stuttgart, é citado como sendo o do professor de harmonia de Sá Pereira em Berlim (cf. *Dicionário de Música Brasileira, Popular, Folclórica e Erudita*. 2a.ed. São Paulo; Art Editora, 1998, p.618). Acreditamos que possa ter havido algum engano na transmissão desses dados e que este não seja seu professor e sim o anteriormente citado George Langheinrich. Este engano pode ter sido resultado da inversão dos nomes Langheinrich para Heinrich Lang.

¹³ Robert Fischhof, pianista e compositor, começou sua carreira de concertista pela Europa ainda criança. Dividindo-se entre a interpretação e a composição, teve aulas com Liszt e Bruckner. Em 1884 tornou-se professor no Conservatório de Viena. Disponível em: <http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=181&letter=F&search=Robert%20Fischhof%20pianist> Acesso em: 13 de agosto de 2008.

¹⁴ Eisner foi citado nos jornais como uma das vítimas da política anti-israelita de Hitler (SÁ PEREIRA, 1933b, p.16).

tornou-se professor na Musikhochschule de Berlim em 1930. Entretanto, com a ascensão do partido nazista ao poder, em 1933, Eisner e muitos de seus colegas ilustres, docentes nessa Escola, dentre eles Arthur Schnabel (1882-1951), deixaram Berlim e a Alemanha¹⁴ emigrando para os Estados Unidos. No mesmo ano, Bruno Eisner instalou-se em Nova York, onde manteve sua carreira de pianista e pedagogo, ensinando em algumas instituições de renome como a Universidade de Indiana.

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

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

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

Tendo estudado na Austrália com Max Vogrich (1852-1916), pianista de impressionante sonoridade orquestral, e no Conservatório de Leipzig com Carl Reinecke (1824-1910) e Salomon Jadassohn (1831-1902), Hutcheson também dedicou-se à composição e à pedagogia musical. A herança pianística de Hutcheson, não poderia ter sido mais eclética. Reinecke era considerado um excelente pianista, - Hutcheson admirava seu pianismo elegante e o seu bom gosto – mas seu ideal estético era conservador. Como pianista, Reinecke descendia diretamente da escola de Ignaz Moscheles (1794-1870)¹⁵, que preconizava a pouca movimentação das mãos e uma posição curvada dos dedos.

Seu outro professor em Leipzig, Jadassohn, também frequentou a classe de Moscheles, entretanto, seu aperfeiçoamento como pianista deu-se com Liszt, em Weimar, cujo pianismo orquestral contrastava diametralmente com o de seu mestre anterior. Embora considerado um instrumentista de sucesso, Jadassohn dedicou-se simultaneamente a outras áreas, como a composição, a teoria e a regência. Dentre

¹⁵ Nascido em Praga e representante da “escola do toque brilhante” da qual também faziam parte Friedrich Kalkbrenner e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) (GERIG, 1990, p.118).

seus alunos, figuraram Ferruccio Busoni (1866-1924) e Edvard Grieg (1843-1907). Moldenhauer (1950, p.119) ainda menciona os estudos de Hutcheson com o pianista alemão Bernhard Stavenhagen (1862-1914) entre os anos de 1890 e 1898 em Weimar. Ex-aluno de Liszt, seu estilo musical e seu pianismo foram fortemente influenciados pelo mestre húngaro. Através das gravações em rolo feitas por Stavenhagen que ainda sobrevivem, Moldenhauer diz ser possível ter-se uma idéia do seu pianismo, apoiado na expressividade retórica, ultrapassando o simples virtuosismo. O crítico Eduard Hanslick (1825-1904)¹⁶ elogiava sua paleta sonora sutil e a variedade de toques além de sua extrema sensibilidade o que o tornou um grande intérprete.

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

Hutcheson escreveu dois trabalhos muito importantes no âmbito da pedagogia pianística: *The Elements of Piano Technique* (Elementos da Técnica Pianística) de 1907, e *The Literature of the Piano* (A Literatura do Piano) de 1948, revisado em 1964. Seu trabalho sobre técnica, uma coletânea de exercícios “essenciais e não repetitivos” (HUTCHESON, 1907, p.3), aborda conceitos atuais da técnica como o uso do peso de braço, relaxamento e a preocupação com a qualidade da produção sonora. Hutcheson afirmava que “nada poderia ser feito até que o aluno aprendesse a relaxar ombros e cotovelos” (SCHONBERG, 1963, p.276). É interessante notar

¹⁶ Apud HOPKINS, Charles. Grove Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxynecc.flo.org/subscriber/article/grove/music/41246?q=Stavenhagen%2C+Bernhard&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&hbutton_search.x=31&hbutton_search.y=8&pos=1&_start=1#firsthit> Acesso: 19 de junho de 2008.

que ao final do volume, o autor tece uma série de comentários sobre as diversas dificuldades encontradas nos exercícios, os erros mais freqüentes e como evitá-los. Hutcheson desenvolveu esta seção da obra pensando no professor inexperiente e nos alunos mais avançados, o mesmo público alvo para o qual foi escrito o *Ensino Moderno de Piano* de Sá Pereira. É muito provável que Sá Pereira tenha se utilizado desta obra como fonte de inspiração para a elaboração de seu próprio trabalho, embora haja apenas uma pequena referência a ela no tratado. Hutcheson foi um mestre muito festejado e influente no meio musical americano. Suas obras foram amplamente divulgadas e seu livro sobre a literatura do piano, até hoje é referência nos países de língua inglesa.

