

**37/1 (2023)**

revista do centro de estudos humanísticos

# diacrítica

Tradição e modernidade. A música em Portugal no tempo de Eurico Thomas de Lima (1908-1989)

*Tradition and modernity. Music in Portugal in the time of Eurico Thomaz de Lima (1908-1989)*



A *Diacrítica* é uma revista científica, de cariz multidisciplinar, dedicada aos estudos literários, culturais, linguísticos e artísticos. É editada pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM), desde 1986, e subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Desde janeiro de 2017 é publicada em formato eletrónico, com periodicidade quadrimestral.

A revista está registada com o ISSN 0870-8967 (formato em papel) e 2183-9174 (formato eletrónico) e está licenciada com uma Licença Creative Commons CC BY-NC.

*Diacrítica is a multidisciplinary scientific journal devoted to literary, cultural, linguistic and artistic studies. It is edited by the Center for Humanistic Studies of the University of Minho (CEHUM) since 1986 and funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology. Since January of 2017 it is published in electronic format, on a quarterly basis.*

*The journal is registered with ISSN 0870-8967 (paper version) and 2183-9174 (electronic version) and is distributed under Creative Commons CC BY-NC license.*

#### **Editoras responsáveis / Editors-in-chief**

Maria do Carmo Lourenço-Gomes e Márcia Oliveira

#### **Direção da Revista / Journal Management**

Vítor Moura, Margarida Pereira e Idalete Dias (Direção do CEHUM)

#### **Comissão científica / Scientific Committee**

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa); Antónia Coutinho (Universidade Nova de Lisboa); António Branco (Universidade de Lisboa); Ana Brito (Universidade do Porto); Augusto Soares da Silva (Universidade Católica Portuguesa); Bernard McGuirk (University of Nottingham); Clara Rocha (Universidade Nova de Lisboa); Conceição Paiva (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Eduardo Paiva Raposo (University of California); Fátima Oliveira (Universidade do Porto); Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidad de Santiago de Compostela); Graça Rio-Torto (Universidade de Coimbra); Helder Macedo (King's College); Helena Buescu (Universidade de Lisboa); Ivo Castro (Universidade de Lisboa); João de Almeida Flor (Universidade de Lisboa); José Luís Cifuentes Honrubia (Universitat d'Alacant); José Luís Rodrigues (Universidade de Santiago de Compostela); Jürgen M. Meisel (Universität Hamburg / University of Calgary); Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa); Maria Irene Ramalho (Universidade de Coimbra); Maria João Freitas (Universidade de Lisboa); Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra); Mary Kato (Universidade de Campinas); Nancy Armstrong (Brown University); Rui Marques (Universidade de Lisboa); Susan Bassnett (University of Warwick); Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin-Madison); Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid); Vita Fortunati (Università di Bologna).

**Diacrítica, volume 37, número 1 (2023)**

*Tradição e modernidade. A música em Portugal no tempo de Eurico Thomaz de Lima (1908–1989)*

ISSN: 0870-8967 / e-ISSN: 2183-9174

DOI: <https://doi.org/10.21814/diacritica.37.1>

Website: <https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica>

Editores convidados: Elisa Lessa (CEHUM, Universidade do Minho), David Cranmer (CESEM/IN2PAST, Universidade Nova de Lisboa)

Revisão: Renata Magalhães, Ana Cristina Silva e Maria do Carmo Lourenço-Gomes

**Revisores científicos:**

Amparo Carvas (Universidade de Coimbra), Ana Guiomar Rego Souza (Universidade Federal de Goiás), Ângelo Miguel Martingo (Universidade do Minho), Carla Aurélia de Almeida (Universidade Aberta), Christine Wassermann Beirão (Universidade Nova de Lisboa), Edma Cristina de Góis (Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília), Guilherme Goldberg (Universidade Federal de Pelotas), Isabel Pina (Universidade Nova de Lisboa), Júlia Durand (Universidade Nova de Lisboa), Kátia Abreu Gomes (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), Leonardo Marcotulio (Universidade de Aveiro), Luís Pipa (Universidade do Minho), Luísa Tender Correia (Instituto Politécnico de Castelo Branco), Márcia Taborda (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Maria Aldina Marques (Universidade do Minho), Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Paulo Thomaz (Universidade de Brasília), Pedro Moreira (Universidade de Évora), Ricardo Barceló (Universidade do Minho), Rui Ramos (Universidade do Minho), Sérgio Roberto Massagli (Universidade Federal da Fronteira Sul), Sílvia Araújo (Universidade do Minho), Sofia Lourenço (Instituto Politécnico do Porto), Virgílio Borges Pereira (Universidade do Minho), Xoán Carlos Lagares Diez (Universidade Federal Fluminense).

**TRADIÇÃO E MODERNIDADE. A MÚSICA EM PORTUGAL NO TEMPO DE EURICO  
THOMAZ DE LIMA (1908–1989)**

- 1–2 **Introdução**  
Elisa Lessa, David Cranmer
- 3–27 **Seis quadros de uma Madeira cosmopolita e rural: a *Ilha do Paraíso* de Eurico Thomaz de Lima**  
Rui Magno Pinto
- 28–46 **O folclorismo e a melodia na *1.ª Suite Alentejana* (1919) de Luís de Freitas Branco**  
Vítor Matos, Pedro Maia, Vera Fonte
- 47–73 **As dedilhações do álbum *Gradual* para piano de Eurico Thomaz de Lima (1908–1989) como evidência de um pensamento técnico consolidado**  
Luís Pipa
- 74–83 **Adelina Caravana, Eurico Thomaz de Lima e o Conservatório Regional de Música de Braga: da fundação da Escola na década de sessenta à jubilação do pianista-compositor em 1978**  
Miguel Simões
- 84–110 **Eurico Thomaz de Lima e o Brasil: interações musicais transatlânticas na primeira metade do século XX**  
Rodrigo Teodoro de Paula
- 111–153 **A edição da correspondência de e para Eurico Thomaz de Lima**  
Anabela Leal de Barros
- 154–176 **O eclipse de um músico plural: trajetória de António Augusto Urceira**  
Teresinha Rodrigues Prada Soares
- 177–196 **O ensino artístico e especializado da música em Portugal no século XX e a evolução histórica da disciplina de formação musical**  
Hermano Carneiro
- VARIA**
- 197–219 **El mercado lingüístico en la sociología de Pierre Bourdieu. Génesis de una categoría e hipótesis interpretativas**  
Paulo Damian Aniceto, Julieta Maria Capdevielle
- 220–245 **Campo léxico-semântico de *galego* nos dicionários de português europeu. Contributos para a análise da imagem da Galiza em Portugal**  
Guillermo Vidal Fonseca, Álvaro Iriarte Sanromán, Carlos Pazos-Justo
- 246–267 **Identidades internacionais e política externa brasileira: analisando discursos de PEB durante os governos Lula (2003–2010) no contexto de paz e segurança no Oriente Médio**  
Jéser Abílio de Souza
- 268–283 **Da Sarabanda à dialética: um breve percurso das ideias estéticas de Antonio Candido**  
Vinícius Victor A. Barros
- 284–309 **Uma cartografia da divulgação científica em Ciências da Linguagem no Brasil e em Portugal**  
Vera Lúcia Lopes Cristovão, Laura Márcia Luiza Ferreira, Inês Cardoso, Luísa Álvares Pereira, Susana Ambrósio

## INTRODUÇÃO

## INTRODUCTION

Elisa Lessa\*  
elisalessa@elach.uminho.pt

David Cranmer\*  
cranmer@netcabo.pt

O presente número da revista *Diacrítica* tem a figura de Eurico Thomaz de Lima como referência e reúne um conjunto de estudos que se debruçam sobre o seu percurso artístico enquanto pianista, compositor e pedagogo. Herdeiro da tradição romântica centro-europeia do século XIX de influência germânica, Eurico, além de um intérprete virtuoso, revela nas suas obras para piano o gosto pelas raízes nacionais e uma linguagem pianística próxima do seu mestre Vianna da Motta (1868–1948). Alfredo Pinto (Sacavem), numa das suas *Crónicas de Lisboa*, publicadas semanalmente no *Correio do Minho* nas décadas de 20 e 30, afirma ter sido a última prova do curso de virtuosidade de Eurico Thomaz de Lima “um exame brilhantíssimo”. Curiosamente, o pianista pede-lhe que escreva no jornal local, que gostaria muito de tocar em Braga, o que viria a acontecer apenas muitos anos depois, quando passa a lecionar no conservatório da cidade.

Colega de conservatório de Lopes-Graça (1906–1994), Eurico não seguirá os novos caminhos representados pelas vanguardas do seu tempo, referindo a propósito de “Ilha do Paraíso, suite em seis quadros” para piano (1966) tratar-se de “(...) música pura, erudita, séria, no idioma romântico, mas de expressão lusíada (...)”. A sua obra, ainda pouco conhecida, é um valioso contributo à literatura pianística nacional, pelo que se justifica a escolha do tema deste número da *Diacrítica*. Os trabalhos que agora se apresentam demonstram a riqueza da sua ação, enquanto membro de um grupo de artistas do seu tempo designados por pianistas-compositores, como foi também Óscar da Silva (1870-1958), cujas obras Eurico interpretava. E se Vianna da Motta foi um precursor da figura do músico-intelectual em Portugal, introduzindo no nosso país uma conceção da Arte Musical como atividade superior de espírito, Eurico Thomaz de Lima seu discípulo, seguiu o modelo do seu mestre numa articulação e integração extraordinariamente rica na atividade tripartida que realizou, mas percorrida num só caminho – o da ARTE na sua plenitude.

O dossiê temático de um periódico não é um livro. Não procura tratar do seu tema de forma sistemática e exaustiva, mas expõe uma série de textos que exemplificam ou contextualizam. No presente caso, Rui Magno Pinto debruça-se sobre a passagem de Eurico Thomaz de Lima pela Madeira, focando a obra programática *Ilha do Paraíso* que esta ilha lhe inspirou, referindo entre outras questões o uso de melodias folclóricas

---

\* Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0003-3718-1629

\*\* Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM/IN2PAST), Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0001-6537-5231

madeirenses. O texto de Vitor Matos, Vera Fonte e Pedro Maia contribui para o contexto ao levantar a questão do folclorismo na obra de um contemporâneo: a *1.ª Suite Alentejana* de Luiz de Freitas Branco (1890–1955).

Luís Pipa e Miguel Simões discutem dois aspetos específicos da atividade de Eurico Thomaz de Lima: no primeiro caso, a sua preocupação como professor de piano referente à questão da dedilhação e a importância de Vianna da Motta como modelo neste respeito; no segundo caso, a história do Conservatório Regional de Música de Braga – a sua fundação por Maria Adelina Caravana e o papel assumido por Eurico nos últimos anos da sua carreira.

Na programação dos seus concertos e na sua correspondência, percebe-se a importância que Eurico ligava ao intercâmbio entre Portugal e o Brasil, cujas origens e ramificações Rodrigo Teodoro de Paula descreve. A correspondência conservada na Universidade do Minho é analisada sistemática e detalhadamente, com numerosos exemplos, no artigo de Anabela Barros.

Os restantes dois artigos ampliam o nosso conhecimento em outras esferas da vida musical do século XX. Teresinha Prada relembra-nos da atividade de António Augusto Urceira, figura significativa na transformação da guitarra “clássica” de um instrumento “folclórico” para um instrumento “erudito”. Hermano Carneiro delinea os meandros pelos quais a disciplina de Formação Musical passou para chegar a ter os contornos que possui atualmente.

O conjunto dos oito textos aqui reunidos constituem, assim, um contributo relevante para os nossos conhecimentos sobre a figura de Eurico Thomaz de Lima, enquanto, ao mesmo tempo, elucidam de forma mais abrangente o nosso entendimento da vida musical portuguesa no século XX.

## Referências

- Momentos da Vida, Crónicas de Lisboa. (1929, junho 14). *Correio do Minho*. Biblioteca Pública de Braga.
- 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.

## 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 Promontório do Norte da Ilha
<i>Andante</i> lírico	IV. Ribeiro Frio	
Peça característica	V. Bailhos Cruzados	Natureza intocada Cultura popular/popularizada
Estudo	VI. Cabo Girão	
		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-secção 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.

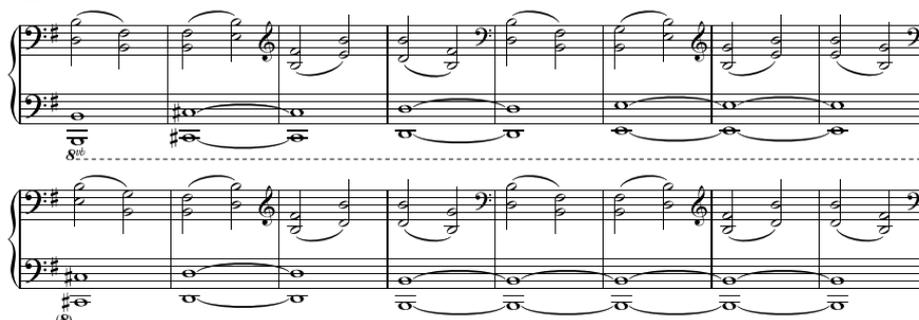


Figura 7. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Nossa Senhora do Monte”, cc. 183–201.



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 and bass clef staff. The first system begins with the instruction 'sempre p'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various chords, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together.

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. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system begins with the instruction 'staccato' and 'f subito'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various chords, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second system includes the instruction 'p subito'. The third system shows a change in key signature to two sharps (F# and C#).

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	
Ritorn. [ <i>inc.</i> ] (Max)	Ref. [ <i>inc.seq.</i> ] (Feiticeiro)	Ritorn. [ <i>inc.</i> ] (Max)	Ref. [ <i>inc. seq.</i> ] (Feiticeiro)	Ritorn. [ <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.

The musical score for "Bailhos Cruzados" is presented in two systems. The first system (measures 61-68) is marked "non legato marcato" and "mf". The second system (measures 60-76) is marked "mf" and "ff". The score is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes.

### 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.

Musical score for measures 3-6 of "Funchal ao Luar". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

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.

Musical score for measures 11-14 of "Funchal ao Luar". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and an arpeggiated accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

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.

Musical score for measures 30-38 of "Funchal ao Luar". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and an arpeggiated accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *legato* and *murmurando*.

## 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.

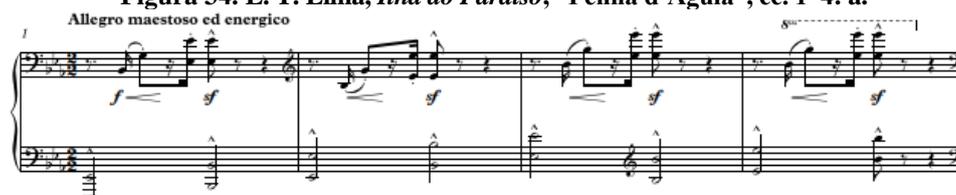


Figura 35. E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Cabo Girão”, cc. 1–4: a.



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
<b>Exposição</b>	<b>Desenvolvimento</b>			<b>Reexposição</b>		
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).**

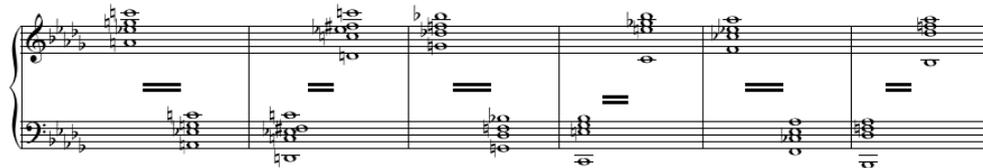
**Figura 43.** E. T. Lima, *Ilha do Paraíso*, “Cabo Girão”, cc. 15–20: b1 (ré bemol-mi bemol), b2 (cromatismo ascendente), redução do contorno melódico/intervalar.



**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 [Álbum “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*. [Álbum: 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]

## O FOLCLORISMO E A MELODIA NA 1.<sup>a</sup> SUITE ALENTEJANA (1919) DE LUIZ DE FREITAS BRANCO

### FOLK MUSIC AND MELODY IN THE 1.<sup>a</sup> SUITE ALENTEJANA (1919) BY LUIZ DE FREITAS BRANCO

Vitor Matos\*  
vitormatos@elach.uminho.pt

Pedro Maia\*\*  
pedrojunqueiramaia@elach.uminho.pt

Vera Fonte\*\*\*  
verafonte@elach.uminho.pt

Obra distinta e particular na produção de Luiz de Freitas Branco (1890–1955), a *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana* (1919) apresenta-se conotada com uma vertente menos usual da linguagem do compositor – a evocação de elementos folclorizantes da sua região de eleição, o Alentejo. Praticamente um aparte na sua criação musical, a *Suite* espelha assim uma versatilidade na sua dimensão estética, revelando concomitantemente um lado tão universalista como racional – alguém que se socorre dos meios necessários para atingir um determinado fim. Apesar de vários autores reconhecerem a vertente folclorista na *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana*, este aspeto ainda está por explorar de forma mais aprofundada, partindo de um estudo mais detalhado da escrita musical adotada por Freitas Branco. Com este artigo pretendemos propor uma análise da partitura focada nos diferentes tipos de melodias e texturas utilizadas, de forma a identificar e compreender melhor de que modo o autor incorpora elementos de cariz folclórico no discurso musical da obra.

**Palavras-chave:** Luiz de Freitas Branco. 1.<sup>a</sup> Suite Alentejana. Folclorismo musical nacional. Análise musical.

A distinctive and very particular work by Luiz de Freitas Branco (1890–1955), the *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana* (1919) presents a less usual aspect of the composer's language – the evocation of folk elements from his region of choice, the Alentejo. Practically an aside in his musical output, the *Suite* nevertheless reflects a versatility in the aesthetic dimension of his language, simultaneously revealing his rational and universalistic sides, someone who has resorted to the means necessary to achieve a certain end. Although various authors recognise a folk element in the *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana*, this aspect has yet to be explored in greater depth, on the basis of a more detailed study of the musical writing adopted by the composer. The aim of this article is to present an analysis of the score, focused on the different types of melodies and textures used, in order to

---

\* Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM); Departamento de Música, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-8152-2040.

\*\* Departamento de Música, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0009-0005-8651-6829.

\*\*\* Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM); Departamento de Música, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0001-6370-3211.

identify and better understand how the composer incorporates folk melodies in the work's musical discourse.

**Keywords:** Luiz de Freitas Branco. 1.<sup>a</sup> Suite Alentejana. National musical folklore. Musical analysis.

•

## 1. Introdução

A *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana* apresenta-se como “uma das criações mais conhecidas de Luiz de Freitas Branco, sobretudo devido ao Fandango, executado vezes sem conta como peça isolada, muitas vezes como *encore*” (Delgado, Telles, & Mendes, 2007, p. 305). Alexandre Delgado afirma que a obra “foi dos primeiros grandes triunfos dele, aliás continua a ser tocada quase *ad nauseam*...” (Matta & Garcia, 2008).<sup>1</sup> No dizer de João de Freitas Branco, com as *Suites Alentejanas* o compositor “explora, numa orquestração plena de virtuosismo, o sabor popular do nosso folclore de expressão modal...” (Branco, 1971, p. 6).

Existe, segundo Bettencourt Mendes, um manuscrito da obra, mas “não é da mão do compositor” (Delgado *et al.*, 2007, p. 301). João de Freitas Branco avança que terá sido escrita em 1919 (Branco, 1971). Tal assunção poderá ter origem na estreia da obra, que se deu em fevereiro de 1920.

Note-se que o ano de 1919 é paradigmático em acontecimentos que vieram a definir o modernismo em diferentes expressões culturais, como é o caso da inauguração do importante edifício arquitetónico da escola da Bauhaus em Weimar, da publicação do conhecido conto de contornos surrealísticos *Um Médico Rural* de Franz Kafka, assim como da *Introdução à Filosofia da Matemática* de Bertrand Russell.<sup>2</sup> Não se pode deixar de referir que Luiz de Freitas Branco foi, em boa verdade, “o introdutor do modernismo” em Portugal (Borba & Graça, 1956, p. 543). À época da composição da *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana* havia já escrito peças tão carismaticamente avançadas como *Paraísos Artificiais* (1910) ou *Vathek* (1913), partituras, aliás, que se podem alocar adentro de uma atitude/estética que Freitas Branco colocava no que ele próprio chamava de “ópio impressionista” (termo citado por Alexandre Delgado em Matta & Garcia, 2008). No entanto, fora também já curiosamente observado por Delgado (2001, pp. 50–51) a versatilidade do compositor quando referiu: “o seu cosmopolitismo estético abarcou até a música tradicional, curioso paralelo com o Fernando Pessoa das ‘quadras ao gosto popular’”.

---

<sup>1</sup> Entrevista conduzida por Jorge Matta para a RTP2 no programa “Luís de Freitas Branco”, da série “Percurso da Música Portuguesa”, 15 de novembro de 2008. Consultado em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/luis-de-freitas-branco/>

<sup>2</sup> Eventos listados na cronologia comparada inserida no catálogo da exposição sobre Luiz de Freitas Branco da Fundação Calouste Gulbenkian/fevereiro 1975.

Estreada em 1920 pela Orquestra Sinfónica de Lisboa, sob batuta de Vianna da Motta, a *1.ª Suite Alentejana* não passou despercebida. De facto, críticas nos matutinos da altura da estreia exaltavam a partitura como sendo "trabalhada por mão com efeito muito hábil. É esta mesmo, a nosso ver, uma das obras mais afortunadas do nosso talentoso compositor"<sup>3</sup>, ou ainda "...riqueza da instrumentação aliada ao bom gosto e fino critério..."<sup>4</sup> (Delgado *et al.*, 2007, p. 304). Por outro lado, Jorge Peixinho classificava a peça, em crítica para a revista *Seara Nova* de fevereiro de 1965, como uma "obra menor e híbrida (...) respondendo com pouca eficácia às necessidades estéticas de expressão" (Peixinho, 1965, p. 59). Álvaro Salazar, que dirigiu a obra em várias circunstâncias, em recente conversa a propósito deste assunto assentaria no "menor" mas retiraria o "híbrido", concordando, no entanto, com Peixinho no segundo ponto aludido (Salazar, 2023).<sup>5</sup>

Em conjunto com a *2.ª Suite Alentejana*, composta oito anos depois, estas duas obras apresentam uma vertente estética menos usual na linguagem de Freitas Branco, recorrendo a elementos de índole folclórica, que parecem ter sido "recolhidos ou ouvidos *in loco* pelo próprio compositor"<sup>6</sup> (Nuno Barreiros, *apud* Delgado *et al.*, 2007, p. 301). A *1.ª Suite Alentejana* é assim, para Alexandre Delgado (2008), "uma obra que não representa completamente a essência de Luiz de Freitas Branco (...) o folclore não era o centro (...) não era um folclorística". Também Joly Braga Santos, discípulo do compositor, refere que estas *Suites* constituem "como que um parêntesis na sua produção, pois o folclore nunca o atraiu muito" (Cassuto, 2018, p. 414). Este aparte na sua criação poderá assim confirmar o que atesta João de Freitas Branco sobre seu Pai, que "... aceitava todos os idiomas e dialectos musicais (...) desde que fossem os meios mais eficientes para atingir os fins (atitude racionalista)" (Branco, 1960, p. 71). Assim se explana o carácter "universalista" do compositor:

À medida que vou estudando a sua personalidade poliédrica (nomeadamente através do seu diário inédito), mais verifico a sua ligação, o seu constante interesse, o seu amor à civilização portuguesa, em si e como manifestação particular da latinidade. O que, diga-se de passagem, quase ninguém podia compreender sob uma aparência de xenofilia que era antes reverberação de um espírito eminentemente universalista, muito de tipo goetheano. Por isso não estaria certo considerarmos Luís de Freitas Branco um nacionalista, além de que este adjectivo adquiriu significados de outro modo incompatíveis com a sua aberta mentalidade (Branco, 1960, p. 72).

Apesar de o compositor não parecer ter sido muito atraído pelo folclore, acaba por abordar regularmente a temática nas suas palestras e redações. Numa comunicação

<sup>3</sup> Crítica no *Diário de Notícias*, 09/02/1920, *apud* Delgado *et al.*, 2007, p. 304.

<sup>4</sup> Crítica no *Jornal do Comércio e das Colónias*, xx/02/1920, *apud* Delgado *et al.*, 2007, p. 304.

<sup>5</sup> Conversa informal entre Álvaro Salazar e Pedro Junqueira Maia, a 28 de janeiro de 2023.

<sup>6</sup> Segundo José Carlos Picoto (1955), o autor terá recorrido ao "Cancioneiro do Alto Alentejo do folclorista Francisco Serrano" para extrair o tema do último andamento, Fandango. Além disso, o tema do *Intermezzo* corresponderia a "uma canção de primavera, própria do trabalho de monda", recolhida pelo compositor (José Carlos Picoto, *apud* Delgado, Mendes, & Bettencourt, 2007, p. 303). No entanto, Pina (2018, p. 369) alega que tal hipótese ainda está por confirmar.

realizada quatro anos antes da composição da *1.<sup>a</sup> Suite*, Freitas Branco evoca o valor deste género no meio musical português, observando “que no nosso folclore existe um filão riquíssimo” e ressaltando que a música portuguesa “tem uma individualidade musical absolutamente distinta e independente” (Freitas Branco, 1916, *apud* Pina, 2018, p. 361). Curiosa é também a observação feita pelo mesmo sobre a origem do folclore musical nacional na introdução ao seu livro *A Música em Portugal* (1929), em que a conecta com a monodia celta e a certa influência árabe que mantém:

A monodia celta constitui a mais antiga influência de que se encontram vestígios no folclore musical português. Embora muito mais atenuada do que em Espanha, subsiste também ainda na música portuguesa a influência árabe. A tendência de todos os povos que habitaram o território português para um terno e doce lirismo, em que parece notar-se a influência da paisagem e do clima, fez que a vinda dos sarracenos no século VIII fosse excepcionalmente fecunda... (Branco, 1929, p. 5).

Não obstante as referências ao folclore nos seus escritos, as *Suites Alentejanas* apresentam-se, de facto, sem esquecermos a sua música composta para cinema na década de 1930, como um dos poucos exemplos da produção musical de Freitas Branco que envolvem elementos do folclore nacional (Pina, 2018).

A evocação de elementos folclóricos do Alentejo nas *Suites* é relacionada por vários autores com o afeto que o compositor tinha pela região, na qual passou longos períodos da sua vida (Delgado *et al.*, 2007; Nascimento, 2017). Numa conferência dada por Freitas Branco em 1938, o próprio reconhece o Alentejo como o seu lugar de recolhimento e exprime a sua admiração pelas qualidades musicais do povo alentejano, afirmando: “O lugar do meu recolhimento fica no Alentejo e ali ponho-me a reproduzir mentalmente os cantares do povo da região, e pergunto a mim próprio como é que ele, sem nunca ter posto a vista em cima de um tratado de harmonia, pode cantar assim” (Branco, 1938, *apud* Pina, 2018, p. 370).

