

## SEIS QUADROS DE UMA MADEIRA COSMOPOLITA E RURAL: A ILHA DO PARAÍSO DE EURICO THOMAZ DE LIMA

### SIX PICTURES OF A COSMOPOLITAN AND RURAL MADEIRA: THE *ILHA DO PARAÍSO* BY EURICO THOMAZ DE LIMA

Rui Magno Pinto\*  
rmpinto@fcsh.unl.pt

O presente artigo apresenta uma análise da suite para piano em seis quadros de Eurico Thomaz de Lima, *Ilha do Paraíso*, composta na Madeira entre finais de 1965 e inícios de 1966, aquando da sua estadia na região na qualidade de Director Artístico dos Cursos de Música e de professor de piano da Academia de Música e Belas-Artes local. São discutidos os contextos que promoveram a criação da obra, os processos composicionais adoptados por Eurico Thomaz de Lima nesta específica suite programática para piano e a sua recepção aquando das estreias no Funchal e Porto, tomando como fontes as críticas da imprensa local.

**Palavras-chave:** Eurico Thomaz de Lima. Academia de Música e Belas-Artes da Madeira. Música para piano. Música portuguesa do século XX.

The present article presents an analysis of Eurico Thomaz de Lima's piano suite in six pictures, *Ilha do Paraíso*, composed on the island of Madeira between the end of 1965 and the beginning of 1966, during this stay in the region in the quality of Artistic Director of the Music Courses and of piano teacher at the Academia de Música e Belas-Artes da Madeira. Under discussion are the contexts that led to the work's composition, the compositional processes that Eurico Thomaz de Lima adopted in this specific programmatic suite for piano and its reception at the time of the premières in Funchal and Porto, on the basis of the reviews in the local press.

**Keywords:** Eurico Thomaz de Lima. Academia de Música e Belas-Artes da Madeira. Music for piano. Twentieth-century Portuguese music.

•

## 1. Introdução

Dois meses após a chegada à Madeira, para assumir as funções de Director Artístico dos Cursos de Música e de professor de piano da Academia de Música e Belas-Artes regional,

---

\* Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa (CESEM – NOVA FCSH). ORCID: 0000-0002-7713-7844. Por opção pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

Eurico Thomaz de Lima, o “consagrado pianista e compositor”, dedicava-se à composição de uma obra inspirada pela Ilha (“Academia de Música e Belas Artes da Madeira”, 1965; “O compositor Eurico Thomaz de Lima”, 1966). Em cinco semanas, de inícios de Dezembro de 1965 a Janeiro de 1966, concluiu uma nova suite para piano em vários quadros, que denominou *Férias na Madeira*, rectificando posteriormente o título para *Ilha do Paraíso* (Thomaz de Lima, 1965–1966): como adiante discutirei, inspiravam os seis quadros da obra as paisagens madeirenses – “Funchal”, “Ribeiro Frio”, “Penha de Águia” e “Cabo Girão”; o folclore, a cultura e a devoção religiosa dos ilhéus – “Bailhos Cruzados” e “Nossa Senhora do Monte”. Eurico Thomaz de Lima retomava, na suite em seis quadros, a matriz folclórica – que caracterizava grande parte da sua obra pianística,<sup>1</sup> da sua produção vocal e coral<sup>2</sup> e da sua música de câmara e música sinfónica<sup>3</sup> – e recuperava outras concepções e processos composicionais, em particular a escolha de peças de carácter românticas – como em *Porto nocturno* (c. 1939) – ou o uso da forma variação – antes empregue na composição das *Variações vimeiranas*, esboçadas sobre o tema do Hino daquela cidade (1948) (vd. Campinho, 2013; Gonçalves, 2006; Lessa, 2007). *Ilha do Paraíso* guarda, não obstante, mais evidentes afinidades com uma anterior suite inspirada pelo folclore, pelo espaço geográfico e pela história nacionais: *Algarve* (1941) (vd. Matos, 2020). Quinze anos após a composição daquela obra, seis anos após a sua gravação aos microfones da Emissora Nacional, Eurico Thomaz de Lima tornava ao género de suite programática para piano em vários quadros: assim terá procedido, pois a responsabilidade que lhe confiavam de “contribuir notavelmente para a elevação artística” de uma instituição de ensino regional e, por extensão, da vida musical da Madeira (quando há muito se havia sediado em Guimarães), tê-lo-á também recordado do encargo de que o haviam incumbido em 1940-1941, de prover à instrução musical e recreio dos públicos de várias regiões do país, à direcção das *Missões Culturais* do Secretariado de Propaganda Nacional, e das obras que então compusera (Campinho, 2013; “Música: Eurico Thomaz de Lima”, 1965; vd. Moreira, 2021).

<sup>1</sup> Como asseveram Lessa (2007), Gonçalves (2006) e Campinho (2013), Eurico Thomaz de Lima tomou como inspiração o folclore (português, angolano, cabo-verdiano e brasileiro) ao longo de toda a sua actividade composicional, desde os primeiros anos da década de 1930 aos primeiros da década de 1970, em obras tais como: *Canção Portuguesa* e *Dança Portuguesa* (da coleção *Para as pequenitas pianistas tocarem*, de 1932); *Dança Portuguesa* (piano: 1934); *Danças Negras – Angola, nos. I-IV* (pn: 1935, 1940, 1943, 1948); *Cantares Açoreanos* (2 pianos: 1939); *Fandango* [(pn: c. 1940), terceiro andamento da *Suite Portuguesa n.º I* ou *Suite Portuguesa n.º II*]; suite *Algarve* (pn: 1941); *Samba* (pn: 1945; 2 pn: 1948); *Suite Portuguesa n.º I* (pn: 1947; rev. 1971); *Pantomima Rústica* (pn: 1947); *Chula do Douro* (2 pn: 1948; pn: 1952); *Mornas de Cabo Verde, nos. I-II* (pn: 1951, 1953); *Lundum Açoreano* (pn: 1953); *Suite Portuguesa n.º II* (pn: 1954); [Dança (pn: 1955)]; *Regresso [Ronda] dos Ceifeiros* (pn: 1956-1957); *O Bailador de Fandango* (pn: 1957); *Toadilha* (piano a 4 mãos: 1961); suite *Ilha do Paraíso* (pn: 1966); *Danças Portuguesas nos. I-II* (pn: 1968, 1970). *Canção Portuguesa* e *Dança Portuguesa* (1932), *Dança de Roda* (1952), *Dança Rústica* (1953), *Toada* (1956) e *Dança Popular* (1956) foram coligidas pelo autor no ciclo para piano *Gradual* (1932-1962; 1973). Lima empregou também danças folclóricas estilizadas – o vira e a chula – nos terceiros andamentos da *Sonatina n.º II* (pn: rev. 1850), da *Sonata n.º III* (pn: 1948; rev. 1963) e da *Sonata n.º IV* (pn: 1954).

<sup>2</sup> Refiram-se as seguintes peças para canto e piano *Senhora Quintaneira* [Serpa] (1941); *Ó ribeira, ribeirinha*, [Fafe] (1942), *Vira* [Ponte de Lima] (1942), *Dorme, dorme, meu menino*, toada (1943); *Verde Gaio* (1943); *Marianita* [Baixo Alentejo] (1946) e os coros *Hei-de m'ir para o Algarve* [Baixo Alentejo] (1946) e *Vira* (1965). Para canto e orquestra compôs a obra *Trovas Portuguesas* (1950).

<sup>3</sup> Na sua produção camerística e sinfónica identificam-se a *Suite Portuguesa para flauta e piano* (1951), *Canções do meu país*, para orquestra sinfónica e a orquestração de uma das suas *Danças Negras* (1954).