Através do relato da pianista e pedagoga americana Ruth Tomfohrde¹⁷, discípula de Hutcheson entre os anos de 1940 e 1947 na Juilliard Graduate School of Music, é possível conhecer o perfil de Hutcheson como professor. Hutcheson esperava uma dedicação integral do aluno aos estudos de piano. Na época a Juilliard School of Music era dividida em dois departamentos diferentes e Hutcheson ensinava apenas na Graduate School, onde eram admitidos os alunos mais talentosos. Hutcheson esperava que se desse atenção ao fraseado, dinâmica, tempo, ao estilo do período específico da composição e de seu autor em particular, enfim, todos os elementos interpretativos de uma obra. Hutcheson preconizava uma interpretação expressiva da obra, porém sempre em conformidade com as práticas interpretativas relativas a cada estilo e a cada compositor. O aluno deveria estar sempre atento à liberdade de movimentos e à qualidade da sonoridade. Uma grande ênfase era dada à auto escuta. Hutcheson acreditava que os elementos técnicos e interpretativos de uma obra deveriam ser abordados em cada aula, de forma integrada. Acreditava que os músicos deveriam possuir um conhecimento abrangente sobre música, principalmente sobre os compositores e sua obra e ao interpretá-la deveriam ter consciência de como os elementos interpretativos iriam interagir com a técnica instrumental pertinente. Hutcheson preocupava-se em formar não apenas bons pianistas, mas bons músicos.

Paris, e principalmente Berlim, eram dois dos maiores centros musicais da época e a permanência de Sá Pereira nessas cidades marcaria profundamente sua

¹⁷ Em entrevista concedida à autora da pesquisa em 6 junho de 2009, via Internet.

¹⁸ Sá Pereira e Fontainha se conheceram em Berlim, em um rинque de patinação, conforme relata o pesquisador

trajetória como músico e como pedagogo, através do contato com os maiores artistas e os trabalhos mais importantes e influentes no campo da técnica pianística e do ensino instrumental. Outro contato que seria fundamental na carreira de Sá Pereira aconteceu de maneira fortuita, em Berlim. Nesta época ele conheceu o mineiro Guilherme Fontainha (1887-1970), que havia saído de Juiz de Fora para estudar em Berlim com um dos célebres ex-alunos de Liszt, o concertista português José Vianna da Motta (1868-1948). Posteriormente, Fontainha também seria aluno do ex-professor de Sá Pereira, Ferdinand Motte-Lacroix¹⁸, em Paris. Dessa relação de amizade entre Sá Pereira e Fontainha nasceria um vínculo profissional que seria decisivo no desenvolvimento musical de dois importantes pólos de disseminação cultural do Brasil: o Rio Grande do Sul e o Rio de Janeiro.

Muito embora Sá Pereira não tenha deixado por escrito suas impressões sobre Berlim, através do relato de outros músicos de renome pode-se ter uma idéia da efervescência cultural da cidade. Arthur Rubinstein (1887-1982), em suas memórias, comenta:

A vida artística e cultural da metrópole, por volta de 1900, era do mais alto nível. [...] A vida musical de Berlim fascinava-me mais do que tudo. A capital da Alemanha tornava-se rapidamente o centro mais importante do mundo para os músicos que queriam ser ouvidos e julgados. (RUBINSTEIN, 1973, p. 30)¹⁹

Assim como Rubinstein, o jovem Cláudio Arrau (1903-1991) passou sua infância em Berlim. Ao discorrer sobre esse período de estudos Arrau tece importantes considerações e julgamentos acerca da vida musical e músicos nas principais cidades da Europa, traduzindo de certa forma, o ideal estético de diferentes sociedades e o seu em particular. Para Arrau, a ida para Berlim, foi o que melhor poderia ter lhe acontecido. Poderia-se inferir que o retorno de Sá Pereira à Alemanha pode ter sido motivado por um ponto de vista semelhante. Assim pronuncia-se Arrau:

Ir para a Alemanha foi tremendamente saudável para mim, espiritualmente. Eu desenvolvi toda sorte de habilidades que não poderia ter desenvolvido se tivesse ido para a França, por exemplo. O mundo musical na França é mais restrito que o da

Flávio Silva em conversa informal com a autora deste artigo.

¹⁹ No original: The artistic and cultural life of the metropolis, around 1900, was of the highest order. [...] Of course, the musical life in Berlin fascinated me more than anything else. The capital of Germany was fast becoming the world's most important center for musicians who wanted to be heard and judged.