Joly Braga Santos observa que é possível ver refletido na natureza musical de Freitas Branco “a amplitude da paisagem alentejana, a vastidão do seu horizonte” (Cassuto, 2018, p. 414). Nascimento (2017, p. 6) corrobora esta ideia, observando que o discurso musical do compositor integra elementos tradicionais alentejanos como “*substância* matriz cultural” transportada para “o mundo criativo do material musical”, o que reflete elementos característicos da região, entre os quais a “planície descampada”, a melancolia que perpassa na vastidão dos espaços alentejanos, a lentidão causada pelas altas temperaturas, as características arquitetónicas das suas aldeias e casas, entre outras. Bettencourt Mendes observa que o interesse e refúgio que Freitas Branco encontrou no meio rural e a forma como este os utiliza na sua obra refletem a integração do compositor “numa das múltiplas direções estéticas da música no decurso da primeira metade do séc. XX”, em consonância com tendências dos seus contemporâneos europeus (Delgado *et al.*, 2007, p. 302).

Discussões há a propósito se esta *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana* pertence ou não ao Integralismo Lusitano, um movimento de militância tradicionalista que procurava como

que um reivindicar de um “reaportuguesamento de Portugal” (Roubaud, 2019, p. 218). Se Bettencourt Mendes advoga que esta se distancia do mesmo (Delgado *et al.*, 2007), já Pina (2018) considera que a sua dimensão folclorizante e a referência à região alentejana, com a qual diversos mandatários da corrente mantinham uma afinidade, estão diretamente relacionadas com os ideais de tradição defendidos e disseminados pelo movimento.

Apesar de diferentes autores se terem já debruçado sobre a dimensão folclorizante desta *1.ª Suite*, ainda falta explorar de forma mais aprofundada como as melodias de carácter folclórico são incorporadas na linguagem musical do compositor. O presente artigo propõe assim uma análise desta *1.ª Suite Alentejana* com vista a descrever o modo como Freitas Branco integra as referidas melodias folclóricas no seio de um discurso musical coerente em tons narrativos. Por esta razão, a partir da observação da partitura, foram recolhidas algumas melodias que obedecem a determinados critérios – âmbitos melódicos reduzidos; linhas melódicas *cantabiles* (recorrendo à redução linear); métricas e quadraturas regulares – e cujos contornos claramente manifestassem uma relação com a música popular. Espera-se que numa investigação futura seja possível identificar as fontes originais do compositor a partir dos cancioneiros de Serrano, ou da própria tradição oral, ainda por identificar.

## 2. Análise – *1.ª Suite Alentejana*

*Suite* para grande orquestra em três andamentos – I. *Prelúdio*; II. *Intermezzo*; III. *Final* – estruturados tripartidamente no que concerne ao seu aspeto formal, sendo que em todos a terceira secção retoma a ideia inicial, apresentando-se como uma espécie de reexposição tão peculiar dos formais planos estruturalmente *clássicos* – o retornar a casa. Se os dois primeiros andamentos mantêm uma característica textural sonoramente diáfana, o último (*Final*), o mais ‘popular’ dos três, apresenta um mais arrojado contraste na secção B, que se socorre dessa pomposa atitude característica do género que o particulariza – o Fandango.

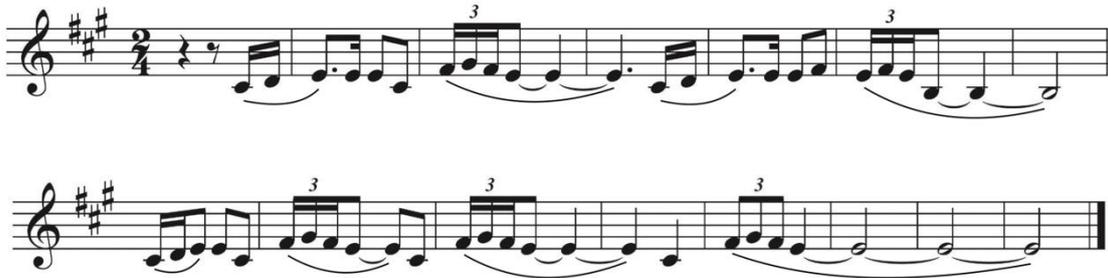
A obra contém no seu alargado efetivo três flautas, dois oboés, corne inglês, dois clarinetes, clarinete baixo, dois fagotes, quatro trompas, três trompetes, três trombones, tuba, tímpanos, bombo, pratos, caixa, triângulo, castanholas, harpa e cordas.

### 2.1. *Prelúdio*

Formalmente no plano tripartido – ABA’ –, como referido, a primeira secção compreende os compassos 1 a 94, a segunda do 95 ao 136 e uma última confina-se dos 137 ao 211. A obra inicia com um cenário tipicamente pastoral, com as cordas estáticas a tecer uma atmosfera serena e tranquila, qualidades intrinsecamente conotadas à paisagem alentejana, nomeadamente da região de Évora, onde Luiz de Freitas Branco largas temporadas passava. Como já referido por Armando Leça, no seu livro *Música Popular Portuguesa*, “Até à Serra de Ossa ainda os corais do Baixo-Alentejo ouvireis, mas já na região eborense a estesia musical se distingue da do Baixo-Alentejo, pela sobriedade e leveza com que se canta, sentido poético, e pela sinuosidade melódica que reage ao estatismo da planície” (Leça, 1983, p. 47).

O gesto nas cordas (cc. 1–56), inicia-se do agudo para o grave, preparando a entrada, em anacruse, do tema inicial. A primeira melodia (Figura 1), encerrada num âmbito melódico de 6.<sup>a</sup> maior (Si#<sub>2</sub> a Sol#<sub>3</sub>), é apresentada primeiramente no fagote (c. 10) e seguidamente nos oboés (c. 25).

**Figura 1. Melodia 1a (cc. 10–24, Fagote solo).**



A melodia 1a apresenta uma estrutura interna simétrica de 6 compassos (3+3). Metricamente as frases concluem-se no tempo fraco e, recorrentemente, surgem no primeiro tempo figurações curtas, em tercinas de semicolcheias, adornando o contorno melódico e relembrando inflexões melódicas frequentes na música popular, sugerindo uma espécie de “grupeto melismático” característico das modas alentejanas (Leça, 1983, p. 42). Ambas as frases concluem com valores longos, o que confere uma pontuação musical muito própria ao longo da obra (ver também Figura 2).

**Figura 2. Melodia 1ª (cc. 25–33, Oboé 1)**



A melodia conclui no compasso 33, em jeito de variações, ou mesmo glosas, com uma métrica 4+4 compassos e repousando na 3.<sup>a</sup> do acorde de Lá maior, uma conclusão melódica característica das melodias alentejanas, como descreveu o próprio Freitas Branco a propósito da canção do Alentejo “...lenta, profunda, terminando sobre a medianta” (Branco, 1916, citado por Pina, 2018, p. 54). Enquanto o Oboé 1 apresenta a segunda parte da melodia, é de referir o efeito heterofónico realizado no Oboé 2, uma textura tipicamente popular, com apenas alguns sons da melodia principal, salientando alguns pontos estratégicos de apoio como uma espécie de bordão, com as funções básicas tonais.

No compasso 34, os fagotes expõem novamente a melodia, agora dobrada à terceira o que salienta a sonoridade folclórica (Figura 3). Como refere Marvão (1984), a melodia dobrada à terceira pode ser associada à música tradicional alentejana, presente na música coral. A mudança para o modo homónimo menor é muito característico da música popular, com o VI.º grau subido, que nos remete para o modo dórico de Lá.

**Figura 3. Melodia 1a (cc. 34-35, fagotes 1 e 2; cc. 36–37, oboés 1 e 2).**



Nestes compassos (cc. 34 a 56) as melodias são fragmentadas num jogo de timbres entre as madeiras: fagotes (c. 34), oboés (c. 36), corne inglês (c. 38), fagotes (c. 43) concluindo com os oboés (c. 48), o corne inglês conferindo uma sonoridade algo mais exótica, como um timbre de transição entre o oboé e o fagote. A secção conclui com um momento cadencial, onde ecoa o fragmento melódico do final da frase do fagote para o oboé, com uma oitava superior (c. 53).

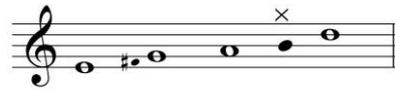
A partir do compasso 57 surge um novo motivo melódico. A melodia que denominamos 1b tem em comum com aquela 1a o motivo de anacruse inicial, mas destaca-se pelo uso da síncopa e das tercinas de colcheias, num contorno melódico mais irregular e intenso. Nos compassos 57 a 67 (Figura 4), o discurso vai-se fragmentando, entre pequenas colorações tímbricas de reforço e apoio harmónico.

**Figura 4. Melodia 1b (cc. 57–65, Violino I).**



Do compasso 65 ao 87 o compositor emprega ambos os motivos melódicos (1a e 1b), retomando o gesto inicial das cordas, agora nas madeiras e em movimento contrário, do grave para o agudo, pontuado no acorde final com *pizzicati* nas cordas. Como elemento de transição entre a secção A e B, o compositor emprega a textura monódica, *ad libitum*, alternando padrões rítmicos simples, com o carácter muito evocativo conferido pela sonoridade da trompa – um momento de recitativo *secco*. A melodia deixa uma sonoridade pentatónica, em Mi, se considerarmos a ausência da nota Si<sub>3</sub> e o Fá#<sub>3</sub> como nota ornamental (Figura 5).

**Figura 5. Escala pentatónica, monodia na trompa (c. 88).**



Ao início da secção B o compositor utiliza novos padrões melódicos que, *a priori*, não são provenientes da música folclórica, mas sim da influência da escola francesa impressionista – texturas homofónica e homorrítmica (Branco, 1959). Os acordes em *divisi* criam uma sonoridade suave mas cheia, lembrando as sonoridades descritivas em *Nuages* de Debussy (Figura 6).

**Figura 6. Textura comparativa entre Debussy, *Nuages* (cc-17–18) e Freitas Branco, *Prelúdio* (cc. 95–96).**

O gesto homofónico é intensificado, quer pelo plano de orquestração, que acrescenta uma maior densidade das linhas polifónicas com a dobragem à terceira da melodia, quer pela sobreposição de camadas. Este tipo de escrita mantém-se até ao surgir de um clímax (c. 110) conduzido pelos trémulos, no registo agudo das cordas, que se dilui paulatinamente, regressando à textura homofónica coral.

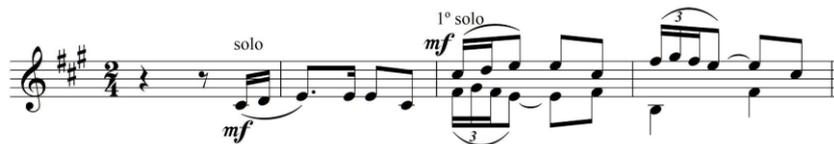
O discurso torna-se menos intenso (c. 118) e a orquestração é reduzida ao essencial, com o dobrar dos fagotes e das trompas retomam as sonoridades iniciais da obra (Figura 7). A quadratura frásica e a métrica regular relembra as características melódicas folclóricas. A presença do Dó# na melodia confere uma sonoridade do modo mixolídio de Lá, modo comumente encontrado nas modas alentejanas (Marvão, 1984).

Figura 7. Melodia no modo mixolídio (cc. 120–123, trompas).



A secção B conclui-se no compasso 134 com os fagotes e os violoncelos em evocação de cadência plagal (com o IV.º grau menor), proporcionando um efeito de cor muito típico das modas populares. De regresso ao gesto, a secção A inicia com a 5.ª perfeita expandida, que é apresentada nas cordas e na harpa, do grave para agudo, prática igualmente comum nas modas alentejanas (Marvão, 1984). A partir do compasso 145, sobre uma textura estática sustentada pelas cordas, o compositor apresenta motivos da melodia 1a, num diálogo em cânone entre o corne inglês e o oboé (Figura 8).

Figura 8. Diálogo entre o corne inglês (sons reais) e o oboé (cc. 145–148).



Os cenários são semelhantes ao que aconteceu na primeira secção: nas cordas a textura estática, nas madeiras a melodia. No compasso 156, a melodia 1a é transposta para II.º grau de Lá maior (Figura 9).

Figura 9. Melodia 1a, clarinetes (sons reais) à 3.ª, sob a nota pedal Si (cc. 156–162).



A partir do compasso 164, a melodia 1b é dobrada à terceira pelos violoncelos em *divisi* (Figura 10). Os clarinetes e violas adensam a textura, prolongando acordes sustentados que completam as harmonias esboçadas. A utilização cuidada do cromatismo propõe uma sonoridade mais complexa, mas sempre de passagem – linhas ténues com mudanças de cor.

Figura 10. Melodia 1b, dobrada pelos fagotes e violoncelos (cc. 164–167).

The musical score for Figure 10 consists of two staves. The upper staff is for Fagotes e Violoncelos (Fg+Vc) and contains a melody with dynamics *mf*, *f*, and *dim.*. The lower staff is for Trompa (Trb.) and Contrabaixo (Cb), providing a harmonic and rhythmic accompaniment.

A textura é enriquecida e adensada pela troca de elementos melódicos entre os pares fagotes-violoncelos e clarinetes-violas (c. 170). Seguidamente, do compasso 180 ao 203, o discurso torna-se fragmentado e as linhas polifónicas muito lineares. A melodia surge dispersa por vários instrumentos, numa manipulação de timbres suportada por uma linha cromática (Figura 11). As melodias entrelaçam-se e adensam até ao compasso 190, culminando num impulso luminoso proporcionado pela conclusão em Lá maior.

Figura 11. Melodia 1b, fragmentada, jogo de timbres (cc. 180–185).

The musical score for Figure 11 consists of two staves. The upper staff is for Oboé and Clarinetes, showing a fragmented melodic line. The lower staff is for Violoncelo, providing a supporting line.

Uma breve *Coda* conclui o *Prelúdio* na região tonal da subdominante menor, confirmando, deste modo, a sonoridade de cadência plagal. Várias camadas surgem com efeito conclusivo: a nota pedal nas cordas graves, os acordes em trémulo nas cordas superiores, intensificando o final e os apontamentos em *marcato* dos fragmentos melódicos.

## 2.2. *Intermezzo*

O segundo momento, *Intermezzo*, mantém-se na divisão tripartida – A (cc. 1–35), B (cc. 36-90) e A' (cc. 90–122). Um breve impulso inicial em anacruse é apoiado com acordes no registo grave, estabelecendo a região tonal de Mi maior (a subdominante de Lá maior) e relembrando o carácter pastoral que se transversa em toda a obra. Uma nova melodia, dobrada quase sempre à terceira, surge em compasso de divisão ternária, a sugerir um pulsar característico da dança siciliana (Figura 12).

Figura 12. Melodia de inspiração siciliana (cc. 3–6).



Ainda que com caráter diferenciado, o motivo inicial deste *Intermezzo* relembra claramente aquele do *Prelúdio* (1.º andamento) – colcheia pontuada-semicolcheia. Surgindo diversas vezes ao longo do andamento, a melodia é harmonizada, variando os registos e as dobragens que se socorrem do intervalo de 10.<sup>a</sup>, consubstanciada com uma linha que apoia a harmonia (Figura 13).

Figura 13. Melodia de inspiração siciliana de caráter pastoral (cc. 7–11).

O compositor prolonga este gesto até ao compasso 20 e desloca progressivamente para o registo agudo: Violino I, Violino II e Viola. A partir do compasso 20 o compositor utiliza a melodia inicial para a dominante (Si maior) com uma progressão harmónica ii-V-I. A melodia dobrada nos oboés com as cordas sustentadas relembra o caráter inicial, ficando envolta num diálogo de cor entre os vários instrumentos até ao compasso 35. A secção B inicia-se no compasso seguinte, no qual Freitas Branco introduz uma melodia em Mi Frígio (Figura 14), modo também popular nas modas alentejanas (Marvão, 1984).

Figura 14. Melodia em Mi frígio (cc. 39–44).

Cria-se assim uma sonoridade que relembra os cenários quentes e áridos, muitas vezes evocados pelo paralelismo melódico e harmónico, através do recurso a blocos diatónicos em movimento paralelo (Figura 15).

Figura 15. Redução Linear - progressão harmónica diatónica (cc. 38–42).

Lá m: VI iv7 v7 iii7 iv7

Até ao compasso 55, as linhas melódicas percorrem vários instrumentos com seus contornos simples, interligados pela manipulação tímbrica. Este gesto conclui-se no compasso 55, no IV.º grau de Lá bemol maior. Em vários momentos surgem breves referências à melodia inicial deste andamento, “quer nas cordas ou nos sopros, em registo de diálogo” (Pina, 2016). No compasso 56 o compositor relembra a melodia inicial nos clarinetes e oboés apoiados pela nota pedal da trompa (Figura 16).

Figura 16. Melodia Inicial em Lá $\flat$  maior sustentada com uma nota pedal (cc. 56–59, trompa).

Cl 1 e 2 (sons reais) Oboé 1 e 2  
Cor.

A secção B (*adagio*) do *Intermezzo* apresenta um motivo melódico inserido numa textura resultante da sobreposição de várias camadas. O motivo (Figura 17) inicia-se nas cordas, sublinhado pelas madeiras e intensifica-se até ao compasso 72, onde o clímax é atingido com o reforço dos metais e dinâmica *ff*, gesto que, com a orquestração reforçada e de enorme densidade, aproxima o discurso de Freitas Branco às características discursivas do pós-romantismo.

Figura 17. Motivo da secção B (c. 68).

Vc.  
*f*

A partir do compasso 72, a densidade do curso diminui progressivamente, uma dissolução da tensão através do uso de ritmos menos intensos, notas pedais e de uma orquestração reduzida ao essencial. Do compasso 77 ao 80, a textura contém três planos sonoros distintos: a nota pedal nas violas [5.<sup>a</sup> perfeita, sublinhada pelos Clarinetes 1 e 2; a melodia estática no Oboé 1; apontamentos melódicos no Oboé 2 (Figura 18)].

**Figura 18. Textura com três planos distintos: nos Oboés 1 e 2, Viola e Clarinetes 1 e 2 (cc. 77–80).**



A melodia apresentada no corne inglês (c. 82), à maneira de um cantochão litúrgico, serve de transição para a recapitulação da secção A, evidenciando no seu carácter modal o modo dórico em Si (Figura 19).

**Figura 19. Melodia em Si dórico (cc. 82–90).**



O tema inicial siciliano regressa a partir do compasso 90 nas trompas (Figura 20), dobradas quase sempre à terceira, seguidamente nas cordas (c. 95), num registo mais agudo e por fim nas flautas (c. 99) e nas violas (c. 103). A textura é progressivamente menos densa, praticamente a quatro partes – dois instrumentos executam a melodia dobrada e outros dois as linhas de apoio harmónico.

**Figura 20. Recapitulação do tema de inspiração siciliana (cc. 90–94).**



A partir do compasso 105 o compositor retoma sonoridade do início do *Intermezzo*: a textura a quatro partes – a melodia nos clarinetes à terceira e o acompanhamento harmónico nos fagotes. O andamento extingue-se com a fragmentação do motivo inicial nas trompas (c. 116), seguidamente nas madeiras (c. 117) e, por fim, nos contrabaixos (c. 119), concluindo com uma expansão do acorde de Mi maior, com função de tónica.

### 2.3. *Final (Fandango)*

O mais popular dos três andamentos, o *Final* da 1.ª *Suite* assenta precisamente no premente carácter de um Fandango. Mello (1962) define Fandango como “uma dança de desafio, onde o homem ostenta toda a sua virilidade e capacidades individuais”. Ainda neste sentido o autor caracteriza esta dança como “alucinante”, associada às “lides taurinas” num gesto de “bravura e intrepidez ao enfrentar o touro”. Um género de dança ribatejana, ainda que seja executada por todo o país. Como observa Leça (1983, p. 51) “(...) é no Alto-Alentejo, ao ritmar do pandeiro, que elas [modas coreográficas alentejanas] são mais castiças. Também dançam fandangos, contradanças com mandador e guitarras, violas, bandolins, harmónicas e até pífaros.”

Como referido, e à semelhança das estruturas formais anteriores, também este 3.º andamento se dá em plano tripartido, notando-se aqui, no entanto, um mais radical episódio contrastante. A secção A estende-se do c. 1 ao 165, a B, do c. 166 ao 201 e o retorno a A do c. 202 ao 411.

A secção inicia-se com um tema introdutório (cc. 1-4), que caracteriza em pleno essa vivacidade tão peculiar do Fandango, um padrão rítmico, *quasi* um ostinato que unifica todo o andamento (Figura 21). A orquestração é assaz densa, semelhante ao estilo de fanfarra, com a utilização do registo mais sonoro de cada instrumento – o médio-agudo.

Figura 21. Padrão rítmico do tema introdutório (cc. 1–4).



O segundo tema não é tratado propriamente em carácter melódico, mas sim em forma de ostinato harmónico, baseado na utilização do padrão rítmico *troqueu* (longa-curta), muito característico desta dança e que serve de suporte harmónico; a escrita em bloco sempre homorrítmica confere uma sonoridade robusta e incisiva. O exemplo seguinte (Figura 22) demonstra dois dos vários instrumentos que executam este tema em ostinato.

Figura 22. Padrão rítmico homofónico em ostinato, nos violinos e violoncelos (cc. 16–20).



No compasso 19 é apresentado um dos temas melódicos em anacruse, cujo motivo se baseia em arpejos do acorde de tónica, caracterizando um discurso vivo e alegre,

sublinhado pelas castanholas. Como refere Pina (2016), o elemento característico do Fandango – semínima e quatro colcheias em intervalos de terceira seguidos de tercina e semínimas por graus conjuntos – é apresentado por um clarinete solista e acompanhado ritmicamente pela presença idiossincrática das castanholas. O ritmo fornece um ostinato com pequenos momentos de variação melódica, muitos deles como breves inflexões (Figura 23).

Figura 23. Tema 2 (cc. 13–17, clarinete solo, sons reais).



Nos compassos 20 a 37, um terceiro tema melódico inicia-se em anacruse e destaca-se pelos contornos líricos e lineares — em *cantabile*. A acentuação métrica reforça o 2.º tempo do compasso, o que tece uma textura de acentuações diversificadas, uma vez que todos os temas são sobrepostos entre si e se apresentam por camadas simultâneas – os primeiros violinos intensificam a melodia, executando-a uma oitava acima (Figura 24).

Figura 24. Tema 3 (cc. 20–37, flautas e oboé 1).



A partir dos compassos 37, a textura torna-se menos densa – melodia no violino solo acompanhada por breves apontamentos harmónicos, com *pizzicati* nas cordas, ou mais tarde pelos clarinetes (c. 45). O 2.º tema é ligeiramente glosado e intensificado pela escrita idiomática com cordas duplas e acordes (Figura 25). Seguidamente, expande-se a melodia às flautas e aos clarinetes com o acompanhamento das cordas e da harpa (o que sugere, de alguma forma, um gesto característico da escrita guitarrística).

Figura 25. Tema 2 (cc. 49–53, violino solo).



Retorna-se ao tema inicial nos compassos 61 a 85, agora expandido através de escrita homorrítmica, com recurso ao padrão semínima – quatro colcheias. Semelhantemente aos compassos 20 a 37, os três temas iniciais são sobrepostos, agora com uma intensificação orquestral exuberante reforçada pela percussão, conferindo assim uma das sonoridades mais marcantes do andamento.

No compasso 85 retorna o momento solista com o tema 2, agora no clarinete acompanhado pelas trompas, fagote e cordas. O tema é continuamente reforçado pelas madeiras e pelas cordas agudas. A pouco e pouco a textura é simplificada podendo-se discernir dois distintos planos: (1.) a melodia e o acompanhamento homofónico; (2.) uma sonoridade mais agreste e fortemente percussiva. O compositor insere agora uma citação do tema do primeiro andamento em compasso binário, que se sobrepõe à métrica ternária deste andamento, criando assim uma textura polirrítmica (Figura 26).

Figura 26. Citação do tema do 1.º andamento (cc. 133–137).

Clarinete - sons reais

Trompetes, trombones

Após a secção anterior, a partir do compasso 145 as linhas polifónicas tornam-se menos densas. A secção B apresenta uma nova melodia que se conduz num carácter pastoral e se desenvolve sob a nota pedal da subdominante de Fá maior (Figura 27).

Figura 27. Tema 4 (cc. 166–174, corne inglês).

Corne Inglês (sons reais)

No compasso 175, a melodia é repetida nas trompas: a 2.ª trompa dobra quase sempre à terceira. A partir do compasso 183, em apoteose, toda a orquestra numa execução coral acompanha a melodia. A forma como Freitas Branco organiza a textura desta secção B parece sugestiva daquilo a que Marvão (1984, p. 166) descreve como a “equipa de interpretação do canto alentejano”, constituída por “(...) Ponto, alto e segundas vozes ou baixões como lhe chamam nalgumas terras alentejanas. O Ponto dá início à moda, só,

apresenta-a num improviso dentro de certos limites, desde que não empregue os meios tons, floreando, fazendo certos ornatos à melodia. Terminada esta, a apresentação da moda, principia o alto, a uma terceira maior superior, em poucas notas, servindo de apoio às segundas vozes, ao qual se juntam em seguida, construindo o coro”.

No compasso 190, a intensidade do discurso diminui, a melodia surge nos clarinetes, depois nas cordas (c. 193) e no fagote (c. 197) no registo grave. Um fraseado de transição conduz a atenção à nota Mi que faz anacruse para a secção A’.

Do compasso 202 ao 358 a secção A é repetida. No compasso 366 apresenta-se o motivo inicial (Figura 28), sob a nota pedal Mi (dominante de Lá maior).

**Figura 28. Tema inicial sob a nota pedal de dominante (cc. 366–369).**

O discurso musical acelera progressivamente até à apresentação do motivo inicial no compasso 385, onde o compositor expande o tema do Fandango, conferindo esse carácter rústico e agreste com que se perfaz, num *fff*, em grande apoteose.

### 3. Conclusão

Pretendeu-se no presente texto aprofundar de que modo Luiz de Freitas Branco incorporou melodias de cariz folclórico no particular discurso musical da sua *I.ª Suite Alentejana*. Através de uma análise descritiva identificaram-se elementos caracterizadores de melodias de cariz folclórico ao longo da obra, entre as quais aquelas de âmbito reduzido, estruturas frásicas simétricas, contornos melódicos lineares, utilização de padrões rítmicos em ostinato, harmonias baseadas em progressões comuns, melodias dobradas à terceira ou sexta, uso de notas pedal ou de escrita homofónica e coral. São recorrentes na obra modos popularmente utilizados no folclore alentejano, como é o caso do Frígio ou do Mixolídio, bem como de melodias com a 5.<sup>a</sup> perfeita expandida. Por outro lado, a forma como são organizadas por vezes as texturas das diferentes vozes poderá ainda estar relacionada com a estruturação daquilo a que Marvão (1984, p. 166) designa de “equipa de interpretação do canto alentejano”, constituída por um ponto, alto e segundas vozes ou baixões.