Em meados de Fevereiro de 1966, o periódico *Eco do Funchal* noticiava a composição de *Ilha do Paraíso*, avançando que a suite seria estreada, ainda naquela temporada, no Funchal (“Vida Musical: Eurico Thomaz de Lima”, 1966). Embora se sucedessem as ocasiões para a estreia da obra na capital de distrito, em audições, concertos e sessões solenes da Academia de Música e Belas-Artes da Madeira e do Posto Emissor do Funchal, Eurico Thomaz de Lima antes apresentou a suite *Algarve*,<sup>4</sup> *Cantares Açorianos* e *Toccata*, entre arranjos de sua lavra e obras do cânone pianístico (Academia de Música e Belas Artes da Madeira [AMBAM], 1966a, 1966b; “Posto Emissor do Funchal”, 1966; “Radiofónico”, 1966a; “Radiofónico”, 1966b). *Ilha do Paraíso* só seria estreada um ano após a sua composição, num recital organizado pela Sociedade de Concertos da Madeira [SCM] (SCM, 1966) a 14 de Dezembro no Teatro Municipal do Funchal<sup>5</sup> e num seguinte concerto organizado a 4 de Janeiro de 1967 no Ateneu Comercial do Porto [ACP] (ACP, 1967). Convidado, nessa última ocasião, para a gravação de um recital pelo Chefe de Secção de Música Sinfónica e de Câmara da Emissora Nacional, Eurico Thomaz de Lima privilegiou essa mais recente obra, que foi pouco depois transmitida em dois programas (“Recital pelo pianista-compositor Eurico Thomaz de Lima”, 1967; “Rádio: Programas para hoje”, 1967).

Dias antes do recital de 14 de Dezembro, Eurico Thomaz de Lima partilhava ao articulista do *Diário de Notícias* do Funchal (“O compositor Eurico Thomaz de Lima”, 1966) o seu entendimento da obra:

*A Ilha do Paraíso* é a minha última inspiração musical. Não podia ficar insensível à beleza desta ilha de magia (...). *A Ilha do Paraíso*, suite em seis quadros, inspirada na paisagem e no folclore da Madeira, é mais uma realização minha, de música programática ou descritiva, como queiram analisá-la ou defini-la. Mas é, quanto a mim, música e só música, pura, erudita, séria, no idioma romântico, mas de expressão lusíada. (Thomaz de Lima 1966).

O autor afiliava a sua obra no idioma romântico: inscrevia-a na tradição de música erudita, distinguindo-a de outra produção contemporânea de cariz vanguardista; aliás, era esse conservadorismo adequado às funções de intérprete, pedagogo e director que lhe competiam na Academia de Música e Belas Artes da Madeira, como notara o crítico do *Jornal da Madeira*. Em recensão ao primeiro concerto do pianista-compositor no Funchal, Rufino da Silva (1965) afirmara que Eurico Thomaz de Lima socorria-se de:

[um] processo legítimo de composição moderna que sab[ia] usar artisticamente de todas as técnicas até agora experimentadas (...), um processo seguro e louvável para as suas responsabilidades de compositor e professor, [posto] que os extremismos musicais (...)

---

<sup>4</sup> Eurico Thomaz de Lima apresentou *Algarve* num concerto organizado pela Academia de Música e Belas Artes da Madeira, a 13 de Outubro de 1966; a sua interpretação da obra havia sido entretanto transmitida pelo Posto Emissor do Funchal, a 10 de Março, e pela Emissora Nacional, a 19 e 27 de Junho daquele ano.

<sup>5</sup> Como a Academia de Música e Belas Artes da Madeira e o Posto Emissor do Funchal, a Sociedade de Concertos da Madeira fora fundada pelos irmãos Edward e Luiz Clode, e é presumível que o adiamento da estreia da obra se tenha devido à intenção daqueles promotores em incluírem um recital do Director Artístico da Academia entre os concertos da seguinte temporada.

seriam descabidos num Conservatório que pretend[ia] dar aos alunos bases seguras e sã disciplina artística. (Rufino da Silva, 1965)

A específica “expressão lusíada” a que se reportava Eurico Thomaz de Lima dimanava, por sua vez, do trabalho composicional desenvolvido sobre temas do cancionero folclórico regional: o autor reputava a sua *Ilha do Paraíso* uma obra romântica “nacional”, pois havia empregue os preceitos formulados, mais de setenta anos antes, por Joaquim José Marques, Greenfield de Melo e Julio Neuparth, que advogavam que os testemunhos de um nacionalismo musical português emergiriam da coleção e aproveitamento das vetustas e autênticas canções folclóricas populares e urbanas na arte musical erudita (vd. Pinto, 2018).

Como o autor, que pretendia elevar a sua obra ao patamar da música pura, absoluta, a crítica da época prestou-se a uma apreciação dos parâmetros estilísticos e técnicos da obra, mas a audiência terá atentado particularmente ao cariz descritivo de *Ilha do Paraíso*. Com efeito, Anjos Teixeira distinguia-se de grande parte do público funchalense, a quem agradara o carácter programático da suite, por lhe parecer preferível a composição de uma peça de música abstracta em dedicatória à ilha. Prosseguia o crítico do *Diário de Notícias* do Funchal:

Eurico Thomaz de Lima (...) teve escola, trabalhou e trabalha sempre, talvez por necessidade íntima de produzir. / A sua obra não é igual e existe nela com certa frequência um “toque” de modernidade, o que é aceitável: cada qual pode sentir a vida do seu tempo. (...) Das suas composições apresentadas ao público, o nosso agrado vai para a segunda parte do programa, onde destacamos “Funchal ao Luar”, e “Ribeiro Frio”, da Suite em seis quadros *Ilha do Paraíso*, “Minueto” e a terceira das “Quatro danças negras” (Angola). (...) A Madeira com a sua exuberante beleza é a inspiradora de poetas e artistas. / Se ela fica devendo a Thomaz de Lima a homenagem desta composição deve-lhe, segundo cremos, a origem da sua melhor obra, entre aquelas que conhecemos. (Anjos Teixeira, 1966)

Também os críticos portuenses ofereceram uma apreciação favorável à obra, debruçando-se, quase sempre, em aspectos formais e estilísticos. Berta Alves de Sousa (1967), crítica musical de *O Primeiro de Janeiro*, observava no quadro “Funchal” “uma serenidade de um Andante brahmsiano” e nos restantes números “imensos efeitos de coloridos e “*trouvailles* [invenções] técnicas”, destacando um “croquis”, uma caixa de música, e um género Estudo de virtuosismo – presumivelmente “Ribeiro Frio” e “Penha d’Águia” ou “Cabo Girão”. Margarida Brochado (1967), correspondente do *Diário do Norte*, sublinhava as “cores particulares”, os “matizes claros”, um Luar “de tintas suaves”, uma “paisagem agreste e sobranceira”, a “evocação dum gotejar doce”, “o redemoinho veloz”, a “bravura e virtuosidade”. Curiosamente, pouca descrição fazia a crítica dos quadros nos quais se incluíam alguns temas folclóricos madeirenses. Procurarei, pois, oferecer uma detalhada análise dos conteúdos musicais de *Ilha do Paraíso* e da sua conformidade para com o programa idealizado por Eurico Thomaz de Lima.

## 2. Eurico Thomaz de Lima, *Ilha do Paraíso*, suite em seis quadros (1966)

Afinidades temáticas, técnico-estilísticas e programáticas sugerem que Eurico Thomaz de Lima esboçou os seis quadros como duas suites, em três andamentos, coligidas: dois temas de carácter lírico – “II. Funchal ao Luar” (a cidade cosmopolita), e “IV. Ribeiro Frio” (a Natureza intocada) pertencem a cada ciclo de três quadros, que são concluídos por dois estudos virtuosísticos – “III. Penha d’Águia” e “VI. Cabo Girão” (os promontórios do Norte e Sul da ilha); em “I. Nossa Senhora do Monte” e “III. Bailhos Cruzados” – os quadros ilustrativos da devoção religiosa e cultura popular e popularizada dos madeirenses – identifica-se o aproveitamento, embora distinto, do(s) mesmo(s) tema(s) do folclore regional. Para uma maior clareza, atentarei a esta afinidade na minha exposição.