Alemanha. Eu teria me tornado como Cortot. Cortot era, sem dúvida, maravilhoso, eu o adorava. Mas ele não podia tocar música alemã. [...] Também teria sido muito ruim se eu tivesse ido para Viena. Nunca houve um grande intérprete de Beethoven em Viena. Não agora, mas, antigamente, o mundo musical de Viena era muito limitado. [...] o pianista de maior sucesso em Viena era Alfred Grünfeld que tocava de forma elegante e graciosa. [...] Ninguém ia para Londres estudar, naquele tempo. Iam para a Alemanha ou Viena. Outros iam para a Itália. Ou para a França. [...] Minha família teve bom senso. [...] Berlim, do período da nossa chegada em 1911 até Hitler, era o centro do mundo musical. (HOROWITZ, 1984, p.84-85)²⁰

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

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



Fig.1. Sá Pereira ao piano s.l., s.d (provavelmente Europa, início do séc.XX)
Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

²⁰ No original: Going to Germany was tremendously healthy for me, spiritually. I developed all sorts of abilities I wouldn't have developed if I had gone to France, for instance. The musical world in France is more restrained than in Germany. I would have probably become something like Cortot. Cortot was absolutely marvelous, I adore him. But he couldn't play German music. [...] Vienna. That would also have been very bad. You know, there has never been a really great Beethoven interpreter in Vienna. Recently, yes, but before the musical world in Vienna was very limited. [...] one of the most successful pianists in Vienna was Alfred Grünfeld. He played elegantly, cutely. [...] No one went to London to study music in those days. It was either Germany or Vienna. Some went to Italy. Or to France. [...] Fortunately, they [my family] had good sense. [...] Berlin, from the time we arrived in 1911 until Hitler, was the center of the music world.

1.3 Lausanne: Émile-Robert Blanchet

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

Se ele [o pianista] for dotado dum forte intelecto, duma viva imaginação e sensibilidade, não é a técnica, só por si, que lhe dará renome, embora ela seja a “condition sine qua non”. É a maior ou menor potencialidade intelectual que dá maior ou menor relevo à fisionomia dum artista, destacando da multidão de competidores tipos de seleção como Kreisler e Isaje [Ysaye], entre os violinistas, como Pablo Casals entre os cellistas, e como, entre os pianistas, **Busoni**, D’Albert, Paderewski, **Blanchet**, Rubinstein ou Backhaus, como as duas grandes artistas Guiomar Novaes e Antonietta Rudge Miller, ou como Friedman que acabamos de aplaudir. (SÁ PEREIRA, Diário Popular, 01/7/21) [grifos nossos]

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

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

Apesar de ter construído uma carreira sólida como pianista, Emile Blanchet dedicou-se bastante à composição e é através de suas obras que seu nome se perpetua. Estudou no Conservatório de Colônia e, em Berlim, foi aluno de Busoni. Após mudar-se para Lausanne, ensinou no Conservatório de 1904 a 1917. Foi um compositor muito prolífico e, assim como Hutcheson, também publicou um trabalho sobre técnica pianística intitulado *Technique Moderne du Piano* (Paris, 1935). Os trabalhos desta época ao citarem a “técnica moderna” referem-se à aplicação do peso do braço e do relaxamento na execução instrumental, “descobertas” que já haviam sido feitas por seu mestre Busoni em Weimar (BREITHAUPT apud GERIG, 1990, p.334) e que o pensamento científico-tecnológico do novo século iria sistematizar.

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

Caro amigo. Eu recomendo à sua boa acolhida meu aluno Sr. A. de Sá Pereira, que notavelmente dotado para a composição, certamente lhe interessará muitíssimo. O Sr. Sá Pereira escreveu uma *Berceuse* totalmente encantadora, pianística e de uma atmosfera muito pessoal. Cordialmente seu, E.R. Blanchet. (SÁ PEREIRA, 1933b, p.17)²¹

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

²¹ No original: Cher Ami. Je recommande à ton bon accueil mon élève Monsieur A. de Sá Pereira, qui est remarquablement doué pour la composition et que t'intéressera certainement à un haut degré. M. Sá Pereira a écrit une "Berceuse" qui est tout à fait charmante, pianistique et d'une atmosphère très personnelle. Cordialement ton E.R. Blanchet.

do jornal *La Tribune de Lausanne*:

Editada com muito cuidado pela casa Foetisch, a peça notavelmente escrita possui um encanto poético muito particular. Evidentemente familiarizado com todos os procedimentos da harmonia moderna, o Sr. Sá Pereira, cujo senso musical é muito cultivado, acha as combinações de acordes que, sem ter nada em comum com as excentricidades habituais de alguns autores contemporâneos, desvelam sensações novas, em nada banais, e que não deve-se desdenhar, são sempre agradáveis à escuta do ouvinte ou do executante. O contorno melódico tem elegância, distinção, e a concepção geral da obra denota o temperamento artístico excepcional do autor. Obra de estréia, a “*Berceuse*” em fá sustenido maior é já uma obra completa. E.R. (*Id. Ibid.*, p.17)²²

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

2 Retorno ao Brasil

2.1 Pelotas

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

A criação do Conservatório de Música de Pelotas fez parte de um projeto de difusão artístico-cultural que se concretizaria na fundação de vários