Desde os primeiros compassos da *Suite* é possível vislumbrar um cenário tipicamente pastoral, suscitado pela textura estática das cordas, inspirando uma serenidade e tranquilidade características da paisagem alentejana e que tão comumente surgem nos corais e modas alentejanas que, como refere Marvão (1984, p. 166), “cantam toda a epopeia do homem alentejano, especialmente o homem do campo. A extensão da planície, a solidão, a sentimentalidade, o temperamento, o amor e a saudade são cantados

nessas linhas e expressivas modas. Como refere ainda o autor, “o folclore é a alma de um povo, é a expressão simples da sua fisionomia” (*idem*, p. 165).

Como valoriza Bettencourt Mendes, Luiz de Freitas Branco foi muito além da incorporação de temas “autênticos” do Alentejo na sua obra (colocando propositadamente aspas no termo), de forma a ressaltar a complexidade do processo de reinvenção de tradições aqui representado (Delgado *et. al.*, p. 301). O objetivo do compositor passaria assim por “criar” um sistema de linguagem musical próprio, “o *seu* sistema”, extrapolando a “mera inspiração de colorido local”, a “mera reprodução (exótica) dos cantos e das danças tradicionais portuguesas que porventura conheceu”, bem como o rigor textual, etnológico de um pressuposto trabalho de pesquisa de fontes musicais (primárias, e na sua larga maioria orais) metodologicamente assistidas” (*idem*, p. 302).

Se a música folclórica tem sido menos aceite como música erudita<sup>7</sup>, Luiz de Freitas Branco demonstra-nos definitivamente nesta *1.ª Suite Alentejana*, uma requintada estruturação do trabalho composicional, assegurada por um profundo equilíbrio das suas partes, no seu todo, desde o desenrolar melódico, harmónico e rítmico, que se consubstanciam pela delicada e segura manobra de uma apurada, imaginativa e sofisticada orquestração.

Espera-se que numa investigação futura seja possível identificar as fontes originais do compositor a partir dos cancioneiros de Serrano ou da própria tradição oral, ainda por identificar.

## Referências

- Borba, T., & Graça, F. L. (1956). *Dicionário de música (Ilustrado)*. Edições Cosmos.
- Branco, L. F. (1929). *A música em Portugal*. Imprensa Nacional de Lisboa.
- Branco, J. F. (1959). *História da música portuguesa*. Publicações Europa América.
- Branco, J. F. (1960). *Alguns aspectos da música portuguesa contemporânea*. Edições Ática.
- Branco, J. F. (1971). *A música em Portugal no século XX*. Secretaria de Estado da Informação e Turismo – Direcção-Geral da Informação.
- Cassuto, A. (2018) (Ed.). *Joly Braga Santos*. Editorial Caminho
- Delgado, A. (2001). *A sinfonia em Portugal*. Edição MC/IPAE, RDP.
- Delgado, A., Telles, A., & Mendes, N. B. (2007). *Luís de Freitas Branco*. Editorial Caminho.
- Matta, J. (Autor), Garcia, N. (Realizador). (2008, novembro 15). Luís de Freitas Branco [Programa Televisivo] Em Lucena Vale, M. (Produtor), *Percursos da música portuguesa*, RTP2. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/luis-de-freitas-branco/>
- Leça, A. (1983). *Música popular portuguesa*. Editorial Domingos Barreira.
- Marvão, A. (1984). Música popular e música folclórica. In INATEL (Ed.), *Colóquio sobre música popular portuguesa: Comunicações e conclusões* (pp. 163–173). Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL).
- Mello, P. H. (1962). *Danças portuguesas. Portuguese dances*. Lello & Irmão.
- Nascimento, J. (2017). *Alentejo: Na demanda de um Ethos Musical – I* [Tese de doutoramento, Universidade de Évora, Évora]. Repositório da Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/23732>

---

<sup>7</sup> Diz Victor Macedo Pinto: “Outros vão ainda mais longe, asseverando que a música popular é sempre um decalque da música culta e que, portanto, não há que tomá-la como *pretexto* para composições de carácter mais elevado” (Arte Musical, n.º 4, 1959, p. 101).

- Peixinho, J. (1965). Concerto à memória de L. Freitas Branco. *Seara Nova*, 1432, 59.
- Pina, M. (2016). *Neoclassicismo, nacionalismo e latinidade em Luís Freitas Branco, entre as décadas de 1910 e 1930* [Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa].
- Pina, I. (2018). O integralismo musical de Luís de Freitas Branco: De Viriato a Camões. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5(2), 357–382.
- Pinto, V. M. (1959). O Folclore e a música culta ou a moda e a verdade estética. *Arte Musical*, 4, 101–102.
- Roubaud, L. (2019). Portugal coreografado: O corpo da “Política do Espírito”. In C. Madeira, F. M. Oliveira, H. Marçal (Eds.), *Práticas de arquivo em artes performativas* (pp. 213–240). Imprensa da Universidade de Coimbra.

[recebido em 01 de fevereiro de 2023 e aceite para publicação em 07 de julho de 2023]

## AS DEDILHAÇÕES DO ÁLBUM *GRADUAL* PARA PIANO DE EURICO THOMAZ DE LIMA (1908–1989) COMO EVIDÊNCIA DE UM PENSAMENTO TÉCNICO CONSOLIDADO

### THE FINGERINGS FOR THE PIANO ALBUM *GRADUAL* BY EURICO THOMAZ DE LIMA (1908–1989) AS EVIDENCE OF A CONSOLIDATED TECHNICAL THINKING

Luís Pipa\*  
lpipa@sapo.pt

A criação de peças e exercícios para jovens pianistas tem sido, ao longo da história, uma preocupação de alguns dos mais importantes autores. As obras intituladas *Álbum para a Juventude* de R. Schumann e P. Tchaikovsky são um perfeito exemplo da criação de peças acessíveis para alunos principiantes e mais avançados. O compositor, pianista, e pedagogo português Eurico Thomaz de Lima (1908–1989) criou *Gradual. 28 Peças para a mocidade*, um álbum organizado sequencialmente por critérios de dificuldade progressiva. Herdeiro de uma escola pianística de grande robustez, personalizada por A. Rey Colaço e J. Vianna da Motta, seus mestres no Conservatório de Lisboa, Thomaz de Lima incluiu em *Gradual* indicações exaustivas de dedilhação. Estas destinam-se a guiar os jovens, proporcionando-lhes princípios sólidos desde uma fase precoce da sua aprendizagem. Neste artigo procura-se enfatizar a influência que figuras como A. Gilis, J. Barrozo Netto e J. Vianna da Motta exerceram nos métodos utilizados na conceção e organização de *Gradual*. Examina-se, paralelamente, dedilhações de Thomaz de Lima nas suas próprias composições e em obras que apresentava em concerto. Através de uma análise pormenorizada das minuciosas dedilhações para as vinte e oito peças do *Gradual*, verifica-se que estas revelam uma elevada consistência de princípios técnicos, lançando as bases para um crescimento harmonioso e sólido do jovem pianista.

**Palavras-chave:** Dedilhação. Eurico Thomaz de Lima. Álbum para piano. *Gradual*.

The composition of pieces and exercises for the young has been a preoccupation for a number of leading figures throughout musical history. Schumann's and Tchaikovsky's Albums for the Young are a perfect example of this in composing accessible pieces for beginners and more advanced students. The Portuguese composer, pianist and pedagogue Eurico Thomaz de Lima (1908–1989) did not shy away from this challenge in creating *Gradual*, an album of pieces “for the young” organised sequentially taking progressive difficulty as a criterion. Heir to a school of piano playing of great solidity, in the person of Rey Colaço and, above all, of Vianna da Motta, his teachers at the Lisbon Conservatoire, Thomaz de Lima left exhaustive fingering indications, in order to provide young people with a solid basis from an early stage of their learning. This article seeks to draw attention to the influence that figures such as Antoine Gilis, Barrozo Netto and Vianna da Motta exerted in this area, by examining, in parallel, Thomaz de Lima's fingerings in his own compositions and in works that he practised for concert performance. A detailed analysis

---

\* Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM); Departamento de Música, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-7885-1046.

of the meticulous fingerings for the twenty-eight pieces of the *Gradual* reveals a high consistency of technical principles, laying the foundations for harmonious and solid growth among young pianists.

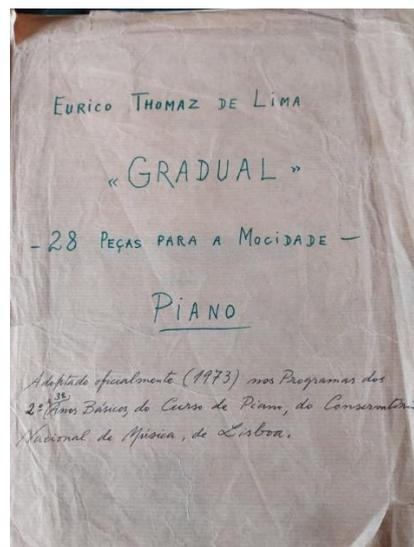
**Keywords:** Fingering. Eurico Thomaz de Lima. Piano Album. *Gradual*.

•

## 1. Introdução

A obra para piano de Eurico Thomaz de Lima (1908–1989) contempla desafios que se encontram apenas ao alcance dos mais sólidos e bem-formados pianistas. A sua vasta produção para o instrumento inclui quatro sonatas, duas sonatinas, quatro suites, danças, estudos, variações, e numerosas peças isoladas. Compôs também diversas obras para dois pianos e piano a quatro mãos, assim como uma fantasia para piano e orquestra, sendo o conjunto da sua obra para piano um exemplo marcante de um repertório sólido e abrangente nos múltiplos desafios que coloca ao intérprete. No entanto, e tal como fizeram vultos como Robert Schumann (1810–1856) e Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840–1893), que deixaram para a posteridade obras intituladas *Álbum para a Juventude*, Thomaz de Lima teve a preocupação de, ao longo de vários anos, ir elaborando um conjunto de vinte e oito peças acessíveis a jovens, acabando por as agrupar num álbum de dificuldade progressiva, que intitulou *Gradual* (Figura 1).<sup>1</sup>

**Figura 1. Capa manuscrita de *Gradual*, com a indicação de ter sido adotado oficialmente em 1973 nos programas dos 2.º e 3.º anos Básicos do Curso de Piano do Conservatório Nacional de Música de Lisboa.**



<sup>1</sup> Foi publicada em 2022 pela editora Tradisom uma gravação em CD do Álbum *Gradual* e dos *Duetos* para piano a quatro mãos de Eurico Thomaz de Lima, interpretados pelo pianista Luís Pipa (Pipa, 2022b).

Tendo-se formado no Conservatório Nacional de Lisboa com os mestres Alexandre Rey Colaço (1854–1928) e José Vianna da Motta (1868–1948) no piano, e terminado com “Distinção e Louvor” o curso de virtuosidade, Thomaz de Lima tinha uma sólida formação como pianista, patente, a título de exemplo, nas entusiásticas críticas que recebeu em duas *tournées* que realizou pelo Brasil em 1949 e 1952 (cf. Lessa, 2007). A influência de Vianna da Motta terá sido decisiva na solidez de princípios técnicos que Thomaz de Lima faz transparecer nas suas dedilhações para o *Gradual*, princípios esses que se expressam igualmente de uma forma coerente não apenas nas dedilhações que emprega em várias das suas obras concertísticas, mas igualmente nos *Duetos*, para piano a quatro mãos, também esses dedicados à infância e juventude (cf. Gonçalves, 2005; Pipa, 2022a). De facto, a meticulosidade com que anota exaustivamente a dedilhação nas vinte e oito peças que constituem o *Gradual* espelha a importância que o compositor dava a essa componente da execução pianística, tal qual o fazia o seu mestre Vianna da Motta nas suas edições críticas de obras de outros compositores. Por outro lado, Rey Colaço compôs uma série de pequenas peças com títulos sugestivos para o universo infantil, e também um conjunto de duetos para quatro mãos, estes dedicados aos seus netos. Eurico Thomaz de Lima não seria naturalmente imune à influência destas duas figuras tutelares que, para além de exímios pianistas e pedagogos, eram simultaneamente competentes e devotados compositores.

Do espólio de Thomaz de Lima, doado por seu filho Eurico Adolfo à Universidade do Minho em 2001, consta também uma série de obras para piano de compositores brasileiros, várias com a indicação manuscrita de terem sido adquiridas em 1949, data que coincide com a primeira das suas *tournées* pelo Brasil, já referidas a propósito do entusiasmo com que os seus concertos foram recebidos pela crítica local. De entre essas obras ressaltam as de Joaquim Antonio Barrozo Netto (1881–1941) (Netto, 1937, 1940), concebidas igualmente com intuíto pedagógico e também profusamente dedilhadas e classificadas por ordem de dificuldade. É de considerar que possam ter contribuído para inspirar Thomaz de Lima na decisão sobre o modelo de conceção do seu *Gradual*. Igualmente relevante parece ter sido a influência do *Méthode de Piano Très Élémentaire* do belga Antoine Joseph Gilis (1847–1914) (Gillis, s.d.), que Thomaz de Lima comprovadamente usava com os seus alunos, e cujas características de progressividade se identificam com as do modo de organização do *Gradual*.

## 2. A influência de Vianna da Motta

Para se compreender o papel que Vianna da Motta terá tido em Eurico Thomaz de Lima na valorização que este atribui à componente dedilhação no *Gradual*, importa contextualizar aquela que foi provavelmente a maior figura portuguesa do piano. Este estatuto não se configurará apenas pela dimensão internacional que atingiu como pianista virtuoso, herdeiro privilegiado de figuras como Franz Xaver Scharwenka (1850–1924), Franz Liszt (1811–1886) e Hans von Bülow (1830–1894), mas também pelo conjunto da sua obra escrita, das suas composições para piano e do seu relevante e minucioso trabalho como revisor de obras de outros compositores.

## 2.1. As edições críticas de Vianna da Motta

De facto, as estimulantes edições críticas e interpretativas de Vianna da Motta não se situam num plano inferior às suas outras dimensões de pianista, compositor, pedagogo e musicógrafo. Estas incluem a *Sonata* op. 31 n.º 2 de Ludwig van Beethoven, os *Noturnos* e as *Valsas* de Frédéric Chopin, os *Estudos* op. 299, 740 e 849 de Carl Czerny, os *Estudos* op. 45, 46 e 47 de Stephen Heller, as *Cenas Infantis* e o *Álbum para a Juventude* de Robert Schumann, e ainda os *Poemas em Prosa* de Cláudio Carneiro, publicadas pela editora portuguesa Sassetti. Fora de Portugal Vianna da Motta editou dois minuetos do *Clavierbüchlein* de Wilhelm Friedemann Bach para a editora Dieckmann de Leipzig, e, entre 1916 e 1928, oito dos trinta e quatro volumes da primeira edição da obra integral de Franz Liszt para piano pela editora Breitkopf & Härtel, também de Leipzig. O extraordinário valor da participação do grande músico português nesta edição mede-se pelo prestígio dos editores dos restantes volumes, que incluem vultos como Eugen d'Albert, Ferruccio Busoni, Bernhard Stavenhagen e Peter Raabe, todos discípulos de Liszt, tal como o tinha sido Vianna da Motta. Em todas as obras em que interveio como editor, e os volumes de Liszt não foram exceção, deixou o seu cunho pessoal a diversos níveis, figurando o da dedilhação como elemento de destaque.

O próprio Vianna da Motta, numa ‘Advertência’ em jeito de prefácio à edição dos *Estudos* op. 740 de Carl Czerny para a editora Sassetti, revelava possuir um “sistema de dedilhação”, adiantando a intenção de tornar esse sistema num “objeto de uma publicação especial”. Apesar de mencionar não ser aquele (o da ‘Advertência’), o local próprio para detalhar o seu sistema, acabou por referir dois dos seus aspetos específicos: um primeiro, referindo a importância de evitar extensões entre os 3.º e 4.º dedos em passagens de escalas; um segundo, estabelecendo o princípio geral de tocar oitavas apenas com o 5º dedo, remetendo a utilização do 4.º em teclas pretas apenas para “quando seja uma nota de passagem e perto das teclas brancas”. O texto da ‘Advertência’ terminava do seguinte modo:

A dedilhação é da máxima importância para a execução de qualquer trecho. Tudo depende de uma dedilhação racional, não só a segurança, limpeza, igualdade, como também a memória, a acentuação e o frasear. Já pela dedilhação que emprega um artista se pode avaliar da sua musicalidade. Mesmo para bem dedilhar um trecho é preciso fantasia e imaginação. Dedilhar também é criar (Vianna da Motta, 1924, s.p.).

Já numa edição anterior dos 30 *Novos Estudos* op. 849 do mesmo Carl Czerny, igualmente para a editora Sassetti, Vianna da Motta havia escrito uma outra ‘Advertência’, que iniciava com estas linhas:

O principal intuito desta nova edição dos Estudos de Czerny é: 1º modernizar a dedilhação, 2º indicar a maneira de os executar e estudar. A arte da dedilhação sofreu uma remodelação profunda desde Czerny até aos nossos dias, Czerny, discípulo de Beethoven e professor de Liszt, foi o precursor da técnica moderna do piano, mas a evolução operada por Chopin e Liszt estabeleceu para a dedilhação princípios que Czerny desconhecia. A escola de Liszt,

sobretudo Bülow, Tausig e Klindworth desenvolveu as ideias do Mestre. Mais recentemente Moszkowsky, Michelsen e os pedagogos suíços Eschmann-Dumur e Henry Riegger (num trabalho notável, infelizmente ainda inédito, sobre as escalas) continuaram a reforma da dedilhação. Aproveitando todos estes trabalhos e juntando-lhes as minhas experiências pessoais, que em parte modificam a obra de tão notáveis artistas, apresento nas edições que me proponho fazer das principais obras de Czerny o resultado dos meus estudos (Vianna da Motta, 1923b, s.p.).

No mesmo ano de 1923 Vianna da Motta havia editado o *Álbum para a Juventude* de Robert Schumann. Sempre numa ‘Advertência’ inicial, menciona o facto de a dedilhação que tinha feito para aquela edição ser “minuciosa, a fim de não deixar dúvida a respeito de nota alguma e cuidadosamente escolhida para facilitar a execução, sobretudo a ligação exata das notas, seguindo a construção musical da frase” (Vianna da Motta, 1923a, s.p.). Não conseguimos ter notícia da publicação do trabalho de Riegger sobre as escalas que Vianna da Motta refere na ‘Advertência’ à edição dos 30 *Novos Estudos* op. 849, mas que também menciona no texto introdutório aos *Estudos* op. 740 a propósito da inconveniência da extensão exagerada entre os 3.º e 4.º dedos (Vianna da Motta, 1924, s.p.). Dessa preocupação específica emerge um exemplo, precisamente no n.º 15 dos *Estudos* op. 740, em que Vianna da Motta explica, numa nota de rodapé, a razão de alterar a dedilhação original numa passagem que exigia uma extensão exagerada, segundo ele, entre ré e si bemol com os 4.º e 3.º dedos (Figura 2).

**Figura 2.** Carl Czerny, Estudo op. 740 n.º 15, compassos 14 a 16, na revisão de Vianna da Motta para a editora Sassetti, contendo uma nota de rodapé a propósito da dedilhação para a mão direita no compasso 16.

\*\*\* A dedilhação original com o 4º dedo no ré e 3º si<sup>b</sup> é muito incômoda por causa da extensão entre o 4º e 3º dedo. Querendo evitar a posição estreita entre o 5º e 4º em ré também se pôde repetir o 5º dedo no ré o que é muito mais fácil do que parece. O staccato no fú e a scissão natural da frase. Cfa. Tarantela de Liszt em „Veneria e Napoli“

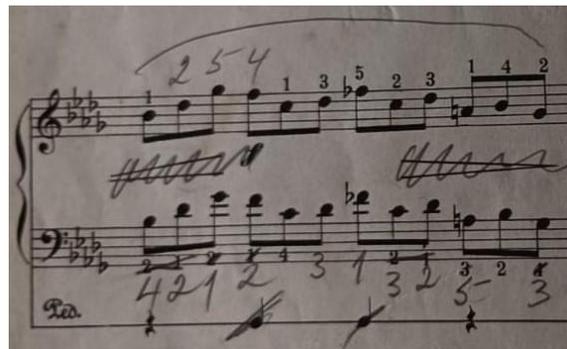
Não parece, no entanto, ter também chegado a ver a luz do dia a publicação especial que o mestre português se propunha realizar sobre o seu próprio sistema de dedilhação. No entanto, através destes parcos (porque muitos outros haveria), mas significativos exemplos, parece claro o cuidado com que Vianna da Motta abordava este aspeto particular da técnica pianística, sendo, seguramente, algo que transmitiria com detalhada minúcia aos seus discípulos. João de Freitas Branco, que escreveria um notável livro sobre o seu mestre, descrevia as suas dedilhações como sendo verdadeiras descobertas, em que as soluções eram tão engenhosas que pareciam o “ovo de Colombo”. Nesse particular, salientava a maneira como Vianna da Motta conseguia mitigar a dificuldade de passagens

particularmente transcendentales através da redistribuição de notas entre as mãos (Branco, 1987, pp. 111–112).

## 2.2. Anotações de dedilhação em grandes obras de repertório estudadas por Thomaz de Lima

As partituras de obras importantes de outros compositores que Thomaz de Lima interpretava como pianista de grande gabarito eram por ele abundantemente anotadas, particularmente no que respeita à dedilhação. Os casos das segunda e terceira sonatas de Chopin, obras que, por coincidência, Vianna da Motta refere ter tocado ainda jovem em Berlim, no tempo em que estudava com Xaver Scharwenka (Wassermann Beirão, 2015), são particularmente eloquentes a esse respeito. O quarto andamento da 2.<sup>a</sup> sonata é disso um perfeito exemplo, com a dedilhação de cada nota meticulosamente anotada a lápis pelo punho de Thomaz de Lima, frequentemente alterando nesse processo várias das dedilhações propostas pela Edição Ricordi, e do seu revisor Benjamin Cesi (Figura 3).

**Figura 3.** Chopin, Sonata n.º 2, 4.º andamento (Finale-Presto), compasso 43 (Edição Ricordi, revista por Benjamin Cesi), contendo indicações a lápis de Eurico Thomaz de Lima.



Um outro aspeto revelador dos ensinamentos recebidos de Vianna da Motta será o da indicação de divisão entre as duas mãos de uma passagem rápida na mão direita do primeiro andamento da 3.<sup>a</sup> sonata, e que se pode enquadrar no que foi descrito por Freitas Branco (Figura 4). Esta solução potencia uma maior eficácia na execução na medida em que cada mão está numa posição fechada em blocos compactos, prevenindo desse modo eventuais quebras de igualdade em mudanças de posição com sucessivas passagens do polegar e alargamentos desiguais de abertura entre os dedos. Estas divisões alternativas de notas em relação ao texto original eram frequentes na “ortografia” das edições críticas e interpretativas do mestre Vianna da Motta, constituindo mesmo uma sua marca distintiva.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> O termo “ortografia” era frequentemente usado por Fernando Lopes-Graça a propósito das edições de Vianna da Motta, que havia também sido seu mestre. Lopes-Graça referia que, quando Vianna da Motta introduzia mudanças em obras pelas quais tinha total respeito, tinha em mente obter uma melhor tradução dos símbolos sonoros do ponto de vista da técnica instrumental e, conseqüentemente, alcançar uma interpretação que mais fielmente representasse o pensamento musical. (Lopes-Graça, 1984, p. 21).

**Figura 4.** Chopin, Sonata n.º 3, 1.º andamento (Allegro maestoso), compassos 39-40 (Edição Ricordi, revista por Benjamin Cesi), contendo indicações a lápis de Eurico Thomaz de Lima com divisão alternativa entre as mãos.

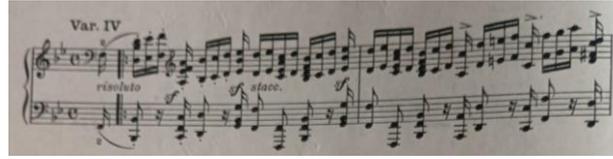


Percorrendo o espólio de Thomaz de Lima, foi possível também encontrar a partitura da Edição Schott das *Variações e Fuga Sobre um Tema de Händel* de Brahms, com a indicação manuscrita de ter sido adquirida no Porto a 1 de janeiro de 1935, uma obra que terá tido intenção de preparar, mas que apenas se encontra anotada até à terceira variação. Pelo grau de detalhe com que o tema e as três primeiras variações estão anotados, será seguro inferir que Thomaz de Lima terá desistido de estudar a obra, encontrando-se esta vazia de quaisquer apontamentos a partir da quarta variação (Figuras 5 e 6). No entanto, ressalta mais uma vez o grau de minúcia e seriedade que este colocava no seu processo de estudo, podendo mais uma vez observar-se a precisão com que anota as passagens da edição que não incluem dedilhação, e como não hesita em alterar as que estão indicadas quando julga que poderão não ser coerentes com a sua conceção. Talvez que esse modo aparentemente quase excessivo de anotar a dedilhação em todos os momentos fosse uma forma de fortalecer aspetos como a segurança e a memória (também esta com uma componente visual), aspetos referidos por Vianna da Motta a propósito da dedilhação na sua ‘Advertência’ aos *Estudos* op. 740 de Czerny já supracitados.

**Figura 5.** Brahms *Variações e Fuga Sobre um Tema de Händel* Variação 3 (Edição Schott), contendo indicações a lápis de Eurico Thomaz de Lima.



**Figura 6. Brahms *Variações e Fuga Sobre um Tema de Händel* Início da Variação 4 (Edição Schott), com ausência de indicações a lápis de Eurico Thomaz de Lima.**



### **2.3. Indicações de dedilhação de Thomaz de Lima nas suas obras de complexidade pianística**

Tendo Vianna da Motta extrema dedicação ao detalhe que dedicava às indicações de dedilhação nas obras em que era editor, não deixa de ser curioso que tal não aconteça nas várias obras que compôs para piano; pelo contrário, Thomaz de Lima é bastante pormenorizado nesse particular, podendo esse grau de minúcia ser comparável ao que empregava nas edições pedagógicas, e mesmo nas anotações apostas nas obras que interpretava. Um exemplo significativo é o da sua 4.<sup>a</sup> sonata, obra de considerável exigência técnica, que se encontra exaustivamente dedilhada desde a primeira nota (Figura 7).

**Figura 7. Eurico Thomaz de Lima, sonata n.º 4, 1.º andamento (*Allegro giocoso*), compassos 1 a 11. Edição manuscrita**

The image shows a handwritten musical score for "SONATA Nº 4" by Eurico Thomaz de Lima. The score is for piano and includes the tempo marking "Allegro giocoso". The music is written in a single system with two staves. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "Allegro giocoso". The score includes the tempo marking "Allegro giocoso". The score includes the tempo marking "Allegro giocoso". The score includes the tempo marking "Allegro giocoso".