**Tabela 1. Estrutura e programa dos seis quadros de *Ilha do Paraíso* de Eurico Thomaz de Lima.**

Estrutura	Quadros	Programa
Fantasia: <i>Allegro</i> (sonata); Peça característica	I. Nossa Senhora do Monte	Devoção religiosa Cultura popular
<i>Andante</i> lírico	II. Funchal ao Luar	
Estudo	III. Penha d’Águia	Cidade cosmopolita
<i>Andante</i> lírico	IV. Ribeiro Frio	Promontório do Norte da Ilha
Peça característica	V. Bailhos Cruzados	Natureza intocada
Estudo	VI. Cabo Girão	Cultura popular/popularizada
		Promontório do Sul da Ilha

## 2.1. “I. Nossa Senhora do Monte”

A obra inicia-se com um quadro inspirado pela devoção e convívio mundano dos ilhéus na celebração de Nossa Senhora do Monte, padroeira da Madeira. Conteúdos musicais em estilo estrito e *alla breve* (uma alusão à “música religiosa”) são intercalados por uma derivação de um tema folclórico regional, em *allegretto grazioso*; este último é precedido por um pequeno *trait de virtuosité*, que serve apenas a modulação para a secção intermédia da estrutura tripartida ABA’. No que concerne à estrutura formal, destaca-se a adopção de preceitos da forma-sonata na primeira secção e sobretudo a recapitulação dos mesmos materiais musicais na tonalidade geral na terceira e derradeira secção, com carácter de Apoteose, que confere uma ainda maior coesão formal ao quadro.

**Tabela 2. Estrutura formal de “Nossa Senhora do Monte”, primeiro quadro da suite *Ilha do Paraíso* de Eurico Thomaz de Lima.**

cc. 1–206	207–226	227–295	295–354
<i>Allegro</i> 2/2	<i>Allegro molto</i> 3/8	<i>Allegretto grazioso</i> 2/4	<i>Molto Maestoso</i> 2/2 <i>Solene e Grandioso</i> 2/2
Sol Maior	Sol M – Lá Maior	Lá Maior – Ré Maior	Sol Maior
Estilo estricto	<i>Trait de virtuosité</i>	Melodia folclórica	Estilo estricto
<b>A: Devoção</b>		<b>B: Arraial</b>	<b>A: Devoção</b>

Eurico Thomaz de Lima é particularmente engenhoso na sugestão do ambiente devocional, exposto na tonalidade de Sol Maior. Toma do mais conhecido refrão madeirense, do *Bailinho da Madeira*, o primeiro motivo para a criação de um “cantochoão” (Figura 1). Retoma esse mesmo sujeito à distância de uma quinta, justapondo-lhe um

contrasujeito em graus cromáticos disjuntos: o movimento oblíquo sob *vox principalis* sugere-nos um arcaico *conductus* (Figura 2). Por fim, expõe o tema numa polifonia homorítmica a quatro vozes, combinando o sujeito na tonalidade original (e no seu contorno melódico definitivo); o contrasujeito no V grau; e o segmento inicial do sujeito na mediantes. O que é particularmente interessante nesta última exposição é a coexistência de uma polifonia renascentista, que se evidencia na condução melódica horizontal, e de uma resultante harmonia vertical funcional, que nos sugere o período barroco; note-se a esse respeito a atípica condução das vozes na cadência plagal e a sagaz alteração enarmónica de fá para mi sustenido, que obscurece a resolução vii-I (Figura 3). Lima diluí a subdivisão formal sugerida pela resolução plagal, iniciando a sub-seção seguinte com nova exposição contrapontística: combina, nos extremos grave e agudo, o sujeito original e o sujeito na mediantes; na voz intermédia apresenta um contraponto de segunda espécie, que é constituído, no segmento antecedente, pelo sujeito à distância de quinta da mediantes (no sétimo grau), com diminuições, e no conseqüente, por uma derivação do contrasujeito (diatónica-cromática). Daqui resulta a exposição de uma linguagem estilística contemporânea, caracterizada pelo favorecimento dos intervalos de quarta e resolução quarta-quinta, bem como de tétrades, em resolução dominante-tónica (Figura 4).

Figura 1. Eurico Thomaz de Lima, *Ilha do Paraíso*, I. “Nossa Senhora do Monte”, cc. 1–9.



Figura 2. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 9–17.

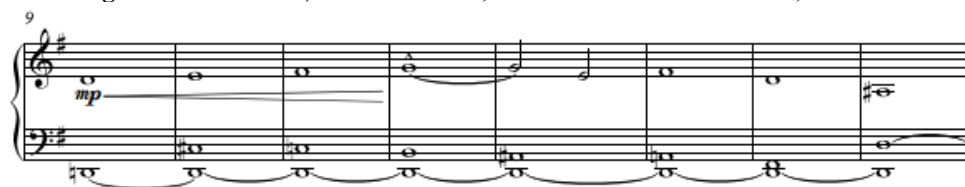


Figura 3. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 17–24.

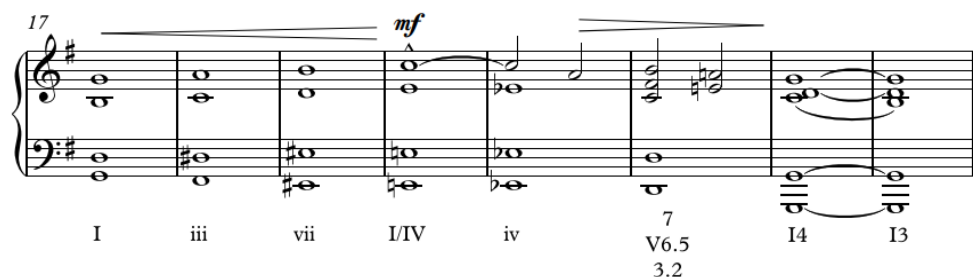


Figura 4. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 25–32.



Desta exposição contrapontística retirará Lima o material musical gerador da secção de desenvolvimento, em Sol bemol: o *incipit* do sujeito; acordes de quarta e resoluções quarta-quinta/quarta-sexta, etc. (Figura 5). Põe fim ao desenvolvimento a reexposição (encoberta) do sujeito, no grave, com contorno melódico alterado. A subtil alteração é, porém, assaz significativa: não se trata da recapitulação modal do sujeito, mas da reexposição tonal do sujeito original, em Si menor, na mediante da tonalidade geral; concretiza-se, embora de modo disfórico, a reexposição da forma-sonata (Figura 6). A coda da secção consiste na mera descida cromática, em blocos harmónicos, de Sol maior à dominante de Mi menor - Si maior de sétima (Figura 7). Será esse mesmo intervalo sol-si que servirá inicialmente como um dos materiais motívicos do *trait de virtuosité* que surge no seguinte *Allegro molto* (Figura 8). Nesta breve ponte, dois segmentos preparam a tonalidade de Lá e o modo maior da secção seguinte: a sucessão melódica, por tons inteiros, de uma quinta aumentada, ascendente e descendente, em escalas e ornatos, em registo grave, iniciada e finalizada num âmbito de terceira maior e; a sobreposição de arpejos ascendentes, alternadamente equidistantes, em várias oitavas, constituídos pelos intervalos de terceira maior e sexta menor (na mão direita) e quinta aumentada (sexta menor) e quarta diminuta (terceira maior) (na mão esquerda). Tais segmentos, expostos sobre Sol, são repetidos um tom acima, sugerindo ambivalentemente um acorde aumentado, sobre Sol e Lá, ou a alternância entre acordes maiores, de Sol e Si, e de Lá e Dó sustenido.

Figura 5. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 25–32.



Figura 6. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 152–167/168–182.