²² No original: Edité avec beaucoup de soin par la Maison Foetisch le morceau remarquablement écrit a un charme poétique tout particulier. Evidemment familiarisé avec tous les procédés de l'harmonie moderne, M.de Sá Pereira, dont le sens musical est très affiné, trouve des combinaisons d'accords qui sans avoir rien de commun avec les excentricités dont certain auteurs contemporains sont coutumiers, éveillent des sensations nouvelles, point du tout banales et, ce qui n'est pas a dédaigner, toujours très agréables à l'oreilles de l'auditeur ou de l'exécutant. Le contour mélodique a de l'élégance, de la distinction et la conception générale de l'oeuvre dénote chez l'auteur un tempérament artistique exceptionnel. Oeuvre de début la « Berceuse » en fa dièze majeur est déjà une oeuvre achevée.

estabelecimentos de ensino musical pelo estado. Idealizado por José Corsi e Guilherme Fontainha, à frente do Instituto de Belas Artes desde 1916, visava estabelecer “uma rede de centros culturais que permitisse a circulação permanente de artistas nacionais e internacionais, além de também promover a educação musical da juventude” (CALDAS, 1992 apud NOGUEIRA, 2005, p.77). Segundo Isabel Nogueira (2003), as escolas de Porto Alegre e Pelotas seguiriam um modelo de excelência cuja direção deveria ser entregue a pessoas tituladas em instituições internacionais. Tanto para Fontainha como para Sá Pereira, tais circunstâncias seriam ideais para a aplicação dos conhecimentos instrumentais e pedagógicos adquiridos na Europa. Segundo Maria Elizabeth Lucas (2005), ambos foram responsáveis por uma verdadeira revolução musical no sul do país, resultado imediato do contato que mantiveram com idéias renovadoras de ensino e com figuras emblemáticas do mundo musical na Europa da virada dos séculos XIX para o XX. Certamente o contato com músicos dessa estatura e suas idéias, principalmente em uma relação mestre-discípulo, deixa marcas profundas e influencia a formação de um jovem. Sá Pereira recorre a Blanchet, e principalmente a Busoni, em alguns de seus artigos, denotando que são seus principais pontos de referência.

Nogueira (2005) relata que a ida de Sá Pereira para Pelotas causou uma mudança nos padrões musicais da cidade. A inclusão de compositores modernos e contemporâneos, estrangeiros e brasileiros nos programas de recitais, assim como notas explicativas sobre as peças, seus autores e sua vinculação estética eram procedimentos que até então não haviam sido vistos naquela cidade. Sua atuação não se limitou às aulas de piano e à direção do conservatório. Sá Pereira também desempenhou a função de crítico musical em periódicos de Pelotas, o que contribuiu para a instrução musical da sociedade. O Conservatório de Pelotas sob a direção de Sá Pereira tornou-se um pólo irradiador de cultura através da música ao promover concertos e recitais e divulgá-los para além dos limites da instituição engajando nesse processo grande parte da sociedade. No mesmo sentido também foi decisiva sua atuação como diretor do *Centro de Cultura Artística de Pelotas* entre os anos de 1921 e 1922.

Como colegas e co-fundadores do conservatório, Sá Pereira teve a companhia de Andino Abreu, barítono e primeiro professor de canto da instituição pelotense. Os relatos de sua filha, a pianista Maria Abreu, revelam as dificuldades e o idealismo desses artistas na constituição de um estabelecimento de ensino longe dos grandes

centros. Ao referir-se à reação de Sá Pereira diante dessa conjuntura, comenta:

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

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

A atuação de Sá Pereira à frente do Conservatório de Música de Pelotas foi decisiva para a afirmação da instituição como pólo de propagação cultural através do exercício da música erudita. Por ocasião das comemorações dos dez anos de sua fundação, o Conservatório, na figura do então presidente Francisco Rheingantz, congratulou-se com Sá Pereira pelo seu trabalho, reconhecendo-o como um dos principais responsáveis pelo sucesso da instituição. Assim escreveu Rheingantz:

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

2.2 São Paulo

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

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

Nesse período de residência em São Paulo, Sá Pereira criou a revista de cultura musical *Ariel* que durante os dois anos de circulação (1923-1924) sob sua direção²³ publicou artigos importantes que tiveram como principais objetivos a divulgação das idéias mais atuais da época nos campos da execução instrumental e do ensino musical, e a difusão da cultura por meio da música. Sua tiragem era mensal, o primeiro número apareceu em outubro de 1923, e sua apresentação gráfica, requintada e considerada original na época, trazia desenhos e xilogravuras do ilustrador, artista plástico modernista e diretor artístico da revista, Antônio Paim Vieira (1895-1988), ou simplesmente, Paim²⁴. Sá Pereira mostrava-se bastante entusiasmado com o lançamento da revista e com o fato de poder contar com Mário de Andrade como colaborador. Na verdade, a ideia de lançar uma publicação periódica sobre música e artes germinava em Pelotas, pois, em abril de 1923, Sá Pereira já havia oficializado o convite para que Mário de Andrade dirigisse com ele uma revista cujo título provisoriamente chamava-se *Magma: magazine de música e artes*. (SÁ PEREIRA a Mário de Andrade, carta, Pelotas, 22 de abril de 1923).