Estas indicações constituem não apenas preciosa informação para o intérprete, mas também são essenciais para o estudo e compreensão do sistema usado por Thomaz de Lima. Nessa dimensão, o meritório trabalho de edição da *Fantasia para Piano e Orquestra Depois duma leitura de Camilo* feito por João Heitor Rigaud (1956–2022) para o Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho, e em particular da valiosa redução das partes de orquestra para um segundo piano, peca por não contemplar as indicações que o compositor deixou a esse respeito no seu manuscrito que, como se argumentou, poderiam constituir elementos preciosos para o intérprete na preparação de uma execução da obra (Thomaz de Lima, s.d.) (Figuras 8 e 9).

**Figura 8.** Eurico Thomaz de Lima, *Fantasia para Piano e Orquestra Depois duma leitura de Camilo*, compassos 64–67, edição manuscrita com dedilhações do compositor.



Figura 9. Eurico Thomaz de Lima, *Fantasia para Piano e Orquestra Depois duma leitura de Camilo*, compassos 62-67. Redução para dois pianos de João Heitor Rigaud.

The image displays a musical score for two pianos, measures 62-67. The score is arranged in three systems. The first system shows the right-hand part with a dynamic marking of *f* and the left-hand part with a dynamic marking of *p*. The second system shows the right-hand part with a dynamic marking of *mf* and the left-hand part with a dynamic marking of *p*. The third system shows the right-hand part with a dynamic marking of *mf* and the left-hand part with a dynamic marking of *p*. The score features complex triplets and dynamic markings, including *f*, *p*, and *mf*. A 'Red.' marking is present in the first system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Estes elementos são observáveis em obras como a *Suite Portuguesa* n.º 1, publicada pela AVA Musical Editions em 2012. Uma vez mais é notório o cuidado que Thomaz de Lima tem com a dedilhação, e, não comparando com a dificuldade elementar da maioria das peças de *Gradual*, esta mantém os mesmos princípios de organização e estabilidade da mão, alargados a uma dimensão de obra pianística virtuosa (Thomaz de Lima, 2012) (Figura 10).

Figura 10. Eurico Thomaz de Lima, “Vira”, 1.ª peça da *Suíte Portuguesa* n.º 1, compassos 1 a 26, revisão de Luís Pipa (Edição AVA).

**Suíte Portuguesa N.º 1**

1 - Vira

Revisão/Edited by  
Luís Pipa

Eurico Thomaz de Lima  
1908-1989

Alegre

### 3. A criação do *Gradual*

As primeiras peças do *Gradual* foram concebidas em 1932, datando a última de 1962. Não sendo o propósito deste trabalho fazer uma reconstrução histórica da criação do álbum, é possível inferir que o jovem de 24 anos que compôs *Pequena Canção* e *Pequena Dança*, dedicadas a uma sua discípula na Academia Mozart do Porto de nome Judith Ângela de Lima Fuentes (Lessa, 2005, p. 7), não tivesse ainda em mente a construção aquilo que viria a ser, muitas décadas depois, um álbum para piano. De facto, a composição das peças que viriam a integrar o *Gradual* conheceria um hiato de vinte anos com a composição de *Dança de Roda* em 1952, datando as restantes da década de cinquenta do século XX, com exceção de *Madrigal*, composta em 1962. Mesmo as duas peças de 1932 veriam o seu título alterado para *Canção Portuguesa* e *Dança Portuguesa* no momento da sua integração no *Gradual* (idem, p. 7). Naturalmente que a experiência que Thomaz de Lima foi acumulando em diferentes contextos ao longo desses vinte anos foi essencial na maturação do processo de composição destas peças. Para além do mais, nas palavras de Elisa Lessa no prefácio à edição do *Gradual*, a “inquietação didática que o compositor sempre evidenciou enquanto professor de piano fica demonstrada nas minuciosas indicações de expressão, dinâmica, agógica, pedal e dedilhação, anotadas na partitura autógrafa” (ibidem).

### 3.1. Os exemplos de Antoine Gilis e Joaquim Barrozo Netto

Do espólio de Eurico Thomaz de Lima já supramencionado constam numerosas obras das mais diversas proveniências, que o compositor catalogava cuidadosamente. Juntamente com algumas das mais significativas obras do grande repertório pianístico, coexistem diversos exemplos de repertório de piano para a infância, desde peças soltas ou organizadas em pequenos ciclos, até álbuns e métodos pedagógicos. Neste último contexto destaca-se o *Méthode de Piano Très Élémentaire* do belga Antoine Joseph Gilis que, de acordo com Elisa Lessa, atual responsável pela gestão do espólio, poderá ter servido de inspiração à elaboração do *Gradual*, na medida em que era usado por Thomaz de Lima para ensinar os seus alunos, sendo essa circunstância comprovada pelos programas de audições da sua classe no Conservatório de Música de Braga, onde o compositor lecionou entre os anos de 1972 e 1978 (Lessa, 2022).

De facto, o *Méthode* de Gilis tem a particularidade de, segundo as palavras do seu autor no prefácio, ter as lições “metodicamente graduadas” conduzindo o iniciante “ao longo do caminho lógico do fácil ao difícil e do simples ao complexo” (Gilis, s.d., p. 3), o que combina com o modo de organização por dificuldade crescente escolhido por Thomaz de Lima para o *Gradual*. As peças de Gilis estão também cuidadosamente dedilhadas, diminuindo embora o grau de detalhe de indicações a esse nível à medida que a dificuldade das peças vai avançando (Figura 11). Ainda assim, o *Méthode* é mais do que um conjunto de peças progressivas como as que constituem o *Gradual*, incluindo, para além de peças e pequenas sonatinas, também elementos teóricos, conselhos, exercícios, escalas, e alguns duetos com parte fácil para o aluno e complexa para o professor podendo, nesse particular, ter também servido de referência para o modelo escolhido pelo compositor português para os seus *Duetos* para piano a quatro mãos.

Figura 11. Exemplo de uma das peças iniciais do *Méthode* de Gilis, onde se assinala a indicação detalhada da dedilhação.

Chant du matin.

Nº 29.

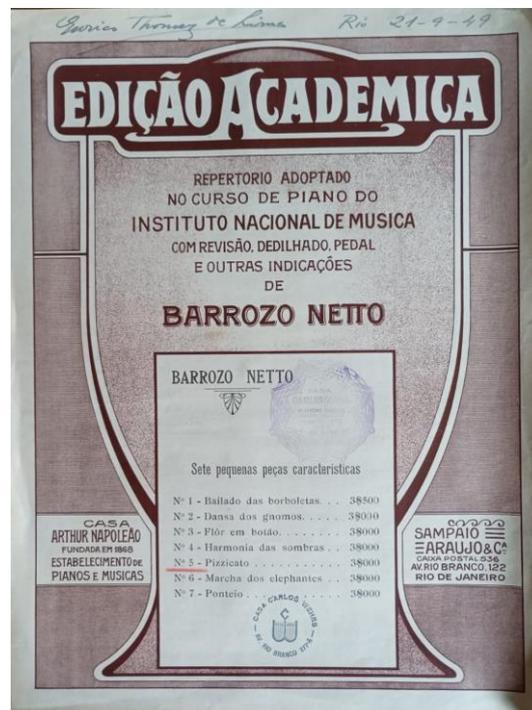
D. C.

O vasto conjunto de obras de compositores brasileiros que Thomaz de Lima possuía, a maioria das quais terá trazido aquando das suas já mencionadas *tournées* pelo Brasil, inclui compositores tão significativos como Oscar Lorenzo Fernandez (1897–1948),

Heitor Villa-Lobos (1887–1959), Mozart Camargo Guarnieri (1907–1993), entre vários outros, muitos dos quais com obras dedicadas à infância e juventude. É, no entanto, nas peças de Joaquim Antonio Barrozo Netto que se nota uma grande afinidade com os princípios que regeram a construção do *Gradual*, sendo igualmente possível inferir que lhe possam ter de algum modo servido de modelo.<sup>3</sup>

Efetivamente, do espólio constam várias peças de Barrozo Netto, das quais se destacam duas séries de edições: uma *Edição Acadêmica*, com a indicação de conter repertório adotado no curso de piano do Instituto Nacional de Música com “revisão, dedilhado, pedal e outras indicações” (Figura 12); uma outra intitulada *Edição Euterpe*, assinalando conter peças para piano “revistas, dedilhadas e classificadas em ordem de dificuldade” (Figura 13).

Figura 12. Capa da peça “Pizzicato” de Barrozo Netto, *Edição Acadêmica*.



<sup>3</sup> Sendo a esmagadora maioria das peças do *Gradual* compostas na década de 1950 do século XX, especificamente a partir de 1952, ano da sua segunda *tournee* pelo Brasil e três anos após a aquisição das peças de Barrozo Netto por ocasião da primeira *tournee*, é legítimo pensar na influência que este compositor possa ter exercido em Thomaz de Lima, assim como, por exemplo, Villa-Lobos, de quem o português possuía vários volumes do *Guia Prático*, uma vasta coletânea de obras adaptadas do folclore brasileiro contendo numerosas peças para piano de diferentes graus de dificuldade.

Figura 13. Capa da peça “Era Outra Vez” de Barrozo Netto, *Edição Euterpe*.

Em ambos os casos as peças são compostas pelo próprio Barrozo Netto, salientando-se, no caso da *Edição Euterpe*, a indicação de estarem classificadas por ordem de dificuldade. Uma outra característica é a de, nas edições constantes do espólio, as peças serem publicadas individualmente, constando, no caso da *Edição Acadêmica*, a especificação do conjunto de peças que compõem um ciclo de sete. Nas duas edições as peças estão exaustivamente dedilhadas, como são exemplos os primeiros compassos de “Era outra vez” da *Edição Euterpe* (Figura 14) e de “Pizzicato” da *Edição Acadêmica* (Figura 15).

Uma outra afinidade que se pode estabelecer entre a obra pedagógica de Barrozo Netto e a de Thomaz de Lima é a de o compositor brasileiro também ter escrito duetos com partes simples para o aluno e complexas para o professor, designadamente as *Suites Infantis* números um e dois, em que a parte do aluno se encontra sempre na posição dos cinco dedos, de dó a sol na *Suite Infantil* n.º 1, e de lá a mi na *Suite Infantil* n.º 2 (Santos, 2006, p. 31). Embora Thomaz de Lima não tenha provavelmente conhecido Barrozo Netto pessoalmente, uma vez que a sua primeira *tournée* pelo Brasil ocorreu em 1949, oito anos após a sua morte, e não tendo nós conhecimento de outras viagens que o compositor português tenha feito ao Brasil antes de 1941 ou de Barrozo Netto a Portugal, a proximidade com a sua filha, a pianista Nair Barrozo Netto, com quem partilhou o palco durante essa *tournée*, poderá ter-lhe trazido um conhecimento privilegiado daquela que foi uma figura maior da música brasileira como compositor e pedagogo.<sup>4</sup> Aliás, Thomaz de Lima escreveu na capa das partituras de Barrozo Netto a altura em que as adquiriu em 1949, precisamente o ano da primeira *tournée*.

<sup>4</sup> Thomaz de Lima teria, no entanto, oportunidade de conhecer pessoalmente Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri em ocasiões diferentes durante a sua *tournée* brasileira de 1949, como comprovam as fotografias tiradas com os dois compositores em setembro e novembro desse ano (Lessa, 2007, pp. 172–173).

Figura 14. “Era outra Vez” de Barrozo Netto, compassos 1–7 (*Edição Euterpe*)

A sua discipula YEDDA NAZARETH NOTARE

EDICÃO EUTERPE  
Revisão, dedilhada e classificada  
em ordem de dificuldade por  
BARROZO NETTO  
Prof. no Instituto Nac. de Musica.

ERA OUTRA VEZ.....  
(HISTORIETA)  
(Facil)

BARROZO NETTO

ANDANTINO

PIANO

O baixo muito ligado

Figura 15. “Pizzicato” de Barrozo Netto, compassos 1–10 (*Edição Acadêmica*)

2

A sua discipula Mile. Julia Fernandes Gil

PIZZICATO

Revisão, dedilhado, pedal  
e outras indicações de  
BARROZO NETTO  
Prof. no Instituto Nacional de Musica

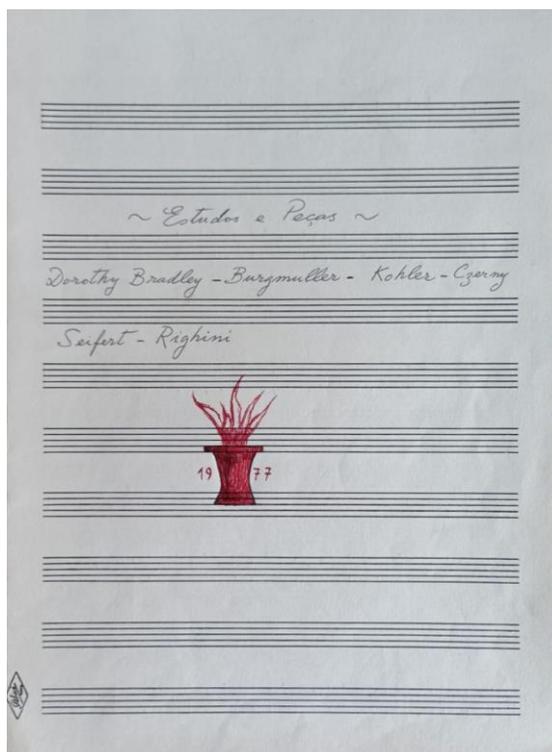
Barrozo Netto

Allegretto (176 = ♩)

### 3.2. Anotações de dedilhação em peças para iniciantes de vários autores constantes do espólio de Thomaz de Lima

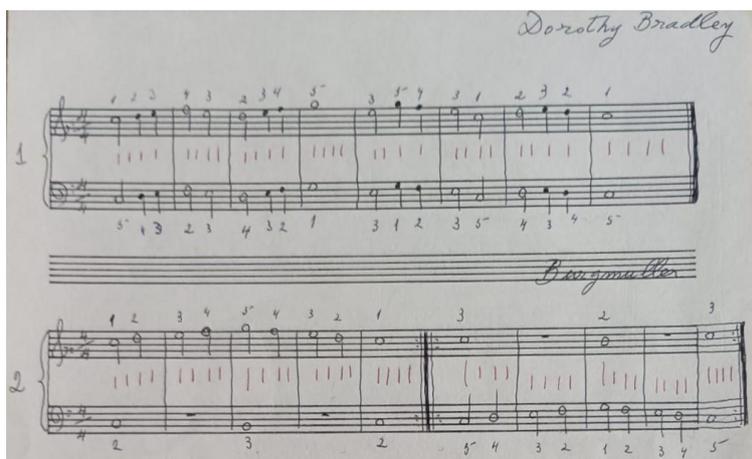
A preocupação com o detalhe em Thomaz de Lima era uma marca da sua pedagogia. Como vimos anteriormente, tanto o exemplo do seu mestre Vianna da Motta, como os de Antoine Gilis e Barrozo Netto, apontavam para um grau de precisão elevadíssimo na anotação das dedilhações. No seu espólio encontram-se pequenas peças para iniciantes de diferentes autores passadas à mão pelo próprio. O carinho com que o fez levou-o mesmo a desenhar uma capa com o título *Estudos e Peças*, onde anotou o nome dos compositores e a data (1977) juntamente com um pequeno desenho (Figura 16).

**Figura 16. Capa de um conjunto de pequenas peças e estudos para iniciantes passadas à mão e dedilhadas por Eurico Thomaz de Lima.**



Abrindo a capa é possível verificar que o seu interior contém essencialmente peças para a posição de cinco dedos, nas quais Thomaz de Lima faz questão de colocar, sem qualquer exceção, o dedo correspondente a cada nota, não deixando, nesse aspeto, nada ao possível acaso (Figura 17).

**Figura 17. Exemplo de duas das peças para iniciantes de Dorothy Bradley e Friedrich Burgmüller passadas à mão e dedilhadas por Eurico Thomaz de Lima.**



Talvez este desvelo possa ser comparável àquele que François Couperin (1668–1733) tinha com os seus mais jovens alunos, chegando mesmo a levar-lhes a chave dos seus

instrumentos de forma a prevenir que, estudando sem a sua supervisão, pudessem num abrir e fechar de olhos estragar aquilo que ele “tão meticulosamente lhes havia ensinado durante três quartos de hora” (Couperin, 1716, pp. 7–8).<sup>5</sup> Por comparação, colocando a dedilhação em todas as notas, Thomaz de Lima estaria a tentar minorar a possibilidade de os seus alunos principiantes se desviarem do caminho que lhes pretendia traçar, quando estivessem entregues a eles mesmos durante o estudo.

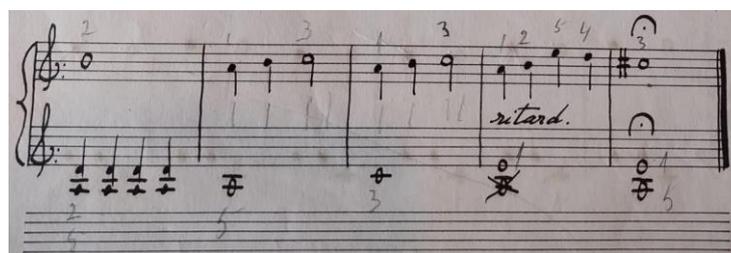
### 3.3. As anotações de dedilhação do *Gradual*

Tal como estas pequenas peças e estudos ou as primeiras de Gilis, e os *Duetos* de Barrozo Netto, as peças iniciais do *Gradual* estão essencialmente feitas na posição de cinco dedos. Estando a maioria na tonalidade de dó maior, Thomaz de Lima introduz, logo na terceira peça, o modo de lá menor natural, acabando mesmo com a terceira picarda no final, preparado com um *ritardando*. Este pequeno detalhe revela a preocupação que o compositor teve de criar momentos estimulantes do ponto de vista expressivo, mesmo nas peças de mais simples execução, sendo esta característica comum a todo o álbum (Figuras 18 e 19).

Figura 18. Eurico Thomaz de Lima, “Historieta”, peça n.º 3 de *Gradual*, compassos 1 a 4.



Figura 19. Eurico Thomaz de Lima, “Historieta”, peça n.º 3 de *Gradual*, compassos 15 a 19.



À medida que as peças vão avançando no seu posicionamento dentro do álbum, as características vão-se alterando. Em “Prelúdio”, a peça n.º 20, podemos já encontrar semelhanças entre o desenho usado pelo compositor no “Coral Alentejano”, a segunda

<sup>5</sup> “Les petites personnes sont trop dissipées pour s'assujétir a tenir leurs mains dans la situation qu'on leur a prescrite: pour moy, dans les commencements des enfans j'emporte par précaution la clef de l'instrument sur lequel je leur montre, afin qu'en mon absence ils ne puissent pas déranger en un instant ce que j'ay bien soigneusement posé en trois quarts d'heures”.

das três peças que compõem a *Suite Portuguesa* n.º 1. De facto, o uso do 3.º dedo da mão esquerda em notas graves acentuadas no início, coincide com o que é utilizado nos compassos 59 a 66 do “Coral Alentejano”. Thomaz de Lima privilegia em ambas as situações o gesto seguro de atacar essas notas (que implicam uma deslocação do braço) com o centro da mão, ao invés do muito frequentemente usado quinto dedo em situações similares.

Também a dedilhação dos acordes de duas notas da mão esquerda que intercalam com as notas graves mantém a posição natural da mão na sequência dó-sol 5-1, dó-fá sustenido 5-2 e dó-fá natural 5-2, tal como a sequência descendente de acordes de três sons no Coral mantém a estabilidade da posição, utilizando a mesma dedilhação 5-2-1 para cada acorde. Se a utilização da dedilhação dos acordes é evidente nesta passagem do “Coral”, a passagem no “Prelúdio” poderia passar pela utilização de, por exemplo, 3-1, em dó-fá natural. No entanto, o compositor privilegia a continuidade da posição de referência-base de um dedo para cada nota, mantendo a mesma posição compacta da mão ao longo da passagem (Figuras 20 e 21).

Figura 20. Eurico Thomaz de Lima, “Prelúdio”, peça n.º 20 de *Gradual*, compassos 1 a 3.



Figura 21. Eurico Thomaz de Lima, “Coral Alentejano”, 2.ª peça da *Suite Portuguesa* n.º 1, compassos 59 a 66, revisão de Luís Pipa (Edição AVA).

A estabilidade, orientação e equilíbrio da mão são também preocupações espelhadas na escolha da dedilhação da passagem da mão esquerda nos compassos 24 e 25 de “Coral”, a peça n.º 27 do *Gradual*. De facto, é de salientar a utilização de 2-1 nos acordes mi-lá no início do compasso 24, e 3-1 em ré-lá no início do compasso 25, complementando com 5-3-5 nas colcheias finais do mesmo compasso. Esta dedilhação permite que a mão

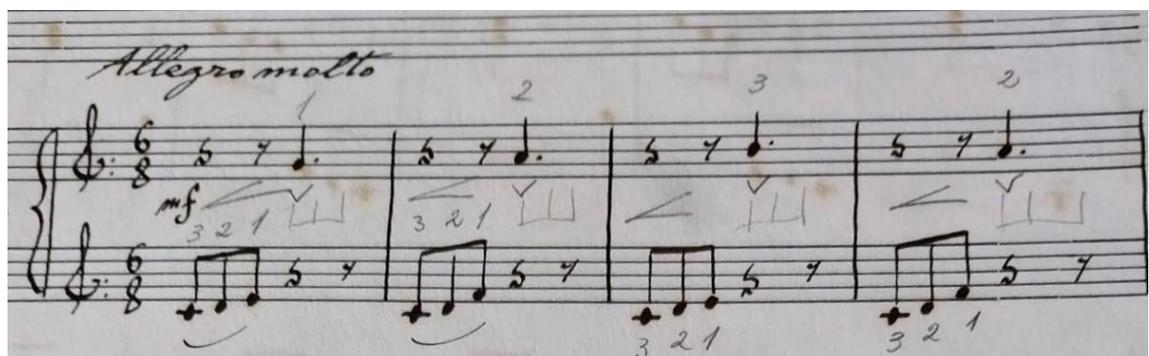
mantenha o seu equilíbrio no posicionamento interno dos dedos ao longo da extensão de oitava, evitando uma prática frequentemente observada de utilizar o segundo dedo em lugar do terceiro em passagens similares à do compasso 25; esta prática enfraquece, por um lado, a capacidade de firmeza da mão quando necessita de estar um pouco mais aberta, e, por outro, esbate seriamente o seu sentido de orientação, uma vez que utiliza os mesmos dedos para a concretização de intervalos diferentes, ou seja, uma quinta e uma quarta em relação ao quinto dedo ou o inverso em relação ao polegar, com a agravante de a passagem acontecer sequencialmente (Figura 22).

Figura 22. Eurico Thomaz de Lima, “Coral”, peça n.º 27 de *Gradual*, compassos 24 e 25.



Em “Carrocel”, peça n.º 19, podemos observar a dedilhação da mão esquerda para os primeiros compassos, que utiliza 3-2-1 tanto para a sequência do-ré-mi como para do-ré-fá. Esta aparente incongruência em relação à manutenção da distância entre os dedos pode parecer estranha por comparação a situações anteriores, admitindo-se, eventualmente, que o compositor devesse colocar 4-3-1 em dó-ré-fá. No entanto, a dedilhação tem que ver com uma consciência da capacidade de mobilidade do polegar e com o evitar de um possível desequilíbrio que poderia suscitar a utilização de 4-3 em dó-ré na velocidade prescrita (Figura 23).

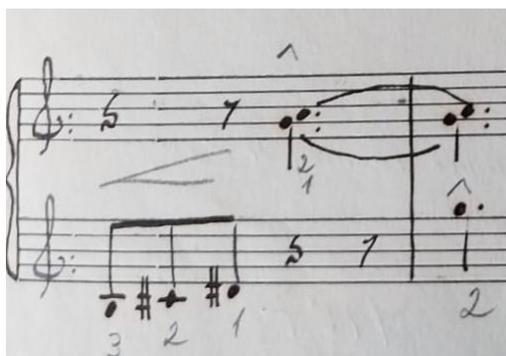
Figura 23. Eurico Thomaz de Lima, “Carrocel”, peça n.º 19 de *Gradual*, compassos 1 a 4.



Por outro lado, o compositor mantém o padrão de estabilidade da utilização dos dedos fortes utilizando a mesma dedilhação 3-2-1 no compasso 55, quando o polegar calha numa tecla preta, ao contrário do que seria mais tradicional, ou seja, a colocação de 4-3-

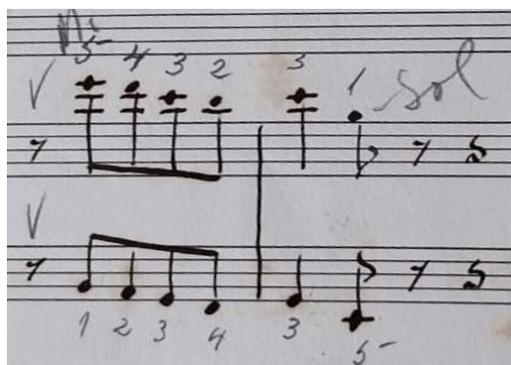
2, para evitar o polegar na tecla preta. Neste mesmo exemplo, pode ver-se como a nota aguda no início do compasso 56 (sol), tocada pela mão esquerda cruzando por cima da mão direita, é atacada com o segundo dedo, situação que ocorre de forma similar noutras peças do álbum. Esta utilização do segundo dedo, por oposição a um eventual ataque com o polegar, revela uma consciência da manutenção da posição natural da mão no seu alinhamento relativamente ao braço, que poderia ficar seriamente comprometido com a utilização do polegar (Figura 24). Este alinhamento é descrito por Angelin Chang, discípula da pianista americana Dorothy Taubman (1917–2013), que foi pioneira no desenvolvimento de uma técnica saudável. Entre outros aspetos, Taubman dava particular importância ao alinhamento correto do braço e da mão, considerando que este, com algumas exceções, deverá respeitar uma linha reta desde os ossos do braço até aos 2.º e 4.º dedos (Chang, 2016, p. 78). É este alinhamento, também designado por alinhamento ulnar, que é respeitado por Thomaz de Lima na sua consciência da necessidade de, através da dedilhação, contribuir para a construção de uma técnica sólida e sustentável.

Figura 24. Eurico Thomaz de Lima, “Carrocel”, peça n.º 19 de *Gradual*, compasso 55.



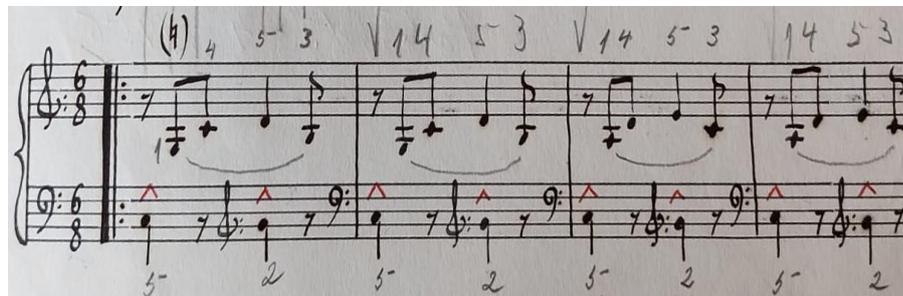
A mobilidade do polegar descrita no início de “Carrocel” é também observável na peça n.º 22, “Dança Popular”, com a dedilhação 3-1 para o intervalo descendente do-sol na mão direita no início do compasso 22 (Figura 25).