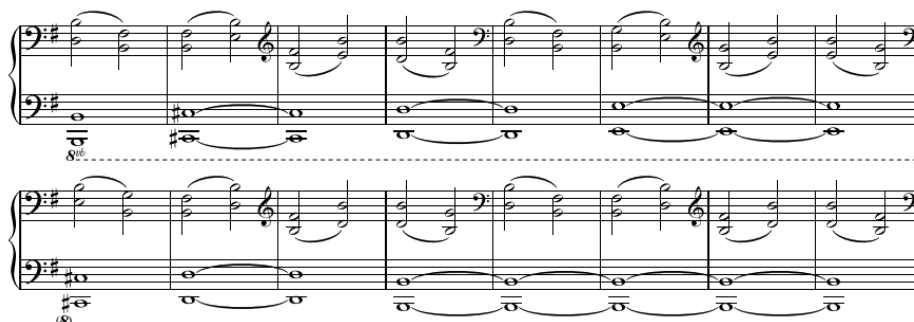


Figura 7. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 183–201.



Figura 8. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 201–216.

207 *Allegro molto*

211 *cresc. molto*

Para ilustrar, na secção intermédia (*Allegretto grazioso*), os cantares e dançares dos peregrinos que em romagem iam ao Monte pagar as suas promessas à Padroeira, Eurico Thomaz de Lima toma de empréstimo o *Baile das Camacheiras* – da Camacha, tida então como o berço do folclore regional. O tema folclórico é exposto duas vezes. Numa primeira exposição, em Lá Maior, Eurico agrega ao tema diversas *acciacaturas* de segunda menor e segunda maior; ademais, refina a simples progressão harmónica, enriquecendo a típica cadência dominante-tónica com sugestões de tónica maior (I) e menor (vi), incursões à subdominante (IV e ii) e uma atípica resolução da dominante à subdominante (V-IV-I) na primeira e segunda frases, a que se sucede uma mais habitual condução harmónica na terceira e quarta frases, da tónica menor (vi), por subdominante (ii), à dominante (V<sup>64</sup>-V) e resolução ambígua à tónica maior/menor (I-vi) (Figura 9).



Figura 9. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 238–259.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with the instruction 'sempre p' (piano) in the treble staff. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns. The third system concludes the excerpt with sustained chords in the treble and a final melodic phrase in the bass.

Embora mais exigente no parâmetro técnico, a segunda exposição, em Ré Maior, é estilisticamente menos complexa: na primeira e segunda frases do tema são adicionadas as típicas terceiras e sextas da harmonia, enquanto na terceira e quarta frases se retomam as *acciacaturas*; a progressão harmónica desta variação do tema é, por sua vez, funcional, e é caracterizada por movimentos cadenciais de tônica-dominante-tônica em subsequentes inflexões a Sol e Lá, graus próximos (IV, V) da tonalidade geral da subsecção (Figura 10).

Figura 10. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 261–281.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system starts with 'staccato' and 'f subito' (piano) markings. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns. The third system concludes the excerpt with sustained chords in the treble and a final melodic phrase in the bass.

A obra conclui em apoteose, com a reexposição final do tema devocional, em Sol Maior: em blocos harmónicos ouvem-se os sujeitos no I, VI e III graus, intercalados, nos extremos agudos por pedais, a *tempo*, da dominante (ré). Distingue-se o *Solene e Grandioso* do *Molto maestoso* inicial pelo reforço do sujeito na mediante e pela

subdivisão em tercinas da pedal da dominante (que sugere, de facto, um *accelerando*, uma crescente exigência técnico-expressiva) (Figuras 11 e 12).

Figura 11. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 295–301.

Figura 12. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 309–316.

Um novo *trait de virtuosité*, baseado no consequente cromático e em *hammerstrokes*, em toda a extensão do piano, conclui a obra. Nesta apoteose final, Lima parece sugerir-nos uma das suas influências: a ermida da padroeira, que, do centro do Funchal, a muito custo se identifica entre a vegetação circundante, ter-lhe-á recordado *La cathédrale engloutie* de Debussy (Figuras 13 e 14).

Figura 13. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 334–341.

Figura 14. Claude Debussy: *Préludes*. Livre 1. X. La cathédrale engloutie (exc.).

## 2.2. “V. Bailhos Cruzados”

Como sugere o título, “Bailhos Cruzados” é um quadro sobre temas e motivos folclóricos madeirenses. O andamento é especialmente interessante, pois Lima procura através do mesmo expor-nos também uma particular dicotomia da música folclórica daquela região. O autor toma o *Baile das Camacheiras*, que se ouvira já no primeiro número, uma canção folclórica local, do *campo*, parte do cancionero popular e, por conseguinte, um testemunho autêntico da herança musical de tradição oral regional. Por sua vez, emprega apenas dois motivos do *Bailinho da Madeira*: o *incipit* do refrão (*deixai/deixa passar esta nossa/linda brincadeira*) criado em 1938 pelo poeta popular João Gomes de Sousa (o Feiticeiro da Calheta) para o Concurso de Ranchos Folclóricos organizado no Funchal pela Delegação de Turismo da Madeira (Andrade, 1990; Perregil, 2015); e o *incipit* do *ritornello* instrumental criado por Max, Tony Amaral e Mário Gonçalves Teixeira para a exibição daquele tema folclórico nas *matinéés* dos hotéis e para a sua gravação em 1949. Por conseguinte, o *Bailinho da Madeira* não surge apenas, no quinto quadro de *Ilha do Paraíso*, como um testemunho distinto do folclore, de matriz regional, que se ouvira na cidade: emerge, por oposição ao **popular** *Baile das Camacheiras*, enquanto tema **popularizado** do folclore madeirense. Eurico Thomaz de Lima sublinha aliás a autenticidade do tema da Camacha, não o desmembrando: a apresentação do *Baile das Camacheiras* é sempre integral, na mesma tonalidade de Lá bemol Maior, e demarca estruturalmente o trabalho motivico sobre os excertos do *Bailinho da Madeira*, em tonalidades diversas.

**Tabela 2. Estrutura formal de “Bailhos Cruzados”, quinto quadro da suite *Ilha do Paraíso* de Eurico Thomaz de Lima.**

cc. 1–8 (12)	9 (12)–33	33–39	39–43	43–50	
Introdução	<i>Baile das Camacheiras</i>	<i>Bailinho da Madeira</i>			
“Transição”	Integral (2 v.) (Popular)	Ritornello [ <i>incipit</i> ] (Max)	Refrão [ <i>inc. seq.</i> ] (Feiticeiro)		
Mib–Láb M	Láb M	Láb M	Sol M	Dó M	
	<i>Ostinato</i> : [pentatónica] Dó (sol) [5. <sup>a</sup> ] – Láb (réb) [4. <sup>a</sup> ]	Pedal [V]	Pedal [vi]	Tema harmonizado [Tónica+5. <sup>a</sup> +3. <sup>a</sup> +8. <sup>a</sup> ]	
cc.50–58 (60)	58 (61)–68	69–76	76–84	84–104	
Introdução	<i>Bailinho da Madeira</i>		Introdução	<i>Baile das Camacheiras</i>	
Derivação 1	Refrão [ <i>inc. seq.</i> ] (Feiticeiro)		Der. 2	Integral c. var. (3v.) (Popular)	
Sib M	Réb M	Dób M	Sib – Láb	Láb M	
Pedal (V7)	Pedal (V Láb/ii Réb)	Pedal (V Láb/iii Dó)	V7/vii-V-I	<i>Ostinato</i> [5. <sup>a</sup> –4. <sup>a</sup> ] Láb (mib)–Fá(sib) Mib (láb) 3. <sup>a</sup> 4. <sup>a</sup> frases: + cromatismo	
cc. 104–106	106–109	109–111	111–114	114–120	121–136
<i>Bailinho da Madeira</i>				Introdução	
Ritom. [ <i>inc.</i> ] (Max)	Ref. [ <i>inc.seq.</i> ] (Feiticeiro)	Ritom. [ <i>inc.</i> ] (Max)	Ref. [ <i>inc. seq.</i> ] (Feiticeiro)	Ritom. [ <i>inc.</i> ] (Max)	Der. 3
Láb M	Tons int. Dó	Láb M	T. Int. Mi (3. <sup>a</sup> ) T. Int. Dó (T)	Láb M	Láb M
Bordão I-V Pent.+Crom. (Mib,Ré,Réb,Dó)	Tema [T, 5. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> ]	Bord.I-V Pent.+Crom.	Tema [T, 5. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> ]	Bord. I-V Pent.+Crom.	5. <sup>a</sup> (9) = cc.1–8 I-V-VI-I Pent.