O primeiro artigo do exemplar de estréia de *Ariel*, intitulado “Idéias de Busoni sobre o momento atual da música” escrito por Sá Pereira, dá a conhecer a ascendência ideológica que o músico italiano exercia sobre o músico brasileiro. A escolha de tal assunto para abrir a revista não deixa dúvidas quanto à importância das idéias deste grande pianista para Sá Pereira. Como citado anteriormente, tanto no campo das ideias como no da prática instrumental, Busoni foi uma figura

²³ Sá Pereira foi substituído por Mário de Andrade na direção da revista. De acordo com Yan de Almeida Prado, em carta a Mario de Andrade (Veneza, 11 de julho de 1924), a revista passava por uma situação financeira preocupante.

²⁴ Paim fez parte do grupo de artistas plásticos engajados na Semana de 22. Também era ilustrador da famosa revista Fon-Fon do Rio de Janeiro fundada em 1907. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=LHuZVkuUgsP8C&pg=PA259&lpg=PA259&dq=revista+Fonfon+%2B+Paim&source=bl&ots=o0wvfRzrdN&sig=yCpK8Y5Q5DsLAXgKCKs27cs6IEw&hl=pt-BR&ei=FLvESpyUOsLZIAebv52SAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CA4Q6AEwAg#v=onepage&q=&f=false> Acesso em: 15 de agosto de 2008.

emblemática que representou toda uma geração de artistas comprometidos com as grandes mudanças da virada do século XIX para o século XX:

o gênio do piano, o teórico, o intelectual, um dos fundadores do estilo moderno de tocar piano, o compositor de vanguarda que buscou novos sistemas escalares, o titã da técnica e mestre dos efeitos pianísticos (SCHONBERG, 1963, 345).

Durante nove anos, de 1923 a 1931, Sá Pereira manteve cursos de piano na capital do estado e em Santos. Nesta ocasião, em 1924, Sá Pereira descobriu e passou a orientar o jovem Camargo Guarnieri. Sá Pereira entusiasmou-se com o talento do jovem cujo potencial artístico começava a se manifestar e o apresentou a várias personalidades do meio musical, ajudando-o a impulsionar sua carreira como compositor. Segundo a pianista, pedagoga e pesquisadora Salomea Gandelman, esta era uma característica de Sá Pereira: um professor interessado no desenvolvimento musical de seus alunos, incentivador do esforço e da dedicação de seus orientandos²⁵. O aperfeiçoamento pianístico de Guarnieri ficou a cargo de Sá Pereira e em uma carta de 1935, quando aquele já fazia parte do quadro de docentes do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, declarou que tudo o que sabia e ensinava, em termos pianísticos, devia a esse mestre.

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

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

²⁵ Entrevista concedida à autora por meio de correio eletrônico, em 29 de agosto de 2008.

2.3 RIO DE JANEIRO

2.3.1 A Reforma Francisco Campos - Luciano Gallet (1931)

Com a vitória das forças revolucionárias em novembro de 1930, o novo governo, liderado por Getúlio Vargas, compromete-se a difundir intensamente o ensino público, por meio de uma total reorganização do sistema educacional. Nesse mesmo período é criado o Ministério da Educação e Saúde Pública tendo a frente o ministro Francisco Campos, cujo lema “sanear e educar é o primeiro dever da revolução”, concretiza-se no âmbito universitário a partir da definição do estatuto das universidades brasileiras e do decreto sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro²⁶. Este documento estabelecia que seriam incorporados à Universidade (então composta pelas faculdades de medicina, direito e engenharia) outras faculdades e institutos, dentre os quais, o Instituto Nacional de Música. No início de 1931, o recém-nomeado diretor, Luciano Gallet, “animado pelas melhores intenções, empreende uma reforma cujo fundamento é colocar o Instituto Nacional de Música no mesmo nível de qualquer outra instituição de ensino” (LAMAS, 1989)²⁷. Em abril de 1931, Gallet convida Antônio de Sá Pereira, juntamente com Mário de Andrade para formarem uma comissão encarregada de promover a reforma pedagógica no Instituto Nacional de Música, do Rio de Janeiro. O ensino de música passava a ser dividido em três graus: fundamental (preparatório ao geral e ao superior, ministrado em cinco anos), geral (formando principalmente instrumentistas e coristas, ministrado em dois anos) e superior (formando professores de instrumento e de canto, compositores, regentes e *virtuosi*, ministrado em cinco anos). A reforma previa que com a incorporação do Instituto à Universidade, haveria uma elevação do nível cultural do músico, pois passaria-se a exigir um exame vestibular em português e matemática para o ingresso no curso fundamental e o certificado de conclusão do fundamental e de aprovação no 3o. ou 5o. ano ginasial para a aceitação nos cursos geral e superior. A partir de então os horários das aulas de música deveriam permitir aos alunos frequentar a escola primária e ginasial, fundamental para a formação do estudante e “para o prestígio social da classe dos músicos” (SÁ PEREIRA, 1934,

²⁶ Futura Universidade do Brasil e posteriormente Universidade Federal do Rio de Janeiro.

²⁷ Como aponta Dulce Lamas (1989), o antigo Conservatório Imperial de Música, o primeiro estabelecimento de ensino musical oficializado no Brasil, passava a ser a primeira escola de música na área universitária.

p.340).