Figura 25. Eurico Thomaz de Lima, “Dança Popular”, peça n.º 22 de *Gradual*, compassos 21 e 22.



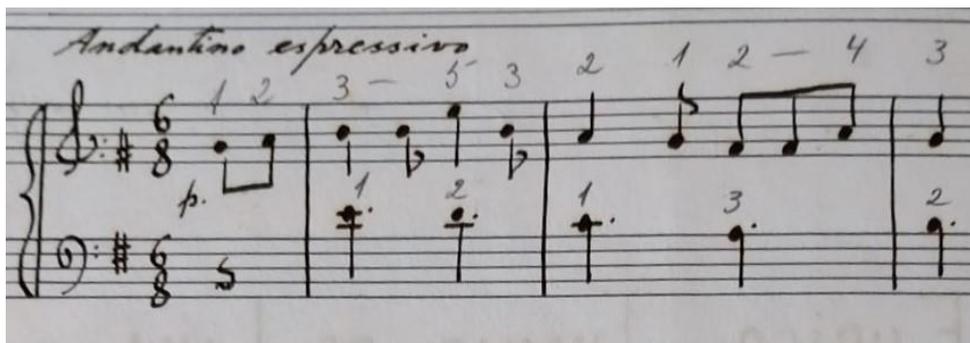
Se esta dedilhação se afigura como pertinente à luz da argumentação explanada, tanto em “Carrocel” como nesta passagem de “Dança Popular”, permanece a ideia de que o compositor poderia ter aplicado o mesmo princípio na parte B da mesma peça, utilizando, por exemplo, 1-3-4-2 em lugar de 1-4-5-3, como está notado na mão direita. Sendo que o princípio da posição da mão mais fechada de um dedo para cada tecla é inteiramente coerente com o pensamento-base de Thomaz de Lima, seria seguramente consensual junto do compositor a proposta alternativa, à luz do estatuto de mobilidade natural do polegar, e tendo em conta uma maior eficácia na execução das terceiras descendentes com os dedos 4-2, à partida mais controláveis pela sua centralidade no posicionamento da mão. Mais uma vez surge nesta passagem um cruzamento da mão esquerda sobre a direita em que, coerentemente, é proposto o segundo dedo para o ataque da nota (Figura 26).

**Figura 26.** Eurico Thomaz de Lima, “Dança Popular”, peça n.º 22 de *Gradual*, compassos 36 a 39.



Continuando com o assunto de procurar manter a mão na sua posição mais estável, analisamos a dedilhação da mão direita nos primeiros compassos da peça n.º 21, “Toada”. Nesta dedilhação observa-se a abertura de uma quarta entre os quinto e terceiro dedos no intervalo descendente mi-si no final do primeiro compasso. Não se aplicando neste caso a mobilidade do polegar, ressalta que o compositor abdicou do princípio de manter a mão na sua posição mais fechada. Não sendo a abertura em causa motivo causador de tensão, até pelo andamento relativamente lento em que decorre a peça, o compositor poderia facilmente ter mantido a opção da mão fechada, utilizando o segundo dedo no segundo si do compasso 1, retomando a posição da mão até chegar ao lá no início do segundo compasso com o polegar, cruzando para o sol com o terceiro e continuando a partir daí com a dedilhação indicada. A sequência de dedos desde o início até à primeira nota do compasso 3 (sol) seria 1-2-3-2-5-2-1-3-2-2-4-3, assinalando-se a negrito as alternativas sugeridas à dedilhação original (Figura 27).

**Figura 27.** Eurico Thomaz de Lima, “Toada”, peça n.º 28 de *Gradual*, compassos 1 e 2.

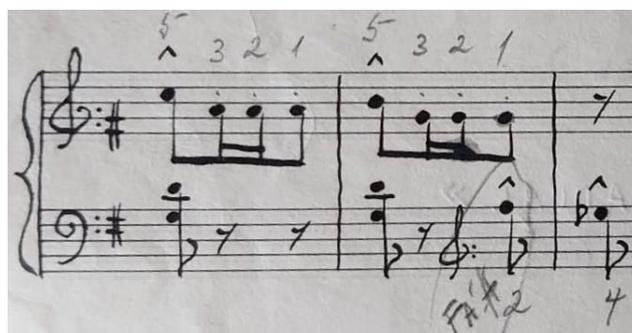


Em notas repetidas, Thomaz de Lima alterna o padrão conforme o contexto e a velocidade. Se, por um lado, em “Tamborileiros”, a última peça do *Gradual*, o compositor coloca o mesmo dedo na passagem em colcheias da mão esquerda entre os compassos 35 e 37, procurando uma estabilidade rítmica e sonora, uma vez que a repetição das notas com o mesmo dedo pressupõe a ajuda do braço nos ataques (Figura 28), nos compassos 6 e 7 da mesma peça, as rápidas semicolcheias da mão direita alternam entre os dedos 3-2-1, possibilitando recriar com leveza o efeito percussivo sugerido pelo título da peça, privilegiando a articulação dos dedos (Figura 29). Neste último exemplo, pode ainda verificar-se a utilização dos segundo e quarto dedos no cruzamento da mão esquerda sobre a direita, em situação comparável à descrita anteriormente no compasso 56 de “Carrocel” (Figura 24), mesmo que, no presente caso, o segundo dedo ataque uma tecla preta (fá sustenido), o que torna essa situação mais convencional.

Figura 28. Eurico Thomaz de Lima, “Tamborileiros”, peça n.º 28 de *Gradual*, compassos 34 a 37.

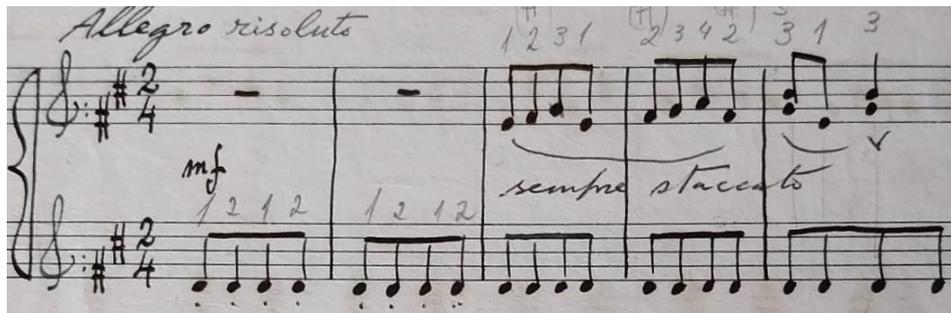


Figura 29. Eurico Thomaz de Lima, “Tamborileiros”, peça n.º 28 de *Gradual*, compassos 6 e 7.



A necessidade de leveza e velocidade também levaram Thomaz de Lima a colocar uma alternância de dedos nas colcheias repetidas da mão esquerda que marcam o início da “Tocata” (peça n.º 24), e que se estendem ao longo da peça. Neste caso a alternância ocorre entre os 1.º e 2.º dedos, o que contrasta com a utilização de 4-3-2-1, solução mais comumente observada em situações análogas, em que existe um conjunto de quatro notas agrupadas, prática, aliás, popularizada pelo estudo de Czerny n.º 22 da *Escola da Velocidade*, op. 299. Não obstante, a proposta de Thomaz de Lima parece mais eficiente e equilibrada, utilizando uma economia de movimentos e de esforço que potencia uma maior eficácia na condução da peça até ao seu final (Figura 30).

**Figura 30.** Eurico Thomaz de Lima, “Tocata”, peça n.º 24 de *Gradual*, compassos 1 a 5.



A substituição de dedos sobre uma mesma tecla, depois de pressionada, tem também lugar nas dedilhações do *Gradual*. O exemplo escolhido para o assinalar é o que ocorre na mão direita do compasso 21 de “Toada”, em que o terceiro dedo no si é substituído silenciosamente pelo primeiro, de modo a preparar a posição para o ataque do mi do compasso seguinte com o segundo dedo. Apesar de, tendo em consideração o pedal indicado e a textura da peça, o ataque do lá no compasso 22 pudesse ser feito com um movimento de deslocação de braço, esta substituição espelha o cuidado de Thomaz de Lima com o sentido de orientação e segurança na execução, intenção observável em numerosos exemplos das suas opções de dedilhação. Aliás, uma situação em tudo semelhante ocorre nos momentos finais da mesma peça, no início do compasso 49, desta vez simultaneamente em ambas as mãos (Figuras 31 e 32). Esta técnica de substituição silenciosa de dedos na mesma tecla era uma das características marcantes do pianismo de Chopin, conforme descrito por alguns dos seus alunos (Eigeldinger, 1991), sendo uma ferramenta particularmente útil para uma execução expressiva e livre de tensões em repertório exigente sob os pontos de vista técnico e musical. A este propósito, Pipa (2022a), analisa vários contextos em que esta prática poderá ocorrer, recorrendo a diversos excertos de obras de referência. Pelas diversas dimensões que poderá abranger, torna-se particularmente importante o hábito de utilizar esta técnica desde uma idade precoce, o que é proporcionado por Thomaz de Lima em diferentes momentos do seu álbum.

**Figura 31.** Eurico Thomaz de Lima, “Toada”, peça n.º 21 de *Gradual*, compassos 19 a 23.

Figura 32. Eurico Thomaz de Lima, “Toada”, peça n.º 21 de *Gradual*, compassos 49 a 52.

Um novo exemplo relevante de “Toada” é o da sequência descendente da mão esquerda em terceiras alternadas entre os compassos 44 e 46. Em lugar de indicar a usual alternância entre os dedos (por exemplo, 2-4-1-3-2-4-1-3, etc.), o que até daria para calhar com o segundo dedo no fá sustenido no início do compasso 46, Thomaz de Lima usa continuamente a sequência 2-4-2-4 ao longo de toda a passagem, mais uma vez proporcionando um melhor sentido de equilíbrio e orientação (Figura 33).

Figura 33. Eurico Thomaz de Lima, “Toada”, peça n.º 21 de *Gradual*, compassos 44 a 46.

Os exemplos analisados neste subcapítulo apenas permitem abordar de uma forma breve e sucinta alguns dos aspectos da riquíssima paleta de soluções que Thomaz de Lima propõe para as vinte e oito peças do *Gradual*. Ainda assim, foi possível identificar diversos elementos relevantes de dedilhação, como sejam a procura sistemática de equilíbrio e estabilidade no posicionamento da mão, dedilhação específica para ataque de saltos em notas graves na mão esquerda, dedilhações para cruzamento da mão esquerda sobre a direita, mobilidade do polegar em diferentes situações, dedilhações para notas repetidas,

padrões de dedilhação com dedos iguais em passagens paralelas, substituição silenciosa de dedos para reposicionamento da mão, fazendo ainda ligações com repertório mais exigente em situações específicas. Seguramente que algumas das soluções propostas podem ser rebatíveis, como é próprio de um elemento da técnica que tem algumas variáveis, desde logo as do tamanho e configuração da mão e maturidade muscular, para mencionar apenas aquela que se afigura como mais evidente. Estando a base solidamente lançada pelo autor, caberá ao tutor de cada jovem que aborde este estimulante repertório o papel de o guiar no processo, procedendo a eventuais ajustes que se possam mostrar necessários.

#### 4. Conclusão

Não é possível conhecer no mais profundo detalhe as razões que levaram Thomaz de Lima a escolher uma ou outra solução numa análise de minúcia às profusas dedilhações do *Gradual*. Seria, até, um exercício de algum modo desleal, sabendo-se das incertezas que assaltam o pianista na hora de decidir pela melhor opção em cada momento, por muito fortes e estáveis que sejam as suas convicções nesse domínio. Para além do mais, a necessidade de anotar definitivas escolhas num processo de publicação (ainda que, na altura, em edição manuscrita) como pretendeu ser o do *Gradual*, torna ainda mais angustiante e falível o processo de dedilhar, estando em desleal competição com a natureza própria de um processo dinâmico, sempre passível de ir sendo revisto e ajustado à medida da evolução e progresso de cada indivíduo. É precisamente por isso que, independentemente da análise à lupa que um determinado aspeto possa pontualmente suscitar, parece inquestionável a notável consistência e fiabilidade de princípios demonstrada por Eurico Thomaz de Lima nas dedilhações que após às suas composições que integram este álbum.

A sólida formação de Thomaz de Lima, recebida de vultos tão importantes como Rey Colaço, mas sobretudo Vianna da Motta, guindaram-no para um notável percurso como pianista, compositor (autor, neste domínio, de uma das mais extensas e consistentes produções no domínio da música portuguesa), e ilustre pedagogo, dono de um conhecimento abrangente do seu instrumento e consciente das ferramentas necessárias para a eficácia da transmissão do imenso saber, tangíveis pela profundidade com que anotava as obras que preparava ou pelo rigor com que registava indicações performativas nas suas próprias composições para piano.

O contacto que teve com grandes figuras da música brasileira tanto pessoalmente como através das suas obras, entre as quais as edições pedagógicas para piano de Barrozo Netto, que se juntaram ao seu conhecimento aprofundado de métodos como os de Antoine Gilis ou o interesse por peças para iniciação de autores como Carl Czerny Dorothy Bradley, Friedrich Burgmüller ou Louis Köhler, consolidaram os seus princípios pedagógicos, alimentados pela experiência da prática adquirida nas diversas experiências de ensino que foi acumulando.

O *Gradual* nasceu de todo este contexto: as vinte e oito peças que o constituem lançam bases sólidas para um desenvolvimento pianístico sustentado, sendo de particular relevo os pontos encontrados em comum entre estratégias utilizadas para peças

pedagógicas e para grandes obras de concerto. Thomaz de Lima seguiu um caminho de rigor e consistência em todo o seu percurso: o seu *Gradual* é uma obra de grande valor artístico e pedagógico, em que a dedilhação se torna a parte visível de um pensamento técnico e musical sólido e estruturado.

## Referências

- Barrozo Netto, J. (1937). *Pizzicato* (Edição Acadêmica) [Partitura]. Sampaio Araújo & Co.
- Barrozo Netto, J. (1940). *Era outra vez* (Edição Euterpe) [Partitura]. Carlos Wehrs e Cia.
- Branco, J. F. (1987). *Viana da Mota*. Fundação Gulbenkian.
- Chang, A. (2016). The Taubman piano approach: a coordination of elements. *Piano Bulletin*, 34, 77–84. Epta Netherlands.
- Couperin, F. (1716). *L'Art de Toucher le Clavecin*. Chés l'Auteur, le Sieur Foucaut.
- Eigeldinger (1991). *Chopin: pianist and teacher: as seen by his pupils*. Cambridge University Press.
- Gilis, A. (s.d). *Méthode de piano très élémentaire*. Shott Frères.
- Gonçalves, C. (2005). *Obras para a infância de Eurico Thomaz de Lima: Os duetos para piano* [Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, Braga]. Repositório da Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/5636>
- Lessa, E. (Ed.). (2005). O Gradual, 28 peças para a mocidade. In E. Thomaz de Lima, *Gradual*. Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho.
- 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>
- Lessa, E. (2022). Texto para Booklet. *Eurico Thomaz de Lima: Duetos-Gradual* [CD Áudio] Luís Pipa (piano). Tradisom.
- Lopes-Graça, F. (1984). *Opúsculos* (Vol. 3). Editorial Caminho.
- Pipa, L. (2022a). *Fingering and Hand Position in Piano playing: Analysis of mutual implications with examples from the repertoire*. Tradisom.
- Pipa, L. (2022b). *Eurico Thomaz de Lima: Duetos-Gradual* [CD Áudio]. Tradisom.
- Santos, H. (2006). *Joaquim António Barrozo Netto: Análise das suítes infantis para piano a quatro mãos* [Dissertação de mestrado. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro]. Hórus – Repositório Institucional da UNIRIO. <http://hdl.handle.net/unirio/11860>
- Thomaz de Lima, E. (s.d.). *Depois duma leitura de Camilo* [Fantasia para piano e orquestra] ( J. H. Rigaud, Redução). Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho. (Obra original composta em 1944)
- Thomaz de Lima, E. (2012). *Suite Portuguesa n.º 1* (L. Pipa, Revisor). AVA Musical Editions.
- Vianna da Motta, J. (1923a). *Robert Schumann: álbum para a Juventude* [Partitura]. Sassetti.
- Vianna da Motta, J. (1923b). Advertência. *Carl Czerny: 30 Novos Estudos op. 849* [Partitura]. Sassetti.
- Vianna da Motta, J. (1924). Advertência. *Carl Czerny: A Arte de Desligar os Dedos, op. 740* [Partitura]. Sassetti.
- Wassermann Beirão, C. (Coord.). (2015). *Diários (1883-1893) Vianna da Motta*. Biblioteca Nacional de Portugal: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

[recebido em 14 de julho de 2023 e aceite para publicação em 01 de setembro de 2023]

**ADELINA CARAVANA, EURICO THOMAZ DE LIMA E O CONSERVATÓRIO REGIONAL DE MÚSICA DE BRAGA: DA FUNDAÇÃO DA ESCOLA NA DÉCADA DE SESSENTA À JUBILAÇÃO DO PIANISTA-COMPOSITOR EM 1978**

ADELINA CARAVANA, EURICO THOMAZ DE LIMA AND THE REGIONAL CONSERVATOIRE OF MUSIC IN BRAGA: FROM THE SCHOOL'S FOUNDATION IN THE 1960s TO THE PIANIST-COMPOSER'S RETIREMENT IN 1978

Miguel Simões\*

miguelsimoes@elach.uminho.pt

O texto apresenta em síntese a história da criação do Conservatório Regional de Música de Braga e traça o perfil da sua fundadora, a pedagoga Maria Adelina Caravana e do músico Eurico Thomaz de Lima, enquanto professor no conservatório nos anos de 1972 a 1978. Fundamentado em fontes históricas conservadas no espólio à guarda da Universidade do Minho e da Biblioteca Pública de Braga, o estudo permitiu identificar a ação deste artistas-pedagogos no campo da cultura e ensino musical na cidade.

**Palavras-chave:** História do Ensino. Conservatório. Artistas-pedagogos.

The text summarizes the history of the creation of the Regional Conservatoire of Music in Braga. It outlines the profile of its founder, the pedagogue Maria Adelina Caravana, and of the musician Eurico Thomaz de Lima, while a professor at the Conservatoire from 1972 to 1978. Based on historical sources preserved in the collection in the custody of the University of Minho and the Public Library of Braga, this study identifies the action of these artist-pedagogues in the field of culture and musical teaching in the city.

**Keywords:** Teaching History. Conservatoire. Artist-pedagogue.

•

---

\* Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM); Departamento de Música, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-8403-6611

## 1. Introdução

Em 1914, o Coronel Albino Justino Lopes Gonçalves (1863–1929),<sup>1</sup> figura importante no desenvolvimento cultural de Braga, idealizou a criação de uma Escola de Música Municipal a funcionar na cidade. Na década seguinte, num artigo intitulado *A educação musical em Braga* publicado no jornal *Correio do Minho* em 20 de julho de 1929, o presidente do Orfeão de Braga, Jerónimo Louro, escreveu ao diretor do jornal depois do crítico musical Alfredo Pinto Sacavém (1874–1945) ter sugerido a criação de um conservatório de música, ideia que Eugénio de Amorim<sup>2</sup> havia criticado num texto publicado no semanário do Partido Republicano Português *A Concordia* de Arcos de Valdevez e reproduzido a 17 desse mês no *Correio do Minho*. Na década de cinquenta ainda não havia em Braga um conservatório de música e o musicógrafo e compositor Álvaro Carneiro (1909–1986), defendeu esta ideia escrevendo em 1957, num artigo publicado na *Gazeta Musical*, o seguinte:

Para finalizar, quero formular uma pergunta, que é ao mesmo tempo um desejo, ou talvez uma utopia: Não seria possível tentar uma experiência, criando uma pequena escola de música a fim de se verificar se ainda existe algum gosto nesta terra? Estará a juventude de hoje interessada pela arte dos sons de forma a dedicar-se-lhe com vontade, com entusiasmo, como antigamente sucedia? – Não sei. Mas talvez não fosse mau tentar-se! (Carneiro, “Músicos de Braga”. *Gazeta Musical* nº 81, 1957, p.105)

Seria apenas no final, precisamente da década de 50, que se iniciou um projeto particular de ensino musical com crianças, embrião da criação do Conservatório Regional de Braga. O presente artigo, num primeiro momento, caracteriza e reflete sobre o contexto da fundação deste conservatório, que iria marcar o ensino musical na cidade e no país, prosseguindo até hoje a sua missão, ainda que nos tempos hodiernos com filosofia e princípios próprios. Em particular destaca-se o percurso biográfico e artístico de Adelina Caravana, sua fundadora, cuja visão e empenho conduziu à criação de um projeto de ensino artístico integrado.

A existência do “Espólio Eurico Thomaz de Lima” à guarda da Universidade do Minho<sup>3</sup> e a possibilidade de consulta da valiosa documentação que ali se conserva, tornou possível traçar, num segundo momento, um quadro da ação artística e pedagógica deste artista-pedagogo, enquanto professor do conservatório na década seguinte à sua fundação prosseguindo os ideais pedagógicos da sua fundadora.

## 2. Adelina Caravana e a criação do Conservatório Regional de Braga

---

<sup>1</sup> Lopes Gonçalves foi presidente da Câmara da cidade nos anos de 1912 a 1915. Aprendeu música no Colégio dos Órfãos de S. Caetano, tocava piano, violino e flauta e dirigiu vários coros.

<sup>2</sup> Autor do *Dicionário biográfico de músicos do Norte de Portugal*, publicado em 1935, pelas Edições Maranus.

<sup>3</sup> A doação do espólio musical à Universidade do Minho - Instituto de Estudos da Criança ocorreu a 31 de maio de 2001, por vontade de Eurico Adolfo Tomás de Lima, filho do compositor e herdeiro da obra de seu pai.

Maria Adelina Fernandes Caravana nasceu a 11 de dezembro de 1929, em Barcelos. Foi aluna de Leonilda Moreira de Sá e Costa, do compositor e pianista Luís Costa e do compositor Jorge Croner de Vasconcelos. Depois de terminar o Curso Superior de Piano em 1956, na classe da notável pianista e pedagoga Helena Sá e Costa (1913–2006) no Conservatório do Porto, Adelina Caravana começou a exercer o ensino particular nesta cidade resolvendo alargar a sua prática à cidade de Braga, onde tinha parentes e amigos e que, no passado, fora um importante centro de cultura musical, criando um curso particular que funcionava numa sala anexa à casa que seu pai possuía no Campo Novo (Rigaud, 2020, p. 287). Assim a 8 de outubro de 1958, como já se afirmou, começou este projeto de ensino musical, numa sala cedida pelo Brigadeiro Caravana na sua casa situada no Campo Novo n.º 42. O pequeno grupo inicial de 5 alunos rapidamente cresceu e passou para 20. Adelina Caravana estudou e aplicou a moderna pedagogia musical do pedagogo Edgar Willems (1890–1978), que começava a ser usada em Portugal. Na área da pedagogia do piano, frequentou cursos de interpretação do pianista austríaco Jörg Demus (1928–2019) e do pianista francês Claude Helffer (1922–2004). A partir de 1961, dedica então a maior parte do seu tempo ao ensino na cidade desenvolvendo um projeto de ensino regular e musical integrado, aconselhando-se com Ivo Cruz (1901–1985), Diretor da Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, e com a pianista e pedagoga Gilberta Paiva, (1915–2013), que fundou e foi diretora nos anos de 1955 a 1964 da Academia de Música de Santa Maria da Feira, Diretora Artística e Pedagógica em 1960 do Conservatório Regional de Aveiro e ainda diretora entre 1964 a 1969 da Academia de Música de Santa Cecília, em Lisboa.

O Conservatório de Braga viria ser oficialmente fundado em 7 de novembro de 1961,<sup>4</sup> constituído como instituição associativa de carácter particular com sede num edifício, propriedade dos Correios, na Rua de S. Lázaro, n.º 44. A associação tinha apenas 16 associados, incluindo os pais de alguns alunos e personalidades da cidade. No ano seguinte, e já com um número considerável de alunos muda-se para a casa no Campo Novo n.º 42, cujo proprietário era o Brigadeiro Caravana que colocou a casa à disposição a troco de uma renda simbólica. O projeto de ensino artístico integrado, iniciado com o ensino pré-escolar seguido do ensino primário e musical tinha desde o seu início um conjunto de valências artísticas que incluíam o ballet, a ginástica rítmica e a pintura. Na ata n.º 1 da Assembleia Geral e Conselho Administrativo da Associação do Conservatório Regional de Braga, que havia sido formado com o apoio do Governo Civil, Câmara Municipal da cidade e de vários intelectuais bracarenses,<sup>5</sup> datada de 1967, ficou registada a finalidade do projeto educativo, fundado em 1958 “proporcionar a todas as crianças uma cultura musical e favorecer as que pretendem seguir cursos de música, facilitando-

---

<sup>4</sup> Além dos conservatórios de Aveiro e Braga, na década de sessenta foi ainda fundado o Conservatório Regional de Ponta Delgada na Ilha de S. Miguel.

<sup>5</sup> Teve apoio incondicional do seu pai, Brigadeiro Caravana, do seu marido Dr. João Rigaud de Sousa, da Câmara Municipal de Braga, do Comendador Santos da Cunha (então Presidente da Câmara e Governador Civil de Braga), do Dr. Egídio Guimarães, (Diretor da Biblioteca e Arquivo, Vereador da Câmara), do musicógrafo e compositor Álvaro Carneiro, entre outras personalidades, e dos pais dos primeiros alunos do conservatório. Graças à sua visão, inteligência e competência, mas também à sua resiliência Maria Adelina Caravana soube encontrar na cidade apoiantes de vulto, e, na capital, em Madalena Perdigão, pela Fundação Calouste Gulbenkian.

lhes os estudos de cultura geral”.<sup>6</sup> A filosofia do seu projeto reclamava uma escola de ensino artístico com a possibilidade de frequência do ensino obrigatório e não uma escola de ensino obrigatório com enriquecimento artístico. O pensamento pedagógico defendido por Maria Adelina Caravana foi, em parte, revelado quando afirmou: “o funcionamento da escola é tanto mais perfeito quanto mais independente ele é e o rendimento escolar é muito beneficiado tanto no campo da arte como no da cultura geral, pela união e colaboração docente, que encara o aluno em toda a plenitude do seu trabalho” (Rigaud de Sousa, 2000, p. 36).

O Conservatório Regional de Braga, desde a sua fundação, desempenhou um papel de relevo no desenvolvimento da cultura musical na cidade promovendo a arte através de concertos, audições escolares, eventos culturais e palestras versando temas de cultura no campo da História, Literatura, Artes Plásticas e Música em colaboração com instituições de prestígio cultural, designadamente a *Biblioteca Pública de Braga*, a *Alliance Française* ou a *Juventude Musical Portuguesa*. Na verdade, Adelina Caravana além de ter fundado e dirigido uma escola de ensino artístico numa cidade que tinha tradição e gosto pela música,<sup>7</sup> prestou também um enorme serviço cultural a Braga acolhendo e organizando a realização de concertos, dirigindo durante os dez primeiros anos do conservatório as três delegações em Braga do *Círculo de Cultura Musical*, *Pró-Arte*, e *Festivals Gulbenkian* (Rigaud de Sousa, 2000, p. 32).