Como em “Nossa Senhora do Monte”, por duas vezes se ouve o tema folclórico presumivelmente originário da Camacha: numa primeira exposição, o tema é exposto a duas vezes, sob *ostinato* esboçado sobre a escala pentatónica (ausente o sétimo grau da escala, a relação sensível tónica é obtida pelo uso dos acordes da mediantes e subdominante, que nos dão a ouvir dó-ré bemol). Na segunda exposição, o tema é exposto a duas vezes, com duplicação da tónica, sob novo *ostinato*, desta feita harmónico, que reforça a progressão I-VI-[V4] (Figura 15).

Figura 15. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Bailhos Cruzados”, cc. 84–104.

O primeiro segmento do *ritornello* instrumental tomado do arranjo não é objecto de um extenso trabalho por parte do pianista-compositor: as suas recorrentes apresentações são, aliás, geralmente similares (Figuras 16 e 17). Ao invés, Eurico Thomaz de Lima socorre-se do *incipit* do refrão para criar um tema de cariz folclórico, alterando simplesmente o contorno melódico: se na versão original do Feiticeiro da Calheta, o segmento é repetido em sequência descendente, na derivação o segmento é repetido em sequência ascendente, e a quatro vozes, em acordes abertos. A cada exposição do refrão, Eurico Thomaz de Lima incrementa a exigência técnica e altera profundamente a linguagem estilística: as apresentações do tema em Dó, Ré bemol – Sol bemol culminam na exposição do refrão, rearranjado em escala de tons inteiros (Figuras 18, 19 e 20).

Figura 16. Max, T. Amaral & M. G. Teixeira (arr.), *Bailinho da Madeira*: ritornello.

Figura 17. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Bailhos Cruzados”, cc. 33-39.

Figura 18. João Gomes de Sousa, *Feiticeiro da Calheta*: *Bailinho da Madeira*, refrão.

Dei-xa pa-ssar es-ta lin-da brin-ca-dei-ra Que a gen-te va-mos bai-lar P'ra gen-ti-nha da Ma-dei-ra.—

Figura 19. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Bailhos Cruzados”, cc. 43–50.

Figura 20. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Bailhos Cruzados”, cc. 61–68/60–76.



### 2.3. “II. Funchal ao Luar”

“Funchal ao Luar” é, mais do que um nocturno, uma barcarola inspirada na capital do arquipélago, uma extensa baía que se prolonga num anfiteatro natural. Em estrutura rondó em cinco partes (ABACA), o quadro é igualmente caracterizado pela adopção de procedimentos típicos da forma binária desenvolvida e forma-sonata, tais como a exposição de primeiro e segundo temas de carácter distinto em tonalidades próximas, a recapitulação do primeiro tema na tonalidade da dominante e a sua reexposição – após um *trait de virtuosité* ao jeito de prelúdio – na tonalidade geral.

Tabela 3. Estrutura formal de “Funchal ao Luar”, segundo quadro da suite *Ilha do Paraíso* de Eurico Thomaz de Lima.

cc. 1–10	11–20	20–29	30–40	41–52
A	B	A	[C: Novo mat. tem.]	A
Mi <sup>b</sup> M	Si <sup>b</sup> M. Dó M	Si <sup>b</sup> M	Lá. Ré <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup> M
I	Modulante	V	Modulante	I
“Barcarolla”	<i>Stilo cantabile</i>	“Barcarolla”	“Prelúdio”	“Barcarolla”
Modo frígio	Jónico (maior)	Frígio	Tons inteiros	Frígio
6/8 ritmo anfíbraco “alla zoppa” B L B			-	B L B

Sob um acompanhamento em tónico “pastoral”, de cariz “rústico”, construído sob intervalos de oitava e quinta e por movimentos em terceiras, Lima faz surgir uma melodia de contorno circular, de âmbito restrito, em modo frígio, ademais caracterizada pelo ritmo anfíbraco em compasso ternário composto (BLB, o característico tónico “alla zoppa”). O tema, em Mi bemol maior, revolve em torno das notas si bemol e sol, entre intervalos de terceira, fazendo recordar os motivos expostos no anterior primeiro quadro (Figura 21).

Figura 21. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Funchal ao Luar”, cc. 3–6.

O segundo período – B – é por oposição, uma melodia lírica (distribuída entre registos médio e agudo, e pontuada por intervalos de oitava) em modo jónico (maior), na tonalidade da dominante, que assenta sobre um acompanhamento arpejado, em movimento cromático descendente, que reforça a terceira. A recorrência dos tópicos “*pianto*” (segunda menor descendente) e “*passus duriusculus*” (a sucessão de segundas menores descendentes, a um intervalo de quarta aumentada) no acompanhamento, veicula um sentido de anseio (vd. Monelle, 2010), que é reforçado pela exposição sequencial deste segundo tema, em Dó Maior (na subdominante da tonalidade geral) (Figura 22).

Figura 22. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Funchal ao Luar”, cc. 11–14.

Repete-se o primeiro tema, na tonalidade da dominante, e, para conclusão da obra, na tonalidade geral: nesta característica forma rondó, merece destaque o episódio modulante que prefacia a reexposição do tema principal, uma espécie de prelúdio, construído sob quatro materiais musicais: arpejos de sétima da dominante, em sequência, por escala de tons inteiros; escala de tons inteiros; repetições do intervalo de terceira menor, que decorrem de arpejos abertos ascendentes de tónica, mediantes e oitava da tónica justapostos, em polirritmia, a intervalos de quinta diminuta/quarta aumentada descendente; e repetições dos intervalos de segunda menor e sétima maior, uma curiosa sugestão de trilo, que finaliza esta secção de cariz improvisatório (Figuras 23, 24, 25 e 26).

Figuras 23-26. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Funchal ao Luar”, cc. 30–38.

## 2.4. “IV. Ribeiro Frio”

Ribeiro Frio, uma paragem habitual para os turistas da Ilha, é um espaço de convívio com a natureza. Ali se encontram miradouros para zonas intocadas da ilha, ali se cruzam vários riachos, ali se iniciam os passeios por várias das levadas. Eurico Thomaz de Lima ilustra-nos esses vários cursos de água, como Liszt e Ravel haviam aludido a outros no passado. Margarida Brochado (1967), crítica do *Diário do Norte*, identificou essa afiliação na sua crónica, aludindo ao “gotejar constante” que caracterizava o quarto quadro. “Ribeiro Frio” é um estudo de sonoridade, de colorido, em forma binária: as duas secções A A’, *Presto*, são intercaladas por um episódio modulante em *Meno Presto*; a primeira secção, em Sol bemol Maior, distingue-se da segunda, onde se observa a reexposição dos mesmos motivos num percurso tonal da dominante (Ré bemol Maior) à tónica da tonalidade geral.