A reforma fundamentou-se na democratização do ensino da música e de sua completa reorientação, condizente com sua relevância na formação educacional e cultural do povo, procurando incluir aqueles indivíduos de “mediocridade normal”, nas palavras de Mário de Andrade (SILVA, 2001, p.276), buscando dar ao músico brasileiro uma cultura sólida. Da forma como vinha sendo disseminado, o ensino musical visava exclusivamente à formação instrumental, cujos méritos eram duvidosos, em detrimento de uma educação mais completa.

Entretanto, esta reforma estaria fadada a um relativo fracasso, tendo sido posta em prática muito lentamente²⁸, principalmente em virtude da resistência dos membros dessa instituição face ao caráter inovador de suas medidas, contrárias ao conservadorismo então vigente. “É que a reforma implicava não apenas a modificação do estado de cultura geral dos alunos, mas sobretudo, subentendia uma transformação radical do corpo docente” (ANDRADE, 1991, p. 28).

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

²⁸ Luciano Gallet renunciou à diretoria do Instituto Nacional de Música em 24 de junho de 1931, meses depois de publicada a reforma, vindo a falecer em outubro do mesmo ano. Sua viúva, Luisa Gallet (em dossiê sobre a reforma de 1931 endereçado a Mário de Andrade em 30 de abril de 1933) acreditava que as pressões sofridas pelo marido haviam antecipado seu falecimento. Apenas a partir da gestão seguinte, de Guilherme Fontainha, algumas das resoluções dessa reforma começariam a ser postas em prática, porém muito lentamente.

racional e orientado” (FONTAINHA, 1937, p.93). Conhecido por sua aversão ao Instituto Nacional de Música, Guanabarro não poupou esforços para desmoralizar a reforma e seus idealizadores.

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

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

2.3.2 Instituto Nacional de Música

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

A criação do Curso de Pedagogia Musical com ênfase na pedagogia do piano é fruto da perspicácia de Sá Pereira, que soube entender o momento oportuno para tentar suprir uma carência que se fazia sentir no ensino musical. Ciente da precariedade do ensino no Brasil, principalmente nos níveis mais iniciantes, Sá Pereira vê na falta de capacitação ao magistério dos jovens instrumentistas recém-formados, uma das suas principais causas. Os cursos do Instituto formavam instrumentistas e não professores de música, porém, as incertezas da carreira e a realidade do mercado de trabalho os impelia à área do ensino musical, para a qual a

grande maioria não havia sido preparada.

É importante notar que poucas resoluções da reforma foram levadas avante, sendo que muitas se consumaram anos depois de publicadas. Entretanto, o curso de *Pedagogia Musical, especialmente do Piano*, como se chamou, foi implementado muito rapidamente. Vê-se na urgência com que foi posto em prática, a grande demanda que havia por um curso nesses moldes e, mais importante, como essa necessidade premente conseguiu sobrepujar as opiniões contrárias à sua implementação. O curso foi organizado em dois anos e era obrigatório para todos os alunos dos dois últimos anos do curso superior. Na verdade, o curso era dirigido à pedagogia do piano, sendo que o tratado *Ensino Moderno de Piano*, que seria publicado no ano seguinte (em 1933) também era usado por Sá Pereira como material didático de apoio para as aulas, como informa uma de suas ex-alunas, a Professora Ecléa Ribeiro.

O *Ensino Moderno de Piano* é um de seus trabalhos mais significativos e pode ser considerado um trabalho pioneiro no campo da pedagogia pianística brasileira, pela abordagem de questões diversas no campo da execução e do ensino do instrumento. Pela primeira vez, uma obra brasileira expôs de forma clara e didática os resultados das pesquisas no campo da fisiologia dos movimentos aplicados à execução pianística, do uso do peso do braço na execução instrumental e da racionalização no estudo. Também pioneira foi a incursão no campo da psicologia aplicada à música. Resultado de sua experiência como professor de piano em Pelotas, Santos, São Paulo e Rio de Janeiro, aliada à sua vivência na Europa, este trabalho ainda é comercializado e constitui-se numa fonte de grande valor para a pesquisa no âmbito do ensino de piano. Entretanto, esta publicação, apesar de todos os valiosos pareceres que mereceu receber, suscitou uma querela enorme no meio musical carioca, no decorrer do ano de 1933. O crítico musical Oscar Guanabara, temido por muitos, inclusive por sua popularidade e influência, devido a sua visão reacionária do ensino, resolveu atacar a obra e a própria figura de Sá Pereira em suas críticas semanais no *Jornal do Commercio*. Segundo Avelino Romero Pereira (2007), o fato de Guanabara não ter sido aceito como professor de piano do Instituto Nacional de Música, anos antes, provavelmente foi uma das causas que o levou a atacar de forma indiscriminada tudo e todos que se vinculavam ao Instituto. Em resposta, Sá Pereira defendeu-se publicando um folheto intitulado *O Perfil de um Crítico* (1933b), no qual responde a todas as críticas de forma

contundente.