Passados esses anos de funcionamento e com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian foi construído um novo edifício, dando continuidade ao projeto iniciado por Adelina Caravana. Madalena de Azeredo Perdigão consciente da concentração do ensino musical vocacional sobretudo em Lisboa e no Porto, e dos poucos recursos financeiros das escolas existentes no país, colocou todo o seu empenho nesta causa, tendo o Serviço de Música da Fundação atribuído diversos apoios financeiros e, no caso dos conservatórios de Braga e Aveiro, financiado o projeto arquitetónico e a construção dos respetivos edifícios (Nery & Almeida, 2023, p. 108).

Porém, a partir do ano letivo de 1971/72, o Conservatório, por ação do Despacho do Ministro da Educação, de 23 de setembro de 1971, exarado ao abrigo do Dec. Lei n.º 475876, de 10 de março de 1967, passou para o ensino público com estatuto de Escola Piloto, na dependência administrativa do Liceu Nacional D. Maria II. A escola ministrava os cursos de ensino primário, ciclo preparatório liceal e secundário de Música com cursos complementares e curso superior de Instrumento, curso secundário de *Ballet*, curso de Artes Plásticas e Fotografia e Teatro. O edifício, propriedade da Fundação Gulbenkian, foi doado ao Estado e o conservatório designado Escola-Piloto Calouste Gulbenkian. Segundo o despacho citado, funcionando como experiência durante um ano, a Reitora do Liceu D. Maria II assumiu a direção da Escola, tendo sido constituída uma secção de Música que deveria ser dirigida por Adelina Caravana. Da leitura das últimas atas da

---

<sup>6</sup> Atas da Associação do Conservatório Regional de Braga. (1967–1972) Espólio de Álvaro Carneiro. Biblioteca Pública de Braga.

<sup>7</sup> Segundo Álvaro Carneiro, a cidade apresentava nos finais do século XIX e princípios do século XX “um movimento musical de vulto” ocupando “talvez o primeiro lugar entre as manifestações culturais cidadinas” (Carneiro, 1959, pp. 7–26). A intensa vida cultural da cidade no campo da música terá começado a mudar na década de 40, voltando, porém, na década sessenta a acolher eventos musicais com regularidade.

Associação do Conservatório Regional de Braga<sup>8</sup> fica patente o conflito com a Reitoria do Liceu D. Maria II, que alegadamente não terá cumprido o que ficou estipulado e determinado pelo Ministro Veiga Simão com o parecer positivo da Fundação Gulbenkian através de Madalena de Azeredo Perdigão, em que a Escola Piloto teria uma secção de Música com direção de Adelina Caravana. Contra as suas expectativas, Adelina Caravana deixou de dirigir o projeto de ensino para o qual tanto tinha dado tanto de si, passando a exercer apenas as funções de professora da classe de piano. O compositor Cândido Lima (1939), antigo aluno e professor de Composição, História da Música e Formação Musical segundo a Reforma Pedagógica de Veiga Simão, viria a ser nomeado diretor da *Escola Piloto de Educação Artística, Secção do Liceu D. Maria II* exercendo essas funções nos anos de 1973 e 1974. Os anos seguintes trouxeram mudanças no funcionamento da escola, mantendo-se o ensino integrado, mas agora, com uma certa mudança de paradigma: de um conservatório de música com ensino geral integrado para um “liceu” com ensino de música. A definição do projeto e a sua autonomia, sem dúvida um processo complexo, levou a que apenas em abril de 1982 a escola de música, então designada Calouste Gulbenkian, fosse definida pelo Ministério de Educação como um estabelecimento com autonomia administrativa. Foi criada uma direção, que perdurou durante quatro anos, em regime de Comissão Instaladora com ensino especializado na música e outras disciplinas afins, ministrando ainda, em regime integrado, os ensinamentos primário, preparatório e secundário. Com a publicação do Decreto-lei n.º 310/83 o ensino das várias artes foi reestruturado sendo retirado o estatuto de ensino superior aos Conservatórios e criadas as Escolas Superiores de Música em Lisboa e no Porto.

Adelina Caravana exerceu a sua ação pedagógica até ao fim da sua vida, em 1998. Do seu repertório pianístico fazia parte o *concerto português n.º 2 “Lisboa”* (1946) de **Ivo Cruz**. Segundo o testemunho do seu filho, o compositor João-Heitor Rigaud (1956–2022), a pedagoga dedicou especial atenção a duas temáticas no âmbito do repertório para o seu instrumento: a música para dois pianos e quatro mãos e obras de compositores portugueses do seu tempo, muitos dos quais conhecia pessoalmente, incentivando os seus alunos a trabalhá-las.<sup>9</sup> O compositor Fernando Correia de Oliveira (1921–2004) dedicou-lhe, em 1981, a sonata op. 41 para dois pianos.<sup>10</sup>

A 25 de maio de 1991, o Conservatório homenageou a sua fundadora e professora com um concerto atribuindo o seu nome ao grande auditório. A instituição viria a ser galardoada com a Medalha de Ouro da cidade e Adelina Caravana recordada numa das ruas circundantes através do seu nome. Em 1998, ano do seu falecimento, foi-lhe atribuída a Medalha de Prata da cidade de Braga.

### 3. Eurico Thomaz de Lima e a sua ação no Conservatório (1972–1978)

<sup>8</sup> Biblioteca Pública de Braga, Espólio de Álvaro Carneiro, Atas da Associação do Conservatório Regional de Braga

<sup>9</sup> Informação prestada em 2012 pelo compositor (Gonçalves, 2012).

<sup>10</sup> Esta sonata foi interpretada pelos pianistas Christina Margotto e Jairo Grossi e gravada em Registo áudio em 2000 na editora *Edisco*. [www.mic.pt](http://www.mic.pt).

Será neste alfofre artístico que, a partir de 1972, Eurico Thomaz de Lima (1908–1989) irá lecionar no Conservatório de Música de Braga, depois de uma larga experiência como pedagogo em várias escolas no país.

Em 1931, a convite de Tomás Borba (1857–1960), Eurico havia sido professor de piano na *Academia dos Amadores de Música*, cargo que abandonaria no ano seguinte, para assumir o cargo de diretor artístico e professor de piano da *Academia Mozart*, no Porto (Gonçalves, 2005). Nos anos de 1937 e 1938 foi professor na *Academia Beethoven*, também no Porto. A partir de 1945 e até 1963 ministrou cursos particulares de piano na cidade de Guimarães. Dois anos depois, em 1965 foi professor e diretor artístico da *Academia de Música e Belas Artes da Madeira*, regressando ao Porto em 1967, passando a lecionar na *Academia Parnaso*, onde permaneceu até 1975. Adelina Caravana também lecionou nesta escola, e, enquanto diretora do Conservatório de Braga, promoveu regularmente o intercâmbio artístico entre as duas escolas (Resende, 2011).

A 22 de abril de 1972, o *novo professor* do conservatório de Braga fez a sua apresentação na cidade, numa iniciativa da direção da escola realizando no Grande Auditório o seu primeiro concerto a solo. Os jornais locais *Correio do Minho* e *Diário do Minho* e *O Comércio do Porto*, *Jornal de Notícias* e *O Primeiro de Janeiro* noticiaram amplamente o acontecimento referindo nas suas crónicas o amplo currículo de Eurico Thomaz de Lima como pianista e compositor. No seu 5.º *Álbum de memórias*, Eurico inseriu a informação relativa a este concerto com obras da sua autoria. A primeira parte do concerto foi preenchida com a *Fantasia à memória de Chopin* e a *sonata em Dó susinado menor*. Na segunda parte o pianista interpretou um conjunto de obras de carácter nacionalista e de inspiração popular brasileira e africana: *Suite Portuguesa n.º 1 (Vira, Coral alentejano, Fandango)*; *Lundum Açoriano*; *Estudo Brasileiro*; *profecia*; *Abelhas douradas*; *Pantomina rústica*; *Morna n.º 1 (Cabo Verde)*; *Dança Negra n.º 3 (Angola)*. Extraprograma, Eurico fez ouvir *Dança* composta no Porto em dezembro de 1955 e *Estudo-Staccato* de 1932. A 29 de novembro desse ano de 1972, alguns professores participaram no *Concerto Inaugural das Atividades Musicais da Escola Piloto Calouste Gulbenkian*. Eurico abriu o concerto interpretando a 2.ª *Sonatina (Allegro deciso, Pastoral, Vira)*, por si composta em 1950, no Porto.<sup>11</sup>

Eurico Thomaz de Lima realizou ainda um outro recital a solo, na cidade. O jornalista Luís Filipe publicou no *Diário do Minho* de 17 de dezembro de 1973 um texto sobre Eurico Thomaz de Lima convidando os leitores a assistirem ao concerto anunciado para esse dia, também com a interpretação de obras exclusivamente da sua autoria.

Não deixará de ser acontecimento extraordinário a vinda de Thomaz de Lima a esta cidade para oferecer aos bracarenses um recital. Com efeito, o ilustre musicólogo estará hoje, às 21.30, na Escola Piloto da Gulbenkian, integrado também na série de concertos destinados a preencher a temporada recém-inaugurada. Digo acontecimento extraordinário porque, efetivamente, Thomaz de Lima é um compositor e pianista, com magníficos recursos, já

---

<sup>11</sup> No “Espólio Eurico Thomaz de Lima” conserva-se o manuscrito autógrafo da 2.ª sonatina para piano solo (2.ª versão).

sobejamente comprovados (...) Em resumo, hoje, todos ao conservatório. A entrada é grátis. (Diário do Minho, 1973, p. 3).<sup>12</sup>

A nota biográfica incluída na notícia deu destaque à formação musical e pianística de excelência de Eurico referindo a sua atividade concertística, as escolas onde lecionou, e os prémios que obteve em composição. Na primeira parte do programa foi interpretada *Ilha do Paraíso, Suite em seis quadros*, seguindo-se uma segunda parte com *Fantasia à memória de Chopin, Tema e variações em Fá Maior, Coral, Estudo Brasileiro, Barcarola, Burlesca, Morna (Cabo Verde) Três Danças Negras (Angola)*. Eurico repetiu o extra do concerto do ano anterior, tocando novamente *Dança e Estudo-Staccato*. A folha de sala distribuída ao público incluiu um texto sobre Eurico da autoria do Maestro Silva Pereira.<sup>13</sup>

Pianista distinto e compositor de largos méritos. É uma das mais curiosas figuras da atual geração musical portuguesa. Filho de artista, Eurico Thomaz de Lima tem na sua agitada vida artística em Portugal e no Brasil, revelado virtudes de probidade, que o colocam em posição invejável. Possuidor de recursos imensos, como compositor, a sua obra caracteriza-se por acentuada originalidade aliada a uma séria construção, especialmente no que se refere à sua valiosa contribuição dada à literatura pianística nacional. (6.º álbum [de memórias], 1973–1985).<sup>14</sup>

No ano seguinte, no concerto de professores, no auditório da Escola a 22 de novembro de 1974, dia de Santa Cecília, Eurico abriu o concerto interpretando *Ballade op.42* de Serge Bortkiewicz (1877–1952) e *Estudo* de Marcel Ciampi (1891–1980).<sup>15</sup> Tal como Adelina Caravana defendia, o Conservatório não se fechava em si mesmo, proporcionando aos seus alunos e à sociedade bracarense uma fruição cultural musical através dos concertos dos músicos-pedagogos. Eurico Thomaz de Lima integra o grupo de pedagogos do conservatório que eram também intérpretes virtuosos. Acrescente-se ainda o legado que nos deixou como compositor que, numa boa parte, se relaciona com a sua ação pedagógica, como adiante iremos referir.

Da década de setenta, são conhecidas algumas das suas obras, cujos manuscritos autógrafos se conservam no espólio. A 31 de janeiro de 1970, na cidade da Maia, Eurico terminou de compor *Canção sem Palavras* e no mês seguinte desse ano *Profecia*. Em setembro de 1971, o compositor terminou a 2.ª versão da *Suite Portuguesa n.º 1*, que havia sido composta no Porto, em 1941. Nesse ano, nos *Jogos Florais da Primavera* organizados pela Emissora Nacional, obteve o 1.º prémio *Papoila de Ouro* com duas canções para voz e piano. Autor de uma considerável produção para piano, composta maioritariamente nas décadas de trinta a cinquenta, o compositor revela influências da

<sup>12</sup> O jornal do Porto *O Primeiro de Janeiro* ([crónica](#) “Diário de Braga”, 1973) também anunciou a realização deste concerto.

<sup>13</sup> Silva Pereira (1912–1992) foi um brilhante instrumentista e maestro de carreira internacional. Nos anos de 1964 a 1966 foi diretor do Conservatório de Música do Porto, Presidente da Comissão Nacional para a Unesco de 1964 a 1974 e Presidente do *Prémio Jovens Músicos* desde a sua criação até ao ano da sua morte.

<sup>14</sup> Programa de concerto (6.º álbum [de memórias], 1973–1985).

<sup>15</sup> Programa de concerto (6.º álbum [de memórias], 1973–1985). A partitura da *Ballade* de Bortkiewicz, com anotações de dedilhação e pedal de Eurico, faz também parte do espólio.

corrente neoclássica da música do século XX e dos nacionalistas românticos, sendo referido como um compositor que, não utilizando a linguagem de vanguarda do seu tempo, não deixou de incluir apontamentos de modernidade nas obras de caráter virtuoso que escreveu.<sup>16</sup>

Muitas das suas interpretações foram ouvidas na Rádio e na Televisão tendo realizado um concerto a solo na inauguração dos estúdios da RTP Porto em 27 de outubro de 1959 em que interpretou obras de Hernâni Torres, Chopin Debussy, Villa Lobos e Lorenzo Fernandes.

A sua carreira internacional como intérprete incluiu duas *tournées* no Brasil em 1949 e 1952 (Lessa, 2007) e uma intensa atividade concertista no país. Alguns anos antes, havia participado nas temporadas das *Missões Culturais* de 1940 e 1941, organizadas pelo ministro do Estado Novo, António Ferro (Moreira, 2021).

#### 4. A classe de piano no Conservatório

Eurico Thomaz de Lima escreveu um número muito significativo de peças para crianças de sentido didático que o pedagogo ensinava aos seus alunos. As pequenas peças apresentam progressivamente aspetos básicos da técnica do instrumento e de descoberta da expressividade musical. Lessa afirma que “estas obras constituem um repertório significativo na literatura pianística portuguesa para a infância” (Lessa, 2001, p. 5). No ano em que foi convidado para lecionar no conservatório compôs a *Dança do Picapau* para dois pianos. Em 1973, *Gradual, uma coleção de 28 Peças para a Mocidade*, composta entre os anos de 1932 a 1962 que tal como o nome indica contém peças de crescente complexidade técnica e expressiva, viria ser adotado oficialmente pela Comissão Orientadora da Reforma do Ensino Artístico do Conservatório Nacional de Música para os 2.º e 3.º anos básicos do Curso de Piano. Especialmente dedicadas aos seus alunos, que as interpretavam em público, como testemunham os programas das audições da classe de piano entre os anos de 1973 a 1977, as obras para a infância de Eurico Thomaz de Lima utilizam “uma linguagem musical de traços nacionalistas, com efeitos variados e por vezes humorísticos” (Lessa, 2022). No seu sexto álbum de memórias, Eurico conservou seis programas de audições finais realizadas no auditório da escola, onde constam, em número significativo, o nome dos seus alunos. Para o pedagogo-pianista a importância da apresentação em público para a formação dos seus estudantes constituía uma prioridade. Continuando a colaboração iniciada por Adelina Caravana, entre a *Academia Parnaso* do Porto e o Conservatório de Braga, iniciada, Jorge Meneses Guimarães de Almeida, aluno de Eurico Thomaz de Lima nesta escola, apresentou-se em recital a solo, em junho de 1975, no Grande Auditório da então designada *Escola Piloto Calouste Gulbenkian*.

A jubilação de Eurico Thomaz de Lima como professor no Conservatório de Braga ocorreu em 1978, quando completou setenta anos de idade. O compositor, pianista e pedagogo viria a falecer na cidade da Maia a 8 de junho de 1989.

---

<sup>16</sup> Algumas das suas obras para piano solo e canto e piano foram gravadas, designadamente por Miguel Campinho ([www.miguelcampinho.com](http://www.miguelcampinho.com)), Luís Pipa (2022) e Sara Braga Simões e Luís Pipa (2008).

## 5. Nota de conclusão

O Conservatório Regional de Braga foi uma instituição pioneira na história do ensino artístico em Portugal. Referindo-se ao “caminho percorrido” por Maria Adelina Caravana, João Rigaud de Sousa citou a locução latina *ad augusta per augusta* que resume a obra desta pedagoga que alcançou extraordinários resultados vencendo, porém, enormes dificuldades (Rigaud de Sousa, 2000, p. 38). Da leitura das atas dos corpos gerentes da Associação entre os anos de 1967 a 1972, além das questões de sustentabilidade financeira do projeto pedagógico, e das vicissitudes e conflitos com a passagem do conservatório à esfera do ensino público, são evidentes, o empenho de um grupo de cidadãos bracarenses e das instituições de governo da cidade, o incentivo e apoio de Madalena Azeredo Perdição e do Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, José de Azeredo Perdigão a quem Braga prestou homenagem em 1966<sup>17</sup> e, sobretudo, o espírito lutador da sua fundadora na defesa e continuidade do projeto que havia criado.

Eurico Thomaz de Lima, por sua vez, exerceu a sua atividade profissional no Conservatório de Braga apenas durante seis anos, e depois de uma brilhante carreira artística. Todavia, o pianista-compositor e pedagogo marcou de forma particular a instituição com uma ação pedagógica peculiar e uma significativa intervenção artística e cultural na escola e na cidade. Deixou ainda um valioso legado no campo da criação musical, que deu a conhecer à comunidade, interpretando obras virtuosísticas da sua autoria e ensinando aos seus alunos as obras de caráter didático que compôs.

Eurico e Adelina tiveram alta formação pianística. Eurico foi aluno de Vianna da Motta (1868–1948) no Conservatório Nacional e Adelina, estudou com Helena Sá e Costa (1913–2006), que terminou o Curso Superior de Piano em Lisboa com o pianista Vianna da Motta (Araújo & Araújo, 2023). Ambos tinham um gosto particular pelo repertório a quatro mãos e a dois pianos. A cultura musical portuguesa foi presença constante no percurso destes dois músicos, sendo eles próprios elementos de valor dessa mesma cultura.

Tendo como referência a criação do Conservatório de Música e os ideais artísticos e pedagógicos da sua fundadora, Eurico Thomaz de Lima encarnou na década de setenta o perfil do *artista - pedagogo* idealizado por Adelina Caravana.

## Referências bibliográficas

- 5.º álbum de memórias (1968–1972). Espólio Eurico Thomaz de Lima (Portugal. Desde 5 abril 1968 a 29 novembro 1972). Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- 6.º álbum de memórias (1973–1985). Espólio Eurico Thomaz de Lima (Recitais – Audições de Discípulos. Portugal. 1973–1985). Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Atas da Associação do Conservatório Regional de Braga. (1967–1972) Espólio de Álvaro Carneiro. Biblioteca Pública de Braga.

---

<sup>17</sup> “Significativa homenagem ao presidente da Fundação Calouste Gulbenkian” (Diário do Minho, 1966).

- Carneiro, Álvaro (1957) “Músicos de Braga”. *Gazeta Musical* nº81, pp. 101-105. Biblioteca Pública de Braga.
- Carneiro, Álvaro (1959) *A Música em Braga*. Braga, Separata Theologica.
- Gonçalves, C. (2005). *Obras para a infância de Eurico Thomaz de Lima: Os duetos para piano*. [Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho, Braga]. Repositório Institucional da Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/5636>
- Gonçalves, C. (2012). *Maria Adelina Caravana (1929-1998): Uma figura de relevo do ensino da música em Portugal* [Projeto de musicologia não publicado, Universidade do Minho, Braga]. Arquivo da área de Ciências Musicais do Departamento de Música.
- Lessa, E. (2001). Texto de apresentação. In E. T. de Lima, *Para os pequeninos pianistas tocarem. Pequena canção; Pequena dança*. Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança.
- 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>
- Lessa, E. (2022). Notas. In L. Pipa (Intérprete), *Eurico Thomaz de Lima: Duetos-Gradual*. Tradisom.
- Moreira, P. (2021). As Missões Culturais do Secretariado de Propaganda Nacional e o papel de Eurico Tomás de Lima (1940–1941). *Diacrítica*, 35(2), 66–84. <https://doi.org/10.21814/diacritica.695>
- Nery, R. & Almeida, I. (2023). *Vamos correr riscos. Textos escolhidos de Madalena de Azeredo Perdigão*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- O Primeiro de Janeiro, crónica “Diário de Braga”. (1973, dezembro 14). Biblioteca Pública de Braga.
- Pipa, L. (2022). *Eurico Thomaz de Lima: Duetos-Gradual* [CD Áudio]. Tradisom.
- Resende, J. (2011). *A escola Parnaso. Contributos para uma reflexão* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/6805>
- Rigaud, J-H. (2020). *Pensamentos em si*. [não editado].
- Rigaud de Sousa, J. (2000). Homenagem a Maria Adelina Caravana (In memoriam). Subsídios para a história do Conservatório de Braga. In E. Lessa & L. Simões (Eds.), *Actas do I Encontro de História do Ensino da Música em Portugal* (pp. 29–38). Universidade do Minho, Centro de Estudos da Criança.
- Simões, S. B. & Pipa, L. (2008). *Canções de Eurico Thomaz de Lima* [edição comemorativa do centenário de nascimento do compositor]. Câmara Municipal da Maia.

[recebido em 29 de maio de 2023 e aceite para publicação em 28 de junho de 2023]

## EURICO THOMAZ DE LIMA E O BRASIL: INTERAÇÕES MUSICAIS TRANSATLÂNTICAS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

### EURICO THOMAZ DE LIMA AND BRAZIL: TRANSATLANTIC MUSICAL INTERACTIONS IN THE FIRST HALF OF 20<sup>TH</sup> CENTURY

Rodrigo Teodoro de Paula\*  
rtpaula@uevora.pt

Ao longo de sua carreira como pianista, compositor e pedagogo, Eurico Thomaz de Lima (1908–1989) cruzou o Atlântico rumo ao Brasil em dois períodos – em 1949 e 1952 – divulgando obras de nomes da música clássica portuguesa de princípios do século XX e estabelecendo relações profissionais e de amizade com destacados nomes da cena musical brasileira, como Villa-Lobos, Waldemar Henrique, Camargo Guarnieri, Barrozo Netto, Najla Jabôr, Carmen Vasconcelos, entre outros. Essas viagens e contatos terão impactos na obra pianística de Thomaz de Lima, mas também no processo de difusão da música clássica brasileira em Portugal, seja através de concertos com obras desses compositores ou através de suas atividades como professor. Testemunhos desse intercâmbio cultural podem ser identificados em partituras oferecidas ao músico português, ou adquiridas pelo próprio, no Brasil, na sua relação epistolar, através de registos fotográficos feitos pelo próprio, nos programas de concertos e em diversas notícias publicadas nos periódicos brasileiros e portugueses. A análise das fontes relacionadas com a sua primeira digressão (1949), com destaque para as que integram o espólio de Eurico Thomaz de Lima, espólio custodiado no Departamento de Música da Universidade do Minho, permitirá reconstituir os processos de intercâmbio supracitados, os seus impactos, as redes de sociabilidades estabelecidas, as razões que permitiram a sua segunda digressão, para além de oferecer novos contributos biográficos sobre o músico português.

**Palavras-chave:** Eurico Thomaz de Lima. Música brasileira para piano. Música portuguesa para piano. Interações musicais transatlânticas.

In the course of his career as a pianist, composer and pedagogue, Eurico Thomaz de Lima (1908–1989) crossed the Atlantic to Brazil twice – in 1949 and 1952 – promoting works by leading figures in early 20<sup>th</sup>-century Portuguese classical music and establishing professional and personal relationships with prominent names in the Brazilian music scene, such as Villa-Lobos, Waldemar Henrique, Camargo Guarnieri, Barrozo Netto, Najla Jabôr, and Carmen Vasconcelos. These trips and contacts had an impact on Thomaz de Lima’s piano output, but also on the process of spreading Brazilian classical music in Portugal, both through concerts with works by these composers and through his activities as a teacher. Testimonies of this cultural interchange can be identified in scores given to the pianist-composer, or which he himself acquired in Brazil, in his exchanges of letters, through the musician’s own photographic records, in concert programmes

---

\* CEHUM, Departamento de Música da Universidade do Minho, Braga, Portugal; CESEM, Universidade de Évora, Évora, Portugal. ORCID: [0000-0002-7817-1550](https://orcid.org/0000-0002-7817-1550)

and various news items published in Brazilian and Portuguese periodicals. An analysis of sources related to his first tour (1949), based particularly on the Eurico Thomaz de Lima archive held by the Department of Music of the University of Minho, enables us to reconstitute these processes of interchange, their impact, the social networks that he established and the reasons that motivated the second tour, as well as offering new biographical information about this Portuguese musician.

**Keywords:** Eurico Thomaz de Lima. Brazilian piano music. Portuguese piano music. Transatlantic musical interactions

•

## 1. Introdução

Eurico Thomaz de Lima (1908–1989) pertenceu a um grupo cultural elitizado que lhe permitiu, desde Portugal, a exemplo de outros pianistas-compositores portugueses, nomeadamente José Vianna da Motta (1868–1948), Raymundo de Macedo (1880–1931), Ruy Coelho (1889–1986), Óscar da Silva (1870–1958), Alberto Sarti (1858–1919?)<sup>1</sup> – italiano, mas estabelecido em Portugal –, ou mesmo de seu pai, António Thomaz de Lima (1887–1950), também almejar a sua projeção profissional no outro lado do Atlântico. Em um processo contínuo de intercâmbio cultural entre Portugal e o Brasil, mesmo com os impactos de eventos históricos que pudessem interferir nessa continuidade – como a Independência do Brasil (1822), a proclamação da República (Brasil em 1889 e Portugal em 1910), as duas grande guerras, as políticas ditatoriais e ultranacionalista do Estado Novo, primeiramente em Portugal e posteriormente no Brasil –, a presença de alguns músicos portugueses em terras brasileiras para a realização de suas digressões artísticas, com maior ou menor frequência, contribuiu para o estabelecimento, a partir da segunda metade do século XIX, de um circuito sociocultural e uma rede de sociabilidade que acabaria por favorecer, posteriormente, o trânsito de novos músicos.