Tabela 4. Estrutura formal de “Ribeiro Frio”, quarto quadro da suite *Ilha do Paraíso* de Eurico Thomaz de Lima.

cc. 1–6	7–10	15–18	23–26	27–30	31–37	38–39	40–41
	11–14	19–23			38–41		
<b>A: Presto</b>							
a’’	a, a’	b, a’	c	c’	<i>epiphora</i> 1: d	<i>ep.</i> 1: e	<i>ep.</i> 1: f
cc. 42–47		48–51	56–59	64–67	73–75	80–85	86–87
		52–55	60–63	68–71	76–79		88–89
							90–91
<b>Meno Presto</b> ( <i>Più ritenuto</i> )		<b>A’: Presto</b>					
f’ + a’’		a	b’	A	b’	a’’’	a’
92–98	cc. 98–99	100–104	104–108	108–111	112–117		
<b>A’: Presto (cont.)</b>							
a’’’’	<i>epiphora</i> 2: g	<i>ep.</i> 2: a, a’	<i>ep.</i> 2: h	<i>ep.</i> 2: g’	<i>ep.</i> 2: g’’		

Por entre arpejos em tercinas, ascendentes e descendentes, em andamento *Presto*, destacados nas notas mais graves e agudas, surgem três pequenos segmentos (e suas



derivações): um primeiro (*a*), em movimento 3-2-1 (na voz aguda); um segundo (*b*), em movimento circular 2-3-2-1 (na voz aguda); e um terceiro (*c*), em movimentos 3-2-1-2-3 ou 5-4-3-4-1 (nas vozes grave e aguda). Uma derivação do primeiro segmento (*a'*) – 3-2-1 em descida cromática – surge em contraponto com o primeiro segmento, na segunda nota das tercinas ascendentes na mão esquerda. A introdução é, por sua vez, construída sob uma outra derivação do primeiro segmento (*a''*), que resulta da alteração do intervalo final (sol bemol - fá bemol - mi bemol duplo, na voz grave) – e que sugere um *passus duriusculus* (Figuras 27 a 30).

Após a exposição dos segmentos, Lima inicia uma longa primeira *epiphora*. Do terceiro segmento, repetido com alteração da nota final, prossegue para um motivo cromático descendente (*d*), sucedido por uma escala ascendente de tons inteiros (*e*) – que traça afinidades para com o segundo quadro, “Funchal ao Luar” – e uma seguinte sucessão de terceiras, em intervalos de tom (ré bemol-fá – mi bemol-sol natural), a duas mãos (*f*). Na secção *Meno Presto (Più ritenuto)*, o compositor recupera, para a mão direita, essa alternância conjunta, desta feita em meio-tom, precedido de oitava (fá fá - sol bemol), alternando-a com outro motivo para a mão esquerda, que retém o contorno melódico do primeiro segmento (sol bemol - fá - mi bemol), distintamente exposto em graus conjuntos e em uma única tercina, atacada com sobreposição da quinta inferior (dó bemol - sol bemol). Com a indicação de andamento *Meno Presto (Più ritenuto)*, Lima parece pretender um progressivo *rallentando*, que destaca a sucessão fá - sol e a seguinte fá - sol bemol, por forma a preparar a recapitulação dos segmentos (Figuras 31, 32).

O autor distingue a reexposição da exposição por vários modos: expande, em oitavas, a conclusão dos segmentos; altera a sua sucessão; substitui o terceiro segmento por uma derivação do primeiro, desta feita em movimento ascendente, em ambas as vozes (aguda e grave) (*a'''*); por fim, cria uma distinta *epiphora*. Nesta segunda *epiphora* – a coda – recupera o primeiro segmento, ampliando o seu âmbito, com um inicial intervalo de terceira, sucedido de meio tom, um processo a que recorreu para os compassos iniciais da obra (*a''''*); prossegue com nova derivação do primeiro segmento – que se ouvira já no início do quadro –, desta feita cingida a semitons (*a'*); sucede esta reminiscência com uma passagem de carácter politonal, obtida pela sobreposição dos arpejos descendentes de lá menor e si bemol à distância de quarta aumentada (um resquício bartokiano) (*g*) (Figura 33); torna a repetir o primeiro segmento, desta feita na sua normal disposição intervalar, em oitava inferior (*a*), e respectiva derivação (*a'*), prosseguindo-o desta feita com arpejos ascendentes em quintas e arpejos descendentes na segunda inversão da tonalidade geral (que, subtraindo as notas comuns sol bemol e ré bemol, reforçam a alternância lá bemol - si bemol) (*h*); conclui o quadro com outra alternância de arpejos à distância de quarta aumentada (dó maior ascendente; sol bemol menor descendente) (*g'*); destes dois acordes retém as terceiras de base (maior e menor), e adiciona-lhes a *acciacatura* intermédia – fazendo recordar um processo de elaboração a que recorreu no primeiro quadro –, atacando a cada tempo forte, e depois de compasso a compasso, para preparar a entrada (*attacca*) no quadro seguinte, “Bailhos Cruzados”.

Figura 27. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Ribeiro Frio”, cc. 1–6: a’.

Figura 28. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Ribeiro Frio”, cc. 7–10: a, a’.

Figura 29. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Ribeiro Frio”, cc. 15–18: b, a’.

Figura 30. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Ribeiro Frio”, cc. 23–26: c, c’.

Figura 31. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Ribeiro Frio”, cc. 38–41: e, f.

Figura 32. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Ribeiro Frio”, cc. 42–47: f’, a.

Figura 33. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Ribeiro Frio”, cc. 96–99 (cc. 98–99): g.



## 2.5. “III. Penha d’Águia”

Como nos indicam os críticos da época, “Penha d’Águia” e “Cabo Girão” são dois estudos virtuosísticos, no mesmo carácter “*maestoso e enérgico*”, inspirados pelos promontórios do Norte e Sul da Ilha. Hugo Rocha (1967), crítico do *Comércio do Porto*, afirmava: “o Cabo Girão é aquilo mesmo que o compositor pretendeu (e logrou) descrever em sons”. Eurico Thomaz de Lima sugere-nos tais maravilhas naturais através da repetição de motivos melódicos em oitavas ascendentes sucessivas, do grave ao agudo, estabelecendo uma correlação à altura e imponência sobre o mar de tais promontórios – socorrendo-se, por conseguinte, de um processo composicional que Zbikowski (2008) denominou “analogia sonora” (Figuras 34, 35).

Figura 34. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Penha d’Águia”, cc. 1–4: a.



Figura 35. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Cabo Girão”, cc. 1–4: a.



Quatro motivos podem ser identificados no quadro “Penha d’Águia”, em Mi bemol Maior: um primeiro, de cariz marcial, com intervalos de sexta, ou quinta – da quinta à terceira, ou da tónica à mediate, da escala – e repetição em oitavas da tónica, sobreposto à sucessão de I e V no baixo (*a, a'*) (Figuras 34, 37); um segundo, constituído por um intervalo disjunto ascendente de sétima e subsequente descida cromática, sobre a qual alterna o motivo da mão direita, entre arpejos maior e diminuto (*b*) (Figura 36); um terceiro, os intervalos de quinta ascendente, semitom descendente e oitava inferior (*c*) (Figura 38) e; um quarto, marcial, derivado do segundo e terceiro, que reforça a segunda maior ascendente, a segunda descendente, a quarta e a sucessão cromática descendente (*d*) (Figura 39). No desenho estrutural da obra, em forma binária desenvolvida, a

apresentação dos primeiro e segundo motivos (e suas derivações) é realizada na exposição e reexposição; a do terceiro na secção de desenvolvimento; e a do quarto na coda.