Em julho de 1935, pelos seus méritos em prol da educação no país, um reflexo do trabalho que já desenvolvia no Instituto Nacional de Música, Sá Pereira é convocado pelo ministro da educação e saúde pública, Gustavo Capanema, para integrar a comissão que organizaria os planos da futura Universidade do Brasil. No ano seguinte, Capanema enviou Sá Pereira a vários países da Europa para realizar uma sondagem junto a alguns profissionais da educação e da arquitetura e urbanismo. De suas pesquisas teria origem o plano para a construção da Cidade Universitária do Rio de Janeiro. Sá Pereira passou alguns meses no velho continente e esta empreitada acabou por coincidir com sua designação como representante do Instituto Nacional de Música no Congresso Internacional de Educação Musical realizado em Praga, atual República Tcheca, em abril de 1936. Neste congresso teve a oportunidade de encontrar-se com Jaques Dalcroze – Sá Pereira já havia conhecido o trabalho de Dalcroze quando de sua estada como estudante na Alemanha e na Suíça – o que lhe rendeu uma posterior visita a Genebra, onde demonstrou a vontade de implantar no Brasil um curso de ensino inicial de música nos moldes da ginástica rítmica concebida pelo pedagogo suíço.

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

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

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

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

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



Fig.2. Villa-Lobos e Sá Pereira, Berlim, outubro de 1936.
Acervo Escola Sá Pereira, Rio de Janeiro.

Ao retornar ao Brasil, após uma breve estada em Genebra, Sá Pereira inaugurou, em março de 1937, no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, dirigido por Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), o primeiro curso de ensino elementar de música do país, que denominou *Iniciação Musical*. Pouco tempo depois, em outubro do mesmo ano, fundou um curso idêntico na Escola Nacional de Música²⁹ que funcionou como curso de extensão até sua incorporação definitiva ao currículo, em 1946. Essas classes de iniciação funcionaram durante muito tempo como laboratório para os alunos do curso de pedagogia musical da Escola Nacional de Música. Sá Pereira contava com duas assistentes: Liddy Mignone (1891-1961) no Conservatório Brasileiro de Música e Nayde Jaguaribe de Alencar na Escola Nacional de Música. A partir de 1938, ao assumir funções administrativas na Escola, suas assistentes passaram a dirigir os respectivos cursos que se tornaram independentes.

Em junho de 1938, um mês após ser nomeado catedrático de Pedagogia Musical, Sá Pereira tornou-se o oitavo diretor da Escola Nacional de Música, comissão que exerceu até janeiro de 1946. Na sua gestão concretizou-se a implantação da disciplina Folclore Nacional, que passou a ser ministrada pelo professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Outra importante resolução disse respeito à implantação da orquestra de alunos na disciplina prática de orquestra e do estímulo dado à prática da música de câmara. Sá Pereira (1940) acreditava que a música em conjunto obrigava o indivíduo a tornar-se mais modesto, mais humano, o obrigaria a ajustar-se aos outros, o que seria benéfico para a formação de seu caráter, opondo-se à perigosa tendência egocêntrica dos solistas. Em seu intuito de aumentar a credibilidade do ensino da Escola Nacional de Música, reorganizou o concurso Medalha de Ouro, um certame anual semelhante aos Prêmios do Conservatório de Paris. Instituído antes de 1933, admitia concorrentes graduados pela escola que tivessem nota final igual ou superior a nove. Muitas das vezes, entretanto, eram distribuídas tantas medalhas quanto candidatos. Embora tal medida animasse os competidores, desmerecia cada vez mais este certame, que deixava de ser um emblema de mérito excepcional. Como diretor, Sá Pereira instituiu a entrega de apenas uma medalha de ouro por categoria, por ano, para que o ganhador

²⁹ Em 5 de julho de 1937, a Universidade do Rio de Janeiro transformou-se em Universidade do Brasil e o Instituto Nacional de Música passou a chamar-se Escola Nacional de Música.

pudesse ser realmente considerado o mais talentoso do ano. Ainda sob a direção de Sá Pereira, mais precisamente nos anos de 1941 a 1946, foram realizados no salão nobre da Escola Nacional de Música os famosos *master classes* – Cursos de Alta Virtuosidade e Interpretação Musical - ministrados pela pianista Magda Tagliaferro (1893-1986).

A atividade de Sá Pereira era incessante. Mesmo acumulando os cargos de diretor e catedrático da cadeira de pedagogia, procurava manter-se em contato com o que havia de mais atualizado em sua área de pesquisa. Em 1942, a convite da *Music Educators National Conference* e da Divisão de Música da Universidade Pan-Americana, em cooperação com a Fundação Rockefeller, Sá Pereira foi aos Estados Unidos, onde permaneceu, durante três meses, estudando a organização do ensino de música nas escolas do país. Visitando de escolas infantis a Universidades, fez um balanço muito detalhado do ensino americano, que o impressionou muito positivamente, em seu livro *Mobilização da Juventude Americana*. Como pioneiro do ensino da música para crianças no Brasil, Sá Pereira tornou-se membro da *International Society for Music Education*.