Algumas iniciativas institucionais, na primeira metade do século seguinte, também visaram uma aproximação luso-brasileira na área cultural – inicialmente mais voltado à literatura e à história<sup>2</sup> –, integrada às ações propagandista do Estado Novo, nos dois países. Essas ações foram realizadas a partir dos seus organismos oficiais, a Secretaria de Propaganda Nacional (SPN), em Portugal e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), no Brasil. Também os esforços diplomáticos nesse sentido, com o envio de “missões artísticas”, e a presença da comunidade portuguesa e de suas expressões

---

<sup>1</sup> As datas de nascimento e morte das pessoas citadas, assim como as referentes à criação ou publicação de obras musicais, nesse artigo, foram incluídas sempre que foi possível a sua identificação.

<sup>2</sup> Deve-se destacar a proposta do escritor e diplomata Alberto de Oliveira, em 1915, na criação da cadeira de História, Geografia e Literatura brasileiras, nas Faculdades de Letras portuguesas; o Acordo Literário de 1922, assegurado nas Comemorações do 1.º Centenário da Independência do Brasil; a aproximação, a partir de 1936, entre o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Portuguesa de História; a criação, em 1937, do Centro de Estudos Brasileiros na Sociedade de Geografia Portuguesa; a conferência do Embaixador de Portugal no Rio de Janeiro Martinho Nobre de Mello, sob o título “Intercâmbio Cultural entre Portugal e o Brasil”, proferida no salão da Biblioteca do Itamaraty, no dia 1.º de Outubro de 1937; o Congresso Luso-Brasileiro de História (1940), a assinatura do Acordo Cultural Luso-brasileiro (1941) e a criação da Revista *Atlântico* (Rego, 1965; Schiavon, 2007).

culturais, em algumas das mais importantes cidades brasileiras, organizada em diferentes instituições associativas, tiveram relevância estratégica para a manutenção e a expansão desse circuito e dessas redes de sociabilidade.

É nesse contexto que Eurico Thomaz de Lima – ele mesmo, uma figura central à frente das missões culturais empreendidas em Portugal, sob o apoio da SPN, nos anos de 1940 e 1941 (Moreira, 2021) – irá estabelecer, a partir de 1949, ano de sua primeira digressão no Brasil, relações profissionais e de amizade com membros da diplomacia portuguesa e brasileira e com alguns dos nomes da música clássica brasileira em evidência, em meados do século XX, relações que impactaram a sua carreira musical e que serão fulcrais para garantir o seu retorno a esse país, em 1952. Embora tenha exercido uma reconhecida atividade como pianista, compositor e pedagogo<sup>3</sup>, poucos são os estudos que tratam a trajetória artística de Eurico Thomaz de Lima e rara a sua menção entre os nomes mais conhecidos da música clássica portuguesa do século XX. Sobre as suas digressões no Brasil – a primeira, entre julho e dezembro de 1949 e a segunda, entre julho e outubro de 1952 –, temos como referência um primeiro estudo realizado por Elisa Lessa (2007) que analisou, a partir das notícias publicadas em periódicos brasileiros e portugueses, a sua receção como intérprete, compositor e divulgador da música pianística e de câmara portuguesa, a difusão de sua obra e a de compositores e compositoras de origem brasileira.<sup>4</sup>

Deve-se também a Elisa Lessa a concretização da transferência do espólio do músico açoriano para o Departamento de Música da Universidade do Minho,<sup>5</sup> a coordenação do projeto “Espólio de Eurico Thomaz de Lima (1908–1989) – Catalogação e Estudo” e a dinamização desse mesmo espólio através de atividades académicas, exposições e encontros científicos. Nele, encontram-se custodiadas diversas fontes relacionadas às interações do músico português com o Brasil, documentos que foram por ele organizados de forma criteriosa, entre os quais serão contemplados nesse estudo: as correspondências recebidas entre os anos de 1947 e 1951, os manuscritos e impressos musicais, fotografias, programas de concerto e as notícias publicadas em diversos periódicos relacionadas principalmente à sua primeira digressão, em 1949. Será através da análise das fontes susoditas que propomos, no presente artigo, identificar as redes de sociabilidades luso-brasileiras relacionadas à música clássica, estabelecidas na primeira metade do século XX, os processos de intercâmbio cultural entre Eurico Thomaz de Lima e o Brasil, a partir de sua primeira viagem a esse país, em 1949, o seu papel como divulgador da música pianística brasileira em Portugal, assim como apresentar novas contribuições biográficas sobre o músico português.

## **2. Interações transatlânticas. Entre Portugal e o Brasil.**

---

<sup>3</sup> Não será tratado, neste estudo, o trabalho pedagógico de Eurico Thomaz de Lima.

<sup>4</sup> Outros estudos sobre Eurico Thomaz de Lima: Afonso (1998); Gonçalves (2005); Pacheco (2022); Rego (2022); e Moreira (2021). Deve-se destacar também os registos fonográficos realizados por Luís Pipa e Sara Braga Simões (2008), João Lima (2011) e por Manuel Campinho (2013).

<sup>5</sup> Doação realizada no ano de 2000 por Adolfo Lapa Thomaz de Lima, filho de Eurico Thomaz de Lima, e oficializada através de um protocolo firmado a 31 de maio de 2001.

Ainda que o Brasil se tornasse independente de Portugal a 07 de setembro de 1822, o rompimento político não significou, nas décadas seguintes, uma interrupção do processo de intercâmbio musical, entre os dois reinos, ou mesmo do trânsito de artistas portugueses e brasileiros por esses territórios (Nery, 2019, p. x; Volpe, 2006). A partir de meados do século XIX, essa circulação será inclusive intensificada com o desenvolvimento técnico-industrial que terá relevantes impactos na indústria naval, mais especificamente na substituição faseada de veleiros por vapores, proporcionando viagens transatlânticas mais rápidas e mais seguras (Leite, 1991). No contexto da música teatral, da ópera, e dos concertos com virtuosos, diversos artistas portugueses, realizaram a travessia desde Portugal à América do Sul para se estabelecerem ou realizarem as suas digressões pelos principais centros culturais brasileiros, com destaque para a cidade do Rio de Janeiro, e em centros de outros países sul-americanos, em cidades como Montevideu e Buenos Aires. Nesse período, entre os músicos clássicos que estabeleceram uma significativa relação com o Brasil, podemos destacar os membros da família Ribas: o violinista e diretor de orquestra João Victor Medina Ribas (1820–1856), o barítono Eduardo Medina Ribas (1822–1884) e a pianista Judite Riche Ribas (1846–1928); o violinista e compositor Francisco de Sá Noronha (1820–1881) e o pianista, compositor e editor Arthur Napoleão (1843–1925) (Casculo, 2000; Cymbron, 2019; Volpe, 2006).

Durante o período republicano brasileiro, e posteriormente o português, se nos restringirmos aos concertos de piano solo e de música de câmara, entre os músicos portugueses que realizaram essa travessia, em finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, destacam-se os nomes de José Vianna da Motta, Bernardo Moreira de Sá (1853–1924), Raymundo de Macedo, Maria Júdice da Costa (1870–1960), Cacilda Ortigão (1889–1956), António Thomaz de Lima, Alice Pancada (?), Alfredo Mascarenhas (1882–1945), Lomelino Silva (1892–1967), Óscar da Silva, Ruy Coelho, entre outros. Alguns desses nomes estão diretamente ligados à história de Eurico Thomaz de Lima, desde o seu pai António a professores ou personalidades musicais que tiveram grande influência na sua formação e que incentivaram e apoiaram o início de sua vida profissional, como Alexandre Rey Colaço (1854–1928), Vianna da Motta e Ruy Coelho.

Em 1928, Eurico Thomaz de Lima dá início a sua carreira como concertista, meses antes de ser aprovado com “Distinção e Louvor” na conclusão de seus estudos superior de piano, no Conservatório Nacional de Música. Em uma carta encaminhada a 16 de maio desse ano, Rey Colaço escreve ao pianista e compositor Ruy Coelho, seu antigo pupilo, convidando-o para assistir a um concerto realizado por seu jovem discípulo, no dia 19 de maio, na Associação Recreativa Club Brasileiro, em Lisboa:

Meu caro Ruy Coelho: Um distintíssimo discípulo meu, Eurico Thomaz de Lima, dará no próximo sábado, 19, no Club Brasileiro, um recital de piano que eu considero sensacional. Trata-se já de um pianista notável, apesar dos seus 19 anos. Eu peço-lhe a si, meu caro amigo, assista pessoalmente a esta audição e faça também a crítica e a análise. Espero que me faça este favor, pois V. já sabe que este género de finezas não as peço frequentemente, e se agora o faço é porque tenho a consciência de que o jovem artista o merece. (Rey Colaço, 1928)

Apesar de não estar identificada, uma nota sobre o concerto de Eurico Thomaz de Lima e sobre a finalização de seu curso no Conservatório Nacional é publicada a 5 de julho no *Diário de Notícias* (PT),<sup>6</sup> periódico em que Ruy Coelho trabalhava como crítico musical:

O novel pianista Eurico Thomás de Lima, uma verdadeira promessa a quem auguramos um futuro brilhante e que conta já alguns triunfos da sua curtíssima carreira artística, especialmente no seu recital que realizou ultimamente no Club Brasileiro, alcançou ontem no Conservatório mais um grande sucesso, pois terminou o seu curso de piano, perante um júri composto pelos artistas srs, Viana da Mota, Marcos Garin e Mata Junior, obtendo a classificação mais elevada que até agora tem sido concedida: distinção e louvor. (*Diário de Notícias* [PT], 1928a)

No mesmo periódico, meses depois, Ruy Coelho assina um artigo em que faz breves comentários sobre as qualidades artísticas de Eurico, tendo como referência os concertos realizados com o tenor Lomelino Silva, reconhecendo que “o jovem Eurico Thomas de Lima mostrou ser um pianista de largo futuro” (*Diário de Notícias* [PT], 1928b). Também no *Diário de Notícias*, sobre a audição de alunos de Vianna da Motta realizada no dia 18 de junho de 1929, no Conservatório Nacional, Ruy Coelho observa que a *Campanela* de Liszt “obteve uma execução bastante correcta nas mãos seguras de Eurico Thomás de Lima, um outro jovem também possuidor de belas faculdades pianísticas e musicais” (*Diário de Notícias* [PT], 1929). No dia 29 de junho, Eurico é aprovado também com “Distinção e Louvor” na classe de Virtuosidade, sob a orientação de Vianna da Motta. Em uma declaração transcrita pelo próprio Eurico, datada a 25 de outubro desse mesmo ano, o músico professor atesta as qualidades artística de seu aluno, destacando a sua “fina musicalidade que lhe permite penetrar inteligentemente o sentido das obras que executa”, com “perfeição técnica, excelente sonoridade, maleabilidade de interpretação e a maior probidade artística” ([Declaração de Vianna da Motta, feita por Eurico Thomaz de Lima], 1979).<sup>7</sup>

O reconhecimento e o apoio dos dois mestres serão basilares para o jovem músico que dava os seus primeiros passos como profissional e que, anos mais tarde, empreenderia a sua primeira viagem rumo ao Brasil. Tanto Vianna da Motta como Ruy Coelho estiveram em digressões nesse país. Vianna da Motta fez a sua primeira viagem em companhia do violinista Bernardo Moreira de Sá, em 1896, chegando à cidade do Rio de Janeiro no dia 21 de junho desse ano, à bordo do vapor *Chili* (*Gazeta de Notícias* [BR], 1896). Os sucessos dos concertos garantiram a volta do duo entre os anos de 1897 e 1907, em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Santos, Belém, Campinas, Juiz de Fora e Pelotas. Outros concertos, como solista, foram realizados no Brasil até o ano de 1926 (Freitas Branco, 1960, 1987). Vianna da Motta, para além de reconhecido pianista, também se fez conhecido em terras brasileiras como compositor realizando, inclusive, a

<sup>6</sup> A partir daqui, utilizarei [PT], para Portugal ou [BR], para Brasil, com a intenção de diferenciar periódicos homónimos e identificar o seu país de publicação.

<sup>7</sup> Transcrição manuscrita a partir de um documento contendo as notas finais do curso de piano no Conservatório Nacional e a declaração de Vianna da Motta, feita por Eurico Thomaz de Lima em Maia, no dia 4 de fevereiro de 1979.

apresentação e a publicação de algumas de suas composições, estabelecendo amizades com músicos como Alberto Nepomuceno (1864–1920), Arthur Napoleão – que residia na cidade do Rio de Janeiro desde o ano de 1866 –, Leopoldo Miguez (1850–1902) – que, vivendo em Portugal, foi aluno de Nicolau Ribas (1832–1900), no Porto, Henrique Oswald (1852–1931) e Luigi Chiafarelli (1856–1923) (Martins, 2017).

Ruy Coelho, fez-se conhecido no Brasil quando participou, em 1919, na chamada “Missão Artística Portuguesa”. Tratava-se de uma missão oficial subsidiada por Leonardo Coimbra, então Ministro da Instrução Pública, durante a primeira República, com o objetivo de divulgar, no Brasil, a música clássica produzida em Portugal (Abreu, 2014, pp. 93–94). Integrava a dita Missão a soprano Cacilda Ortigão e o seu marido, o jornalista Sebastião de Macedo Ramalho Ortigão (?), a soprano Maria Júdice da Costa e sua filha, a atriz Brunilde Júdice da Costa (1898–1979), o barítono Alfredo Mascarenhas e Ruy Coelho como pianista. O caráter de representação diplomática do grupo e, certamente, o apoio jornalístico de Sebastião Ramalho Ortigão, proporcionaram uma recepção com grande repercussão e a divulgação, em periódicos, dos concertos realizados nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Juiz de Fora e Belo Horizonte, para além de encontros com autoridades políticas e culturais.<sup>8</sup> Em 1922, uma segunda “Missão” em menor formato, mas com o mesmo objetivo de difundir algumas obras portuguesas, agora representada pela soprano Alice Pancada e o barítono Alfredo Mascarenhas, circulou praticamente pelas mesmas cidades, divulgando – normalmente na segunda parte do programa – obras de Vianna da Motta, António Fragoso (1897–1918), Julio Neupharth (1863–1919), Fernando Moutinho (?); Alberto Sarti e D. Luiz de la Cruz Quezada (?).<sup>9</sup>

Entre outras iniciativas que, nesse período, integraram uma política de intercâmbio cultural entre Portugal e o Brasil, com ênfase na produção musical, destaca-se a conferência sobre música portuguesa proferida pelo crítico musical do *Diário de Notícias* de Lisboa, Gastão de Bettencourt (1894–1962), no dia 04 de novembro de 1925, na Associação dos Empregados do Comércio, no Rio de Janeiro. Com a colaboração da pianista Eugenia Bevilacqua (?), foram interpretadas, segundo informa o periódico *Gazeta de Notícias*, obras de uma plêiade de compositores portugueses como Vianna da Motta, Oscar da Silva, Alexandre Rey Colaço, Ruy Coelho, Antonio Thomaz de Lima, David de Souza (1880–1918), Augusto Machado (1845–1924), Luiz de Freitas Branco (1890–1955), Hermínio do Nascimento (1890–1972), Ivo Cruz (1901–1985), Frederico de Freitas (1902–1980) e Maria Antonieta Lima Cruz (1901–1957) (*Gazeta de Notícias* [BR], 1925). Por outro lado, o crescente interesse de Gastão de Bettencourt por aspetos do folclore brasileiro e português resultaria, posteriormente, em diversas publicações sobre o tema, entre elas o *História Breve da Música Brasileira* (1945), o *Flagrantes do Folclore do Brasil* (1954), o *Folclore no Brasil* (1957) e o *Folclore no Sul do Brasil Presença Portuguesa* (1959).<sup>10</sup> Esse interesse justifica-se por algumas das formas de

---

<sup>8</sup> As notícias e críticas dos concertos foram publicados em diversos periódicos brasileiros disponíveis para consulta na hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>9</sup> Notícias sobre os concertos foram publicados nos periódicos *Correio da Manhã* [BR] (1922); *O Pharol* [BR] (1922); *A Tribuna* [BR] (1922).

<sup>10</sup> Entre os autores brasileiros que também abordaram o legado cultural português nas tradições populares brasileiras destacam-se Mário de Andrade, Divaldo Gaspar de Freitas, Dulce Martins Lamas, Alceu Maynard de Araújo, Augusto Pires de Lima, entre outros (Volpe, 2006).

sociabilidade trasladadas ao Brasil, como as Rodas infantis, as Pastorinhas, o Entrudo, o Carnaval, os Zé Pereiras, a opereta e o teatro de revista, formas que contribuíram para a permanência, nesse país, de alguns gêneros musicais da tradição popular portuguesa, ainda que aclimatados, misturando-se também às tradições da diáspora africana aí presentes. Maria Alice Volpe, ao aplicar o conceito de multiculturalização para analisar esses eventos, destaca também as formas populares de religiosidade advindas de Portugal, expressas nos Pastoris, Autos ou Folguedos (Pastorinhas no Rio de Janeiro) natalinos, ou na Festa de Nossa Senhora da Penha, demonstrando a longevidade e a relevância do legado cultural português na cultura popular brasileira (Volpe, 2006).

Em 1921, foi a vez de Antonio Thomaz de Lima, pai de Eurico – sobre o qual não há nenhum estudo de relevo –, acompanhar como pianista os concertos de Cacilda Ortigão no Rio de Janeiro, São Paulo, Santos e Belo Horizonte, cidades onde a soprano já havia estado dois anos antes com a Missão Artística Portuguesa. Thomaz de Lima, como é referido nos periódicos, foi então apresentado pela primeira vez ao público brasileiro, mas já com credenciais atestadas por personalidades como Vianna da Motta – seu amigo, colega no Conservatório Nacional de Música e futuro professor de seu filho – conforme registado no periódico *A Noite* (BR) de 9 de agosto de 1921:

Thomaz de Lima é um músico notável sob todos os aspectos. Compositor de physionomia interessante, profundo conhecedor da technica musical, violinista de estylo e perfeita segurança de mecanismo, regente de orchestra e pianista muito hábil. Um artista, enfim, digno de admiração pelas suas qualidades natas”. (*Dous artistas portuguezes no Rio*, 1921a)

O talento como compositor ficaria demonstrado em algumas das obras apresentadas nos concertos, com destaque para *Ode ao Brasil*, sob os versos do poema *7 de Setembro*, de Casimiro de Abreu (1839–1860).<sup>11</sup> Tal obra foi dedicada à comissão executiva dos festejos que celebraram o Centenário da Independência Brasileira. Em uma segunda digressão realizada no ano de 1929, Antonio Thomaz de Lima acompanhou Lomelino Silva, agora em um território distante do sudeste brasileiro, no norte do país, mais precisamente nas capitais São Luís e Recife. O período da viagem coincidiu com os exames finais de Virtuosiidade de Eurico Thomaz de Lima, em Lisboa, o que levou o seu pai, mesmo distante, a enviar-lhe uma fotografia com a seguinte legenda: “Pela inolvidavel alegria, e prazer intimo, que, a tão grande distancia da Patria, a noticia da brilhante terminação do teu curso, causou ao coração do teu pae amantíssimo, e colega admirador”.<sup>12</sup> Com a trajetória artística, em território brasileiro, de seu pai, mentores e

<sup>11</sup> Em entrevista ao *Correio da Manhã* de 10 de agosto, Cacilda Ortigão assim exaltava as qualidades de Antonio Thomaz de Lima e de sua *Ode ao Brasil*: “(...) vou citar-lhe a *Ode ao Brasil*, de Thomaz de Lima, sobre versos de Casemiro de Abreu. É uma página cheia de maviosidade e de doçura, que bem recorda o céu azul, o mar verde, as florestas cyclopicas, todo o esplendor, finalmente, desta terra abençoada. Apesar de não a conhecer quando a escreveu, senão através do seu amor e dos livros, Thomaz Lima soube, como nenhum outro portuguez, interpretar a grandeza sublime do Brasil. A sua *Ode* é um canto de louvor a este rincão do Paraíso. Quando nada, tem o mérito de ser uma homenagem sincera de um peito lusitano ao glorioso paiz, cujo coração sempre bateu com o nosso, nas horas de alegria, como nas horas amargas da desilusão e da desventura”. (*Uma artista portugueza no Brasil* [BR], 1921).

<sup>12</sup> Fotografia enviada desde a cidade de São Luis, no dia 02 de agosto de 1929. EETL, s.c.

outros músicos portugueses de seu entorno e, a título de especulação, o possível contato com partituras e o registo fonográfico de obras brasileiras difundidas em Portugal, na primeira metade do século XX, pode-se dizer que ficaram estabelecidas, a partir dessas relações, as primeiras conexões, ainda que não físicas, de Eurico Thomaz de Lima com o Brasil. Conexões que certamente o inspirou a compor, em 1945, a obra para piano *Samba*<sup>13</sup>, cuja primeira audição, a 10 de março de 1949, teve lugar no Clube Fenianos Portuense, na cidade do Porto.<sup>14</sup> Três dias depois, a compositora, diretora de orquestra e crítica musical Berta Alves de Sousa (1906–1997), faz comentários sobre essa obra na sua crítica publicada pelo periódico *O Primeiro de Janeiro* [PT], (1949): “com riqueza rítmica opõe-se o “Samba” de acento à la *Petrouchka*, de Stravinsky, muito embora de passagem. Esta brilhante obra, apresentada em 1ª audição, foi repetida rematando o recital de maneira a deixar excelentes impressões nos ouvintes.”

Observado o impacto da obra no público, o seu carácter rítmico remetia, segundo a autora, ainda que “de passagem”, à suíte *Petrouchka*. Essa associação era uma forma de valorizar, no discurso jornalístico da época, o *Samba* de Eurico Thomaz de Lima, legitimando-o, mas a partir de aspetos compositivos comparáveis a trabalhos de nomes de relevo da música clássica europeia, nesse caso Igor Stravinsky, ignorando, talvez por desconhecimento, as relações da obra com o gênero musical de origem afro-brasileiro. Mesmo assim, talvez a associação mais direta que a compositora portuguesa poderia ter realizado, mantendo a “riqueza rítmica” como elemento afim, seria com *Saudades das Selvas Brasileiras* (1927), de Villa-Lobos (1887–1959), composição que Eurico já havia incluído em alguns de seus concertos. A 2 de junho de 1936, Eurico a interpreta em uma apresentação realizada em Lisboa, no salão do Conservatório Nacional, sendo essa a primeira obra de um compositor brasileiro a figurar em seus programas ([1.º Álbum: Portugal], 1929–1947).

A 3 de maio de 1949, um programa luso-brasileiro foi apresentado por Eurico, também no Clube Fenianos Portuenses, em homenagem à “descoberta” do Brasil. Com obras de sua autoria e dos compositores portugueses Oscar da Silva, Berta Alves de Sousa, Armando Leça (1891–1977) e Rey Colaço, interpretadas na primeira parte, para a segunda, foram contempladas outras de compositores brasileiros, sendo: Villa-Lobos – *Saudades das Selvas Brasileiras*, *A Lenda do Caboclo* (1920) e *Polichinelo* (1918) –, Mozart Camargo Guarnieri (1907–1993) – *Toada* (1927) –, e Frutuoso Vianna (1896–1976) – *Corta-Jaca* (1932) e *Dança de Negros* (1924). Nesse concerto, inclusive, as obras *Toada*, de Guarnieri e *Corta Jaca*, de Vianna foram apresentadas, conforme anotações feitas por Eurico ao programa impresso, pela primeira vez em Portugal ([3.º Álbum: Portugal], 1947–1956). Esse repertório será a base para o programa interpretado por Eurico Thomaz de Lima nos concertos que, nesse mesmo ano, estavam previstos para a sua primeira digressão. O contato com figuras da diplomacia brasileira também irá favorecer a primeira viagem transatlântica do músico. Vasco Mariz (1921–2017), musicólogo e diplomata brasileiro que, em 1948, assumiu as funções de vice-cônsul do Brasil, na cidade do Porto, ao justificar em carta a sua ausência e a do cônsul-geral Renato

<sup>13</sup> Uma versão da obra para dois pianos foi feita por Eurico Thomaz de Lima em 1948.

<sup>14</sup> Concerto realizado com a colaboração da pianista Suzel Matilde de Pina.

Mendonça, no concerto realizado por Eurico, no Clube Fenianos Portuenses, promete apoiá-lo com o envio de recortes das notícias sobre a apresentação e o respetivo programa, ao “Ministério”, provavelmente a Divisão de Cultura do Itamaraty, onde Mariz esteve a trabalhar entre os anos de 1946 e 1948, chegando a integrar a Comissão de Propaganda da Música Brasileira no Exterior (Belchior, 2019, pp. 245–246). Era importante, portanto, dar a conhecer, no outro lado do Atlântico, o interesse e o esforço de Eurico Thomaz de Lima na difusão, em seu país, da música clássica brasileira para piano, o que poderia favorecê-lo para conseguir importantes apoios no Brasil.

### 3. A travessia do Atlântico (1949)

Com a intenção de realizar a sua primeira digressão em terras brasileiras, Eurico Thomaz de Lima iniciou, a 04 de agosto de 1949, a bordo do *North King*, a sua travessia do Atlântico, com o apoio da Sociedade de Navegação Luso-Panamense, proprietária desse vapor. Desde Lisboa em direção à cidade do Rio de Janeiro, Eurico seguiu viagem em companhia de Angela Thomaz de Lima, sua esposa, e do compositor brasileiro Waldemar Henrique (1905–1995) que, coincidentemente, realizaria a mesma travessia. O encontro entre os dois músicos ficaria registado em uma fotografia tirada antes do início da viagem (Figura 1). Entretanto, a ausência de informações que pudessem indicar outros contatos entre eles, assim como a inexistência de partituras com obras do compositor paraense, no Espólio, não nos permite afirmar que, a partir dali, ficasse estabelecida uma amizade continuada.

**Figura 1. Eurico Thomaz de Lima, com o compositor e folclorista brasileiro Waldemar Henrique, que viajou também no “North King”, rumo ao Rio de Janeiro ([Álbum fotográfico: 1.ª Tournée ao Brasil], 1949).**



Após a chegada, acomodado o casal Thomaz de Lima no Hotel Globo, no centro do Rio de Janeiro, o primeiro concerto do pianista-compositor é realizado a 8 de setembro, no salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música. O programa, dividido em três partes, contemplou obras de sua autoria, de outros compositores portugueses e brasileiros – nomeadamente António Thomaz de Lima, Vianna da Motta, Ruy Coelho, Oscar da Silva, Berta Alves de Sousa, Alexandre Rey Colaço, Camargo Guarnieri, Frutuoso Vianna – para além de nomes estrangeiros como Bela Bartok, Schostakovich, Salim Palmgren e Marcel Campi.<sup>15</sup> Outros concertos na mesma cidade, mantendo praticamente o mesmo programa, tiveram lugar no Teatro Municipal (18 de setembro), na sala Camões do Liceu Literário Português (20 de setembro), em comemoração ao 81.º aniversário de sua fundação; na cidade de Niterói, no Teatro Municipal (22 de outubro); e em Petrópolis, no Teatro Dom Pedro (23 de outubro). Um último concerto organizado pela Casa do Porto, novamente na Escola Nacional de Música (15 de novembro) contou, nas obras para dois pianos, com a participação da pianista Nair Bevilaqua Barrozo Netto, filha do compositor Joaquim A. Barrozo Netto (1881–1941) (*O último concerto do compositor português Eurico Thomaz de Lima* [BR], 1949). Todos os concertos foram mencionados em diversos periódicos e renderam excelentes críticas (Lessa, 2007). Ainda no Rio de Janeiro, novos contatos foram realizados por Eurico Thomaz de Lima que participou, no dia 21 de setembro, de um encontro na residência da pianista e professora da Escola Nacional de Música, Alcina Navarro (?), confraternização que contou com a presença da compositora Alda Caminha (?), do compositor João Itiberê da Cunha (1870–1953), da soprano Maria Sá Earp (1909–1989), do pianista polonês-americano Mieczyslaw Horszowski (1892–1993) e do diretor de orquestra húngaro Eugen Szenkar (1891–1977), que esteve à frente da Orquestra Sinfónica Brasileira entre os anos de 1940 e 1948 (Figura 2).