**Tabela 5.** Estrutura formal de “Penha d’Águia”, terceiro quadro da suite *Ilha do Paraíso* de Eurico Thomaz de Lima.

cc. 1–4	5–8	9–12	13–16	17–20	21–24
cc. 51–54	55–58	59–62	63–66	67–70	71–74
Motivo a: Melodia: 5. <sup>a</sup> -3. <sup>a</sup> -T Baixo I-V (repetido 8. <sup>a</sup> mov. asc.)			a + a’’ 2[5. <sup>a</sup> d-8. <sup>a</sup> ] b: B[x-7. <sup>a</sup> m-6. <sup>a</sup> -6. <sup>a</sup> m]		A
Mib M	Ré M	Réb M	Dó (Fá#°)	Sol (Dó#°)	Ré m
cc. 25–26	27–28	29–30	31–32	33–34	
a’ (5. <sup>a</sup> J – 5. <sup>a</sup> dim.)			b’		
Ré°	Dó#°	Dó°	Sol m (Mi7)	Sib7 – Sib°	
cc. 35–36	37–38	39–40	41–42	43–46	47–50
a’				C	A
Fá#7 – Fá#°	Sol7 – Sol°	Láb7 – Láb°	Lá7 – Lá°	Sib7 – Sib°	Sib7m / Sib7M
cc. 75–78	79–82		83–86		
A	d: B [x-2. <sup>a</sup> M-2. <sup>a</sup> m]		a’ [3. <sup>a</sup> ad.]		
Sib7	Mib Fá7 Sib7		Mib M		

**Figura 36:** E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Penha d’Águia”, cc. 13–14: a’ [mel.], b [baixo].

**Figura 37.** E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Penha d’Águia”, cc. 35–36: a’.

Figura 38. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Penha d’Águia”, cc. 43–45: c.Figura 39. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Penha d’Águia”, cc. 43–45: d.

## 2.5. “VI. Cabo Girão”

Em “Cabo Girão”, o último quadro da suite, em Ré bemol Maior, e em estrutura forma-sonata, identificam-se outros três motivos melódicos, que emergem dos arpejos, num procedimento congénere (anacruse, tempo) ao segmento inicial do terceiro quadro, “Penha d’Águia”. O primeiro e segundo guardam afinidades no contorno melódico: a linha superior é uma melodia restrita a um âmbito de terceira – 5-6-7-7-6-5 – exposta num contorno em modo maior e depois em modo menor e distribuída em oitavas sucessivas em movimento ascendente (*a*, *a'*) (Figuras 40 a 42). Note-se que um motivo de contorno igual surge na secção de desenvolvimento do primeiro quadro, “Nossa Senhora do Monte”; que este mesmo contorno é, por sua vez, em parte, uma inversão do primeiro segmento do quarto quadro, “Ribeiro Frio” e; que a construção melódica por terceiras conjuntas se observa também no tema principal do segundo quadro “Funchal ao Luar”. Para além dessa recorrência temática, que relaciona vários quadros da obra, Eurico Thomaz de Lima sugere-nos, através da repetição sucessiva em oitavas de uma nota por compasso, uma melodia em *alla breve*. Por entre o “análogo sonoro” da imponência de Cabo Girão emerge um tema relacionado, em figuração e contorno melódico, com aquele do primeiro quadro – e que nos sugere, desta feita, já não a antiquíssima solenidade religiosa da Padroeira Nossa Senhora do Monte, mas a imemorial riqueza natural da Madeira. Concluindo a obra com esse tropo de “análogo sonoro” em *alla breve*, num contorno melódico comum a outros quadros, Eurico Thomaz de Lima reforça a coesão estilística da suite *Ilha do Paraíso* (vd. Hatten, 2004).

Tornemos ao quadro “Cabo Girão”: aos motivos iniciais em âmbito de terceira – 5-6-7-7-6-5 – sucede um terceiro, em dois segmentos: um primeiro, a alternância ré bemol sobre sol bemol e lá (harmonizada nos acordes de Mi bemol maior e Lá diminuto), que prossegue para um subsequente movimento em meios-tons (que prepara a repetição da exposição) (*b*) (Figura 43). Segue o quadro com uma sub-secção sobre novo material temático: uma progressão harmónica cromática ascendente (*c*), que contrasta com os seguintes arpejos abertos ascendentes (*d1*) e descendentes (*d2*) em ciclo de quintas (Figuras 44 e 45). Da subsequente exposição dos principais motivos numa tonalidade

distinta – uma falsa recapitulação – passa-se, por uma breve modulação, à reexposição na tonalidade geral. Lima socorre-se da repetição do segundo segmento do terceiro motivo (b) para transitar para a coda, esboçada sobre arpejos descendentes e ascendentes (d).

Tabela 6. Estrutura formal de “Cabo Girão”, sexto quadro da suite *Ilha do Paraíso* de Eurico Thomaz de Lima.

cc. (1–2) 3–20 <sup>TM</sup>	(21–22) 23–28	29–35	35–50	51–54	55–68	69–77
Exposição	Desenvolvimento			Reexposição		
A	Novo material temático			A	Transição Reexposição	A
a, a', b (1.2)	C	d (1.2.)	a, a', b.	D	a, a', b	b2. d2-d1
Réb M	(Réb M) Mod: Fá-Lá	Lám7-Sib7 (ciclo 5 <sup>as</sup> )	Mib M	Réb M: VI-bVI-V	Réb M	Réb7/Solb m7 (I-IV [V-I]) Réb M:II-V <sup>64</sup> -I

Figura 40. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Cabo Girão”, cc. 1–6: a.

Figura 41. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Cabo Girão”, cc. 1–6: a, redução do contorno melódico/intervalar a uma oitava (Ré bemol maior).

Figura 42. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Cabo Girão”, cc. 7–11: a', redução do contorno melódico/intervalar a uma oitava (Si bemol menor).

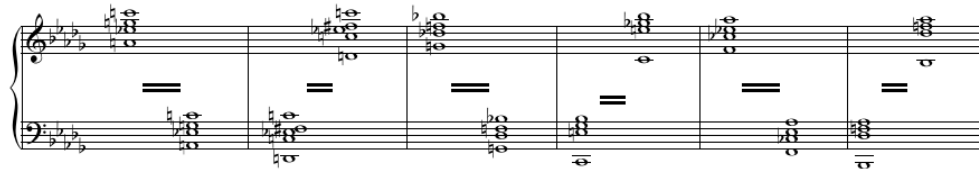
**Figura 43.** E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Cabo Girão”, cc. 15–20: b1 (ré bemol-mi bemol), b2 (cromatismo ascendente), redução do contorno melódico/intervalar.



**Figura 44.** E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Cabo Girão”, cc. 23–25: c.



**Figura 45:** E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Cabo Girão”, cc. 29–34: d1 (desc.), d2 (asc.).



### 3. Conclusão

Hugo Rocha (1967), crítico do *Comércio do Porto*, concluía assim a análise da suite para piano em seis quadros de Eurico Thomaz de Lima:

Bastaria o quadro final [“Cabo Girão”] se não houvesse, por exemplo, o penúltimo [“Bailhos Cruzados”], muito a propósito bisado mais tarde, para assinalar *Ilha do Paraíso* ao louvor da crítica e ao agrado do público. (Rocha, 1967)

A suite inspirada pelas belezas naturais e pelo folclore madeirenses reconsagrava a competência interpretativa e a sólida formação composicional de Eurico Thomaz de Lima. À crítica e ao público convenciam a concepção da obra, a sua exigência e as invenções de técnica pianística, a criatividade temática e motívica, exacta e clara, com que ilustrava as paisagens citadinas e campestres da Madeira e a sua habilidade na recriação dos motivos do folclore insular. Uns destacavam estes últimos, bem conhecidos, a que o pianista-compositor oferecera novas *nuances* estilísticas e sonoridades românticas e modernistas. Margarida Brochado (1967) aclamava, nas colunas do *Diário do Norte*, tais recriações como testemunhos de um nosso nacionalismo musical:

Eurico Thomaz de Lima (...) vai encontrar a inspiração no nosso folclore, vasto e disperso, debruçado na fé ardente dessas particularidades, que vincam a origem da sua proveniência, sendo certo que a espontaneidade da sua fluência afirma conhecimentos solidamente baseados, dentro das características íntimas, assim transpostas em verdade comunicativa. (Brochado, 1967)

Anjos Teixeira (1966), manifestamente pouco propenso a obras de cariz programático, reputava ainda assim *Ilha do Paraíso* a melhor das obras de Eurico Thomaz de Lima. Uma análise da obra, certamente mais aturada do que aquela que a crítica e o público puderam conceber aquando das estreias, assim o comprova: *Ilha do Paraíso* é caracterizada pela organicidade e pela coesão estrutural e estilística, que resulta da adopção de congéneres procedimentos formais; da criação relacionada de motivos, em terceiras por graus conjuntos em vários andamentos e em assimilada figuração; do frequente recurso a cromatismos, escalas de tons inteiros e sugestões politonais; bem como do interessante e diverso trabalho de variação temática e harmónica de temas do cancionero folclórico. Embora curta a jornada na Madeira, Eurico Thomaz de Lima celebrou a ilha que o acolheu com uma obra de elevado valor artístico.