Sá Pereira foi membro fundador da Academia Brasileira de Música, idealizada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em 1945, ocupando a cadeira de número seis. Infelizmente, foi constatado que durante a reformulação do número de cadeiras de cinquenta para quarenta, alguns nomes, dentre eles o de Sá Pereira, foram excluídos do quadro de membros. “Uma lamentável exclusão”, nas palavras do então presidente, o compositor Ricardo Tacuchian, que se prontificou a reparar tal erro com a reintegração de Sá Pereira na cadeira número seis³⁰. Sá Pereira também é patrono da cadeira número 13 da Academia Nacional de Música, fundada em 1967 no Rio de Janeiro.

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

³⁰ O nome de Sá Pereira voltou a constar da lista de membros fundadores da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira de número 6, ao lado do compositor gaúcho Miranda Neto (1903-1988), conforme pode ser averiguado na edição de setembro de 2008 da publicação semestral da Academia, a revista *Brasiliana*.

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

Vários foram os trabalhos que publicou, dentre os quais os mais representativos na área do ensino instrumental são: *Um Teste de Apreciação Musical* (Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1932), *Ensino Moderno de Piano* (São Paulo: Editora Ricordi, 1933), *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música* (Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1937) e *O Pedal na Técnica do Piano* (Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs, s.d. – atualmente, Editora Ricordi).

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

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

Referências bibliográficas

A AÇÃO do Brasil no congresso internacional de educação musical em Praga. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, s.d.

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika R. *O Piano na Música Brasileira: seus compositores dos primórdios ate 1950*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Introdução ao curso de folclore nacional: a reforma de 1931. *Revista Brasileira de Música*, vol.6, 1939, p.5.

CALAND, Elizabeth. *Reforme Pianistique: (Système Deppe)*. Trad: Mariannina L'Huillier. Bruxelas: Schott Frères, 1899.

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

COSTA, Ângela M.; SCHWARCZ, Lilia M. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FONSECA, Maria Alice. *Sá Pereira: o mestre*. Palestra (fotocópia de documento datilografado) realizada na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 15 de agosto de 1988.

FONTAINHA, Guilherme H. A Escola Nacional de Música e a Universidade do Brasil. *Revista Brasileira de Música*, vol.4, nos.3 e 4, 1937, p.91-4.

GERIG, Reginald. *Famous Pianists and their Technique*. Washington D.C.: Robert Luce, 1990.

GUANABARINO, Oscar. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p.2, 8 de abril de 1931.

GUARNIERI, M. Camargo. *Atestado* (manuscrito). São Paulo, 23 de maio de 1935. Rio de Janeiro: Arquivo Escola Sá Pereira.

HOROWITZ, Joseph. *Conversations with Arrau*. New York: Limelight Editions, 1984.

HUTCHESON, Ernest. *The Elements of piano technique*. Baltimore: The G. Fred Kranz Music Co., 1907.

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

LAMAS, Dulce. Luciano Gallet e a Escola de Música da UFRJ. *Revista Brasileira de Música*, vol.18, 1989, p.14-9.

LUCAS, Maria Elizabeth. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista no sul do Brasil? In: *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*, Isabel Nogueira (org.). Porto Alegre: Palotti, 2005.

MOLDENHAUER, Hans. *Duo-Pianism: a dissertation*. Chicago: Chicago Musical College Press, 1950.

NOGUEIRA, Isabel Porto. História do Conservatório de Música de Pelotas. In: *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*, Isabel Nogueira (org.). Porto Alegre: Palotti, 2005.

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

RHEINGANTZ, Francisco. *Carta datilografada para Sá Pereira*. Pelotas, 18 de setembro de 1928. Rio de Janeiro: Arquivo Escola Sá Pereira.

RUBINSTEIN, Arthur. *My Young Years*. New York: Alfred A. Knopf, 1973.

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

_____. *O Pedal na Técnica do Piano*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, s.d.

- _____. A Grande luz. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.9, 1943, p.19-24.
- _____. Atividades Periescolares do Estudante de Música. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.5, n.3, 1938, p. 18-31.
- _____. Perspectivas da carreira de musicista. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.1, no.4, 1934, p.335-40.
- _____. Cartas de Chopin. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.1, no.1, 1934, p.67-70.
- _____. *O Perfil de um Crítico*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1933b.
- _____. Curso de Pedagogia Musical: sua razão de ser. In: *Revista da Universidade do Rio de Janeiro, Série II*, n. 2, dezembro de 1932, p.227-35.
- _____. Idéias de Busoni sobre o momento atual da música. *Ariel Revista de Cultura Musical*, São Paulo, vol.1, n.1, Outubro de 1923, p.4-8.
- _____. Carta manuscrita para Mário de Andrade. Pelotas, 22 de abril de 1923. São Paulo: Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
- _____. Depois de Friedman (reflexões). *Diário Popular*, Pelotas, 1o de julho de 1921.
- SCHONBERG, Harold. *The Great pianists: from Mozart to the present*. New York: Simon & Schuster, 1963.
- SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- TIMBRELL, Charles. *French Pianism: a historical perspective*. 2a. ed. Portland: Amadeus Press, 1999.

Fátima Monteiro Corvisier é Bacharel em Piano (1985) e Mestre em Música (1991) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Música pela Universidade de São Paulo (2009). Atualmente é docente da Universidade de São Paulo desenvolvendo pesquisa na área da pedagogia do piano e performance musical.