## Referências

- Academia de Música e Belas Artes da Madeira. Posse do novo director de cursos de música. (1965, Outubro 10). *Jornal da Madeira*. Espólio Eurico Thomaz de Lima [Álbúm “Ilha da Madeira (1965–1967)”]. Universidade do Minho.
- Academia de Música e Belas Artes da Madeira. (1966a, Outubro 13). *Programa da sessão de abertura do ano escola 1966–1967*.
- Academia de Música e Belas Artes da Madeira. (1966b, Novembro, 22). *Programa do concerto em honra de Santa Cecília*.
- [Álbúm: Ilha da Madeira]. (1965–1967). Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Andrade, A. (1990, Setembro 22). O nosso bailinho. *Diário de Notícias*. <https://folcloremadeira.com/recursos/artigos/a-verdadeira-historia-do-bailinho-da-madeira/>.
- Anjos Teixeira, P. (1966, Dezembro 16). O recital de piano de Eurico Thomaz de Lima no Teatro Municipal. *Diário de Notícias*.
- Ateneu Comercial do Porto. (1967, Janeiro 4). *Programa do recital de piano de Eurico Thomas de Lima*.
- Brochado, M. (1967, Janeiro 5). Música. Recital de piano no Ateneu Comercial. *Diário do Norte*.
- Campinho, M. (2013). *Saber Ouvir – Eurico Thomaz de Lima* (Vol. 2). Numérica.
- Debussy, C. (1910). *Préludes. Livre 1, X. La Cathédrale engloutie*. Durand et C.ie.
- Gonçalves, C. L. V. F. (2006). *Obras para a infância de Eurico Thomaz de Lima: Os duetos para piano* [Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, Braga].
- Hatten, R. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven Schubert*. Indiana University Press.
- Lessa, E. (2007). Eurico Thomaz de Lima e a imprensa brasileira: um caso feliz de recepção musical. *Revista Música*, 12, 165–174. <https://doi.org/10.11606/rm.v12i0.61765>
- Liszt, F. (1855). *Années de Pelerinage. Première année. IV. Au bord d'une source*. B. Schott.
- Liszt, F. (1916). *Années de Pelerinage Troisième année. IV. Les jeux d'eau à Villa d'Este*. Breitkopf & Härtel. (original publicado c. 1883)
- Matos, V. (2020). Criação musical e paisagens sonoras: Obras de Eurico Thomaz de Lima (1908–1989) e Joaquim dos Santos (1936–2008). In E. Lessa, P. Moreira & R. T. Paula (Eds.), *Ouvir e escrever Paisagens Sonoras: Abordagens teóricas e (multi)disciplinares* (pp. 482–495). CEHUM/Câmara Municipal de Braga.
- Moreira, P. (2021). As missões culturais do Secretariado de Propaganda Nacional e o papel de Eurico Thomaz de Lima (1940–1941). *Diacrítica*, 35(2), 66–84. <https://doi.org/10.21814/diacritica.695>
- Monelle, R. (2010). *The sense of music. Semiotic essays*. Princeton University Press.



- Música. Eurico Thomaz de Lima na Academia de Música e de Belas-Artes da Madeira. (1965, Outubro 1). *Diário do Norte*.
- O compositor Eurico Thomaz de Lima. (1966, Dezembro 11). *Diário de Notícias*. Espólio Eurico Thomaz de Lima [Álbum “Ilha da Madeira (1965-1967)”]. Universidade do Minho.
- Perregil, E. (2015). *Feiticeiro da Calheta: vida e obra. João Gomes de Sousa: autor da génese do Bailinho da Madeira*. Câmara Municipal da Calheta.
- Pinto, R. M. (2018). Portuguese § 7. National music. In J. Leersen (Ed.), *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe* (pp. 1263–1265). Amsterdam University Press.
- Posto Emissor do Funchal. Recital pelo pianista Eurico Thomaz de Lima. (1966, Março 10). *Madeira Popular*. Espólio Eurico Thomaz de Lima [Álbum “Ilha da Madeira (1965–1967)”]. Universidade do Minho.
- Rádio. Programas para hoje. Emissora Nacional. (1967, Fevereiro 25). *Jornal de Notícias*. Espólio Eurico Thomaz de Lima [Álbum “Ilha da Madeira (1965–1967)”]. Universidade do Minho.
- Radiofónico. Emissora Nacional. (1966a, Junho 18). *Diário de Notícias*. Espólio Eurico Thomaz de Lima [Álbum “Ilha da Madeira (1965–1967)”]. Universidade do Minho
- Radiofónico. Emissora Nacional. (1966b, Junho 27). *Diário de Notícias*. Espólio Eurico Thomaz de Lima [Álbum “Ilha da Madeira (1965–1967)”]. Universidade do Minho.
- Ravel, M. (1902). *Jeux d’eau*. E. Demets.
- Recital pelo pianista-compositor Eurico Thomaz de Lima na Emissora Nacional. (1967, Fevereiro 16). *Madeira Popular*. Espólio Eurico Thomaz de Lima [Álbum “Ilha da Madeira (1965–1967)”]. Universidade do Minho.
- Rocha, H. (1967, Janeiro 5). [Recital de Eurico Thomaz de Lima no Ateneu Comercial do Porto]. *O Comércio do Porto*. Espólio Eurico Thomaz de Lima [Álbum “Ilha da Madeira (1965–1967)”]. Universidade do Minho.
- Rufino da Silva, J. A. (1965, Novembro 25). Academia de Música e Belas Artes da Madeira. Hora de Arte em honra de Santa Cecília. *Jornal da Madeira*.
- Sousa, B. A. (1967, Janeiro 5). Concerto de Eurico Thomaz de Lima no Ateneu Comercial do Porto, *O Primeiro de Janeiro*. Espólio Eurico Thomaz de Lima [Álbum “Ilha da Madeira (1965–1967)”]. Universidade do Minho.
- Sociedade de Concertos da Madeira. (1966, Dezembro 14). *Programa do Recital de Piano pelo Pianista-compositor Eurico Thomaz de Lima*.
- Thomaz de Lima, E. (1965–1966). *Ilha do Paraíso, suite para piano em seis quadros* [manuscrito].
- Thomaz de Lima, E. (1966, Dezembro 11). O compositor Eurico Thomaz de Lima. *Diário de Notícias*. Espólio Eurico Thomaz de Lima [Álbum “Ilha da Madeira (1965–1967)”]. Universidade do Minho.
- Thomaz de Lima, E. (2022). *Ilha do Paraíso, suite para piano em seis quadros* (R. M. Pinto, Ed.). Universidade do Minho.
- Vida Musical. Eurico Thomaz de Lima. (1966, Fevereiro 17). *Eco do Funchal*. Espólio Eurico Thomaz de Lima, [Álbum “Ilha da Madeira (1965–1967)”]. Universidade do Minho.
- Zbikowski, L. M. (2008). Dance topoi, sonic analogues and musical grammar: communicating with music in the eighteenth century. In D. Mirka & K. Agawu (Eds.), *Communication in eighteenth-century music* (pp. 283–309). Cambridge University Press.

[recebido a 13 de Fevereiro de 2023 e aceite para publicação a 31 de Agosto de 2023]