---

<sup>15</sup> As obras interpretadas foram: *Suíte Algarve*, 3.ª Sonata, *Marcha*, *Barcarola*, *Pantomima Rústica* e *Dança Negra (Angola)*, de Eurico Thomaz de Lima; *Chula*, de Vianna da Motta; *Mazurka*, de Ruy Coelho; *Caminheiro Saudoso do Lar*, de António Thomaz de Lima; *Dança Portuguesa*, de Óscar da Silva; *Prelúdio*, de Berta Alves de Souza; *Vira*, de Rey Colaço; *Saudades das Selvas Brasileiras*, *A Lenda do Caboclo e Polichinelo*, de Heitor Villa-Lobos; *Dança de Negro*, de Frutuoso Vianna; *Allegro Bárbaro*, de Bela Bartok; *A Catedral Submersa*, de Debussy, as *Três Danças Fantásticas*, de Schostakovich; *May Night*, de Palmgren e o *Estudo de Concerto*, de Marcel Ciampi (Lessa, 2007, p. 166).

**Figura 2. Da esquerda para a direita: Eurico Thomaz de Lima, (?), Mieczyslaw Horzowski, Eugen Szenkar e, supostamente, Alda Caminha, Maria Sá Earp, João Itiberê da Cunha e Alcina Navarro ([Álbum fotográfico: 1.ª Tournée ao Brasil], 1949).**

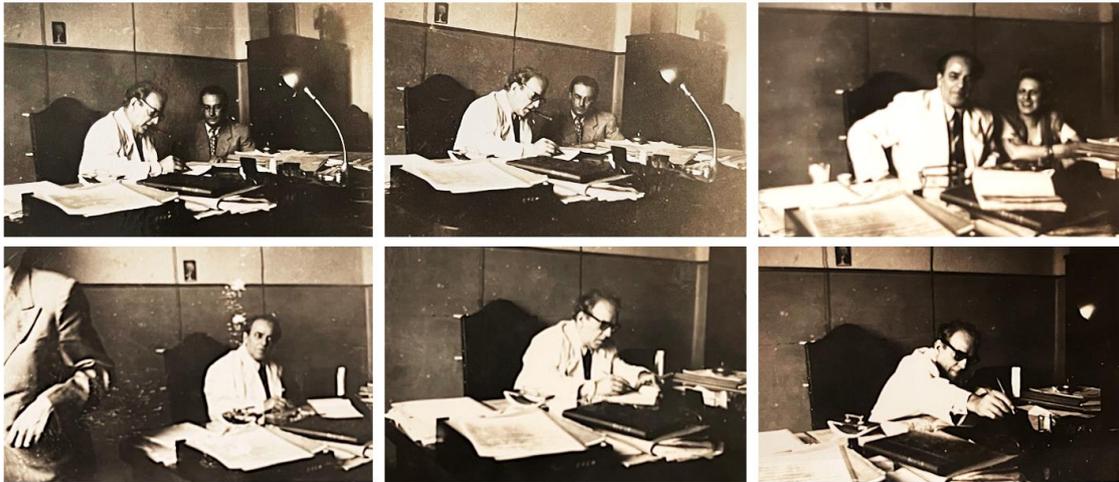


Outro encontro relevante ocorreu com Heitor Villa-Lobos, no dia 29 de setembro de 1949, nas instalações do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. É provável que o contato de Eurico Thomaz de Lima com o compositor tenha sido intermediado por Vasco Mariz. Em uma correspondência enviada no dia 15 de agosto de 1948, o musicólogo-diplomata – que arriscava também a apresentar-se como cantor – comunica a Villa-Lobos a sua intenção em organizar, para o verão, dois concertos, um no Porto e outro em Lisboa, com o acompanhamento do pianista português (Mariz, 1948).<sup>16</sup> Não há indícios de que tais concertos realmente aconteceram, mas o encontro entre Eurico e Villa-Lobos ocorre no ano seguinte, no Brasil, e rendeu um pequeno ensaio fotográfico que foi enviado, pelo músico, ao renomado compositor brasileiro (Figura 3).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> (Carta de Vasco Mariz para Villa-Lobos de 15 de agosto de 1948. MVL - FE 3755.

<sup>17</sup> Em agradecimento ao envio das fotos por Eurico Thomaz de Lima, Villa-Lobos remete uma carta ao músico português, em novembro de 1950, com o seguinte conteúdo: “Prezado Sr. Eurico: Encontrando-me ausente do Rio nos meses de Julho a Setembro, em New-York, onde fui submetido a uma nova cirurgia, é que com o maior prazer que venho manifestar os meus Sinceros agradecimentos pelo interesse que tem demonstrado pela minha obra pianística, como a remessa de fotografias tiradas no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Esperando ter a oportunidade de revê-lo muito em breve, aqui vão as recomendações de minha Esposa com as cordiais lembranças do sempre grato H. Villa-Lobos”. Rio, novembro de 1950. (Villa-Lobos, 1950).

**Figura 3. Heitor Villa-Lobos, Arminda Villa-Lobos e Eurico Thomaz de Lima no Conservatório Nacional de Canto Orfeónico ([Álbum fotográfico: 1.ª Tournée ao Brasil], 1949).**



A quarta cidade a receber dois concertos de Eurico Thomaz de Lima foi Belo Horizonte, em Minas Gerais. O primeiro, teve lugar no então Conservatório Mineiro de Música (Figura 4), no dia 29 de novembro, onde o músico teve contato com a pianista e compositora Carmen Sylvia Vieira de Vasconcelos (1918–2001), responsável pela cadeira de Teoria Musical e Solfejo nessa instituição (Castro & Chantal, 2017, p. 3). No dia anterior ao concerto, Carmen Vasconcelos ofereceu ao colega português a partitura de uma pequena obra para piano, de sua autoria, intitulada *Pica-Pau*, obra publicada pela editora Irmãos Vitale e que chegou a ser interpretada por Eurico em alguns concertos por seu país.<sup>18</sup>

A recepção de Eurico Thomaz de Lima em Belo Horizonte contou ainda com o apoio diplomático do cônsul de Portugal, o Doutor Lobão de Carvalho, e institucional do Centro da Colónia Portuguesa, sob a direção de seu presidente Joaquim da Costa Simões. Nesse Centro, a comunidade portuguesa dessa cidade teve a oportunidade de presenciar o segundo concerto do músico, realizado no dia 30 de novembro. Esses concertos renderam críticas muito favoráveis por Roberto Frank, jornalista do periódico *O Diário*, que exaltou, a partir das obras apresentadas, as qualidades compositivas e interpretativas de Eurico Thomaz de Lima, entre as quais destacamos a *Suite Algarve* de sua autoria, o *Caminheiro saudos do mar*, obra de seu pai interpretada nos dois concertos e bisada no primeiro, o 2.º *Estudo de Concerto*, de Marcel Ciampi e o *Polichinelo* de Villa-Lobos<sup>19</sup> (Lessa, 2007, p. 168).

<sup>18</sup> A dedicatória no impresso diz “Ao pianista e compositor Eurico Thomás de Lima, oferece a autora - 28-10-949 - Belo Horizonte” (EETL, s.c.) (Vd. Anexo 1).

<sup>19</sup> Os recortes das críticas foram incluídos por Eurico Thomaz de Lima no álbum Brasil 1949 ([Álbum fotográfico: Brasil], 1949).

**Figura 4. Eurico Thomaz de Lima em frente ao Conservatório Mineiro de Música, em Belo Horizonte ([Álbum fotográfico: 1.ª Tournée ao Brasil], 1949).**



Com uma rápida passagem pelo Rio de Janeiro, Eurico Thomaz de Lima dirigiu-se em seguida para São Paulo, onde realizou, no dia 18 de novembro, um recital com algumas de suas obras, recital transmitido pela Rádio Gazeta ([Álbum fotográfico: Brasil], 1949). Outro concerto teve lugar, no dia seguinte, no Teatro Municipal dessa cidade ([Álbum fotográfico: Brasil], 1949). Mas a visita à capital também serviu para encontros com outras personalidades brasileiras e portuguesas, como Antonio Botto (1897–1959), Oscar da Silva e Camargo Guarnieri. A admiração e a amizade estabelecida com o Antonio Botto, desde o período em que ele vivia em Portugal, foram se intensificando com o crescente interesse de Eurico em publicar *Triste Cantiga de Amor* (1944), a partir dos versos publicados pelo poeta na coletânea *Canções* (1921). Após receber a partitura impressa, enviada por Eurico, e ouvir a canção cantada por uma amiga, Botto, em uma carta enviada a 13 de junho de 1947, deixa evidente o seu entusiasmo com o resultado musical e agradece ao compositor o envio da partitura. Também promete se esforçar para levar, com um contrato vantajoso, o amigo músico ao Brasil, país onde passa a residir nesse mesmo ano (Botto, 1947). Entretanto, entre os documentos analisados não há evidências de que o poeta tenha participado ativamente na organização da 1.ª digressão brasileira de Eurico Thomaz de Lima. É possível que um encontro entre os dois, em novembro de 1949, tenha ocorrido durante a estadia do músico em São Paulo, conforme indica um bilhete deixado por Botto<sup>20</sup>, mas infelizmente não foram encontrados outros registros que possam confirmar essa hipótese.

<sup>20</sup> Bilhete de Antonio Botto para Eurico Thomaz de Lima: “21.11.49 / Querido Tomaz de Lima, mesmo neste papel / a minha saudade e a / minha admiração com / a indispensável amizade. / Fóra de São Paulo, apar/tei esta manhã. Venho / logo um pouco antes das 16. / Ant. Botto”. (Botto, 1949).

A mesma viagem também proporcionou o encontro de Eurico Thomaz de Lima com o compositor brasileiro Camargo Guarnieri (Figura 5). O contato entre os dois músicos fica evidenciado através das seis obras do compositor paulista que se encontram custodiadas no Espólio, algumas compostas naquele mesmo ano: *Toada* (1929), *Maria Lucia* (1944), *Ficarás Sozinha* (1939), *Dansa Negra* (1946), *Ponteios* n.ºs 18, 19 e 20 (1949) – com dedicatória do autor – e *Três Estudos* (1949). Marcas de uso por Eurico Thomaz de Lima (dedilhado, pedal e duração da obra) podem ser identificadas na *Dansa Negra* e na *Toada*, indicando o seu estudo e uso em concertos apresentados pelo músico português, tanto no Brasil como em Portugal.

**Figura 5. Eurico Thomaz de Lima e Camargo Guarnieri em São Paulo. EETML ([Álbum fotográfico: 1.ª Tournée ao Brasil], 1949).**



Já o compositor português Oscar da Silva, residente no Brasil desde 1930, gozava de grande reputação e aproveitava-se, aí, das condições oferecidas para a publicação de suas obras, realidade editorial que não coincidia com a de Portugal. A estreita relação com Eurico Thomaz de Lima confirma-se no envio de algumas partituras ao jovem pianista e compositor e nas mensagens trocadas entre os dois músicos que conotam mútua admiração e respeito. Em 1949, estando em São Paulo, Eurico recebe a partitura impressa da obra *Queixumes* (1948), com uma pequena dedicatória de Óscar da Silva e uma mensagem a pedir-lhe a sua opinião. Em uma notícia publicada no periódico *Voz de Portugal* (BR), a 31 de outubro desse ano, sobre a publicação, em São Paulo, de obras do octogenário compositor português, Eurico Thomaz de Lima, que com frequência contemplava em seus programas de concerto obras do ilustre músico, presta o seu depoimento:

O mestre continua a aumentar a sua obra, engrandecendo e honrando a nossa Pátria e poder a certeza de que o seu nome glorioso fica na História da Música em Portugal! Nunca deixei de interpretar nos meus recitais páginas do mestre que admiro com alvoroço. (*Voz de Portugal* [BR], 1949).

No dia 19 de novembro, os dois músicos participaram juntos, como convidados de honra, da Tertúlia Académica de São Paulo – encontro realizado mensalmente com a presença de brasileiros e portugueses que, em Portugal, frequentaram as escolas secundárias e superiores –, entre outras personalidades do ambiente cultural e diplomático luso-brasileiro. Na ocasião, também estiveram presentes Alvaro Soares Brandão, vice-cônsul de Portugal, Marques da Silva, presidente da “Casa do Porto” do Rio de Janeiro – responsável pelo último concerto da digressão de Eurico Thomaz de Lima, como já mencionado – e do Comendador Norberto Jorge, redator do periódico *Diário Popular* e sócio-correspondente da Sociedade Geográfica de Lisboa e da Sociedade Literária Almeida Garret, também de Lisboa. Esses encontros eram uma importante oportunidade para reforçar os laços profissionais e de amizade, garantir e agradecer apoios e almejá-los para futuras digressões. Em sua “reportagem fotográfica”, como escreveu Eurico Thomaz de Lima no seu álbum de fotografias, o encontro com Óscar da Silva, em São Paulo, também ficaria registado para a posteridade (Figura 6).

**Figura 6.** Eurico Thomaz de Lima e Óscar da Silva em São Paulo ([Álbum fotográfico: 1.<sup>a</sup> Tournée ao Brasil], 1949).



#### **4. O retorno a Portugal: difusão de obras brasileiras para piano**

A 1.<sup>a</sup> digressão de Eurico Thomaz de Lima no Brasil foi a oportunidade para que o músico expandisse as suas relações, contribuiu para que o seu nome ficasse conhecido nesse país não somente como intérprete, mas também como compositor e possibilitou o seu contato com novas obras musicais brasileiras. Assim como Carmen Vasconcelos, Óscar da Silva e Camargo Guarnieri, os encontros com outros compositores e compositoras, entre outras personalidades do meio musical, proporcionaram ao músico conhecer um novo repertório brasileiro para piano, a maioria de caráter nacionalista, que lhe foi oferecido pelos autores ou adquirido pelo músico em lojas especializadas (cf. Anexo 1). Parte dessas obras foram integradas em programas de concertos realizados por Eurico Thomaz de Lima e utilizados por ele, enquanto professor, como repertório pedagógico, após o seu retorno a Portugal.

No período em que esteve no Rio de Janeiro, em 1949, a diretora do Conservatório Brasileiro de Música Antonietta de Sousa, atenta ao sucesso de Eurico no Brasil, faz-lhe a doação de um conjunto de obras de Oscar Lorenzo Fernandez (1897–1948), como forma de contribuir para a perpetuação da música do insigne compositor brasileiro, fundador do Conservatório, que havia falecido no ano anterior. Entre as obras de Lorenzo Fernandez recebidas ou adquiridas nesse ano é possível identificar *Prelúdios do Crepúsculo* (1922), *Reverie* (1923), *Prelúdio Fantástico* (1924), *Acalanto da Saudade* (1928), *Valsa Suburbana* (1932), *Pequena Série Infantil* (1937), o 1.<sup>o</sup> movimento da 1.<sup>a</sup> Suíte Brasileira: *Velha Modinha* (1936) e os 1.<sup>o</sup> e 3.<sup>o</sup> movimento da 3.<sup>a</sup> Suíte Brasileira: *Toada* e *Jongo* (1938). No mesmo período, Eurídice Correia Jorge da Cruz, sobre a qual não encontramos maiores registos biográficos, ofereceu a Eurico a partitura da *Sertaneja* Op. 15, *Fantasia característica sobre temas brasileiros* (1869) do compositor e diplomata Brazilio Itiberê (1846–1913), considerada a obra-gênese do nacionalismo musical no Brasil. O contato

com Nair Bevilacqua Barrozo Netto, rendeu ao músico português algumas partituras impressas de seu pai, Barrozo Netto, entre as quais destacamos *Nostalgia* (?) – com a dedicatória da pianista, datada de 30 de setembro de 1949 e *Serenata Diabólica* (1915), interpretada em primeira audição no concerto realizado na cidade do Porto, a 5 de março de 1951, como veremos adiante ([Álbum fotográfico: 2.<sup>a</sup> Tournée ao Brasil], 1952). Com a dedicatória de Laura de Figueiredo, Eurico recebe da compositora a partitura *O Sacy*, da *Suíte Coreográfica sobre Motivos Brasileiros*. Entretanto, deverá ter recebido também a partitura de *A Lenda do Boto* que foi interpretada em 1951, no Porto, mas que não se encontra incorporada ao Espólio. De Najla Jabor, Eurico recebe uma reprodução da obra *Jongo*, com dedicatória da compositora datada de 15 de novembro e que também será incluída em seus concertos.<sup>21</sup> De Carlos Anes, sete obras foram oferecidas pelo compositor ao amigo português, nomeadamente *Variações sobre um tema em tempo de Minueto*, *A Procelária*, *Moto Perpétuo* Op. 10, n.º 1, *Crepúsculo no Campanário*, *Espectros*, *Loja de Brinquedos* (2.º Suíte Op. 12, n.º 1) e *Taba*. Das obras de Villa-Lobos que Eurico interpretou em seus concertos existe, no Espólio, apenas a partitura de *Homenagem a Chopin* (1949) – cuja data de publicação coincide com a da sua 1.º digressão – e *Alegria na Horta - impressões de uma festa dos hortelões* (1918). Já *Saudades das Selvas Brasileiras*, *Polichinelo* e *A Lenda do Caboclo* devem ter sido extraviadas, assim como os 3.º, 4.º, 5.º, 6.º, 8.º, 9.º e 10.º Álbuns do *Guia Prático*, previstos no *Catálogo das Músicas Pertencentes a Eurico Thomaz de Lima*<sup>22</sup>, mas de que restam apenas os 2.º e o 11.º Álbuns. Das obras com a indicação manuscrita “1949”, pelo próprio Eurico, possivelmente compradas por ele, temos *Nocturno* Op. 6, n.º 2, de Henrique Oswald (1852–1931); 2. *Valsa de Esquina*, *Congada* (Dança Brasileira), *Lundu* (em forma de Rondó) e *Valsa em Sol Maior* (1931), de Francisco Mignone; *Valsa Capricho em Sol menor*, 2.<sup>a</sup> *Valsa Capricho*, *Era outra vez...* (Historieta), *Gaiatada* (N.º 3 do Álbum Infantil), *Lamento* e *Canto Triste* (Folhas Soltas n.º 1 e 2), *Scherzetto*, *Conto Romanesco*, *Alegria de viver!*, *Cachimbando*, *A minha casinha*, *No Ferreiro*, *Na Rêde*, *Feux Follets*, *Valsa* (n.º 10 dos *Esboços*), *Canon*, *Movimento Perpétuo*, *Pizzicato* (n.º 5 das *Sete Pequenas Peças Características*), *Melodia*, *Berceuse*, *Humoresca* e *Polichinelozinho*, de Barrozo Netto.

De volta a seu país, com um diversificado repertório brasileiro para piano nas malas, Eurico realiza um novo concerto somente no dia 05 de março de 1951, no Clube Fenianos Portuenses, com um programa dedicado à música brasileira. Para além das obras de Frutuoso Vianna (*Corta-Jaca*) e Lorenzo Fernandez (*Jongo*), contempladas por ele em concertos anteriores, o programa contou ainda com nove primeiras audições de obras de nomes mais destacados como Villa-Lobos (*Homenagem a Chopin*), Barrozo Netto (*Serenata Diabólica*), Francisco Mignone (*Valsa em Sol Maior*), João Itiberê da Cunha (*Marcha Humorística*), Camargo Guarnieri (*Dansa Negra*), e outros menos conhecidos, como Carlos Anes (*Taba*), as compositoras Najla Jabor (*Jongo*), Laura de Figueiredo (*A Lenda do Boto*) e Carmen de Vasconcelos (*Pica-Pau*) ([Álbum fotográfico: 2.<sup>a</sup> Tournée ao Brasil], 1952). Eurico sempre procurou incluir, em seus programas, obras de

<sup>21</sup> Um original impresso da mesma obra será oferecido ao Eurico, por Najla Jabor, em março de 1964 (vd. Anexo 1).

<sup>22</sup> [Catálogo das Músicas Pertencentes a Eurico Thomaz de Lima / Reportório (Outros Compositores)] (s.d.)

compositoras com quem tivera contato, atitude que mereceu observações positivas por Vina de Matos, uma das fundadoras do grupo de Estudos Brasileiros do Porto:

(...) e entre esses – porque actualmente a mulher não pode deixar de aparecer em todas as grandes realizações, e Tomás de Lima inteligentemente assim o compreendeu – Najla Jabor, Laura Figueiredo e Carmen de Vasconcelos, no arrebatador *Jongo*, a terníssima *Lenda do Boto* e o característico *Pica-Pau*, valiosas produções cuja execução rendeu a Tomás de Lima quentes ovações que nada ficaram a dever aos êxitos masculinos. (*Modas e Bordados*, 1951).<sup>23</sup>

O concerto rendeu as mais elogiosas críticas, em diversos periódicos, mas também a observação de Vasco Mariz que, estando em serviço diplomático em Belgrado, escreve ao amigo para felicitá-lo pelo sucesso que obteve no Brasil e pelo concerto no Porto. Mariz faz comentários ao programa desse último dizendo que, apesar de equilibrado, esse incluía obras de autores considerados por ele “de menor valia” (Mariz, 1951). É provável que Mariz estivesse a se referir principalmente a Carlos Anes que, desde março do ano anterior enfrentava um duro embate com Eurico Nogueira França, influente crítico musical do *Correio da Manhã* [BR] (1950). França questionava em suas colunas a qualidade do compositor brasileiro e acusava um suposto protecionismo de sua companheira, Joanídia Sodré, então diretora da Escola Nacional de Música – também criticada por Nogueira França por sua gestão nessa instituição –, que exigia dos artistas convidados a inclusão, em seus programas de concertos, segundo afirma, de obras de Anes. Essa situação se estenderá por pelo menos dois anos e envolverá, inclusive, Eurico Thomaz de Lima, pela sua proximidade com o casal e por justamente incluir a obra *Tabá*, de Anes, nos concertos realizados em Portugal e no Brasil, em sua segunda digressão (Lessa, 2007, p. 170). Nessa mesma correspondência, questionado por Eurico sobre a possibilidade de um retorno ao Rio de Janeiro, no ano seguinte, Vasco Mariz responde dizendo que o momento não era muito viável – provavelmente pelos impactos políticos relacionadas à volta de Getúlio Vargas, agora por eleições diretas, à presidência do Brasil<sup>24</sup> –, mas que iria se esforçar para tornar a viagem do músico português possível (Mariz, 1951).<sup>25</sup>

O repertório brasileiro para piano segue sendo contemplado por Eurico Thomaz de Lima em outros concertos, como o realizado no dia 16 de maio de 1951, no Teatro Jordão, em Guimarães. Na segunda parte do programa, foram interpretadas obras de Villa-Lobos (*Polichinelo*), Barrozo Netto (*Serenata Diabólica*), Francisco Mignone (*Valsa em Sol maior*), Laura de Figueiredo (*A Lenda do Boto*), Camargo Guarnieri (*Dança Negra*), Carmen Vasconcelos (*Pica-Pau*), e Lorenzo Fernandez (*Jongo*) ([*Álbum fotográfico: 2.<sup>a</sup> Tournée ao Brasil*], 1952). No dia 3 de março de 1952, na pequena apresentação em homenagem à atriz brasileira Dulcina Moraes, no Teatro Sá e Bandeira, no Porto, foram ouvidas obras de Villa-Lobos (*Polichinelo* e *A Lenda do Caboclo*), Frutuoso Vianna

<sup>23</sup> *Música Brasileira*. Crítica publicada no *Modas e Bordados* [PT] (1951)

<sup>24</sup> Getúlio Vargas assume a presidência do Brasil, após eleições diretas, no dia 31 de janeiro de 1951.

<sup>25</sup> Carta de Vasco Mariz para Eurico Thomaz de Lima de 26 de março de 1951.

(*Dança de Negros*) e Lorenzo Fernandez (*Jongo*).<sup>26</sup> No dia 30 de maio desse ano, também no Teatro Jordão, Eurico faz a sua última apresentação antes de dar início à sua segunda digressão no Brasil, interpretando, em primeira audição, a suíte infantil *O Reino de Paula*, de Olga Pedrário. A partitura da obra havia sido enviada pela amiga brasileira junto a uma carta postada no dia 25 de julho de 1951 (Pedrário, 1951a). Entretanto, deverá ter sido extraviada, pois não foi possível identificar nenhuma partitura da compositora no Espólio. O apoio de Olga Pedrário será fulcral para a segunda digressão de Eurico Thomaz de Lima, sobretudo em seu primeiro concerto realizado na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, para o qual a compositora e amiga chega a sugerir o contato de Eurico com o casal Joanídia Sodré e Carlos Anes (Pedrário, 1951b).<sup>27</sup> A compositora terá ainda uma importante participação na difusão radiofônica das obras de Eurico, sendo também a responsável por intermediar o contato entre ele e a soprano Alma Cunha de Miranda, cantora contratada pela Radio Nacional e que se tornará amiga e difusora da obra para canto do músico português, colaborando com o mesmo na sua segunda digressão e realizando o registo fonográfico de algumas dessas obras (Pedrário, 1951a).<sup>28</sup>

## 5. Considerações finais

Eurico Thomaz de Lima, ainda que pouco conhecido, integra o rol de pianistas-compositores portugueses que, a partir de finais do século XIX, estabeleceram, no Brasil, vínculos profissionais e de amizade, tornando-se um divulgador, em Portugal, da música brasileira para piano e para música de câmara (piano e canto), a maioria de caráter nacionalista, produzida na primeira metade do século XX. Em sua primeira digressão, Eurico relacionou-se com compositores, pianistas, pedagogos, poetas, entre outros intelectuais e artistas com quem teve contato nas cidades do Rio de Janeiro, Niterói, Petrópolis, São Paulo e Belo Horizonte, o que proporcionou um intercâmbio de obras musicais – inclusivamente com a projeção de compositoras brasileiras – que foram apresentadas, algumas em primeira audição, em seus concertos. Também foi a oportunidade para difundir as suas obras e as de compositores e compositoras portugueses, seguindo o processo de intercâmbio cultural luso-brasileiro empreendido, principalmente, a partir de meados do século XIX, através da política institucional de aproximação entre os dois países, durante a ditadura do Estado Novo, em finais da década de 1930. Toda essa experiência, considerando inclusive a sua 2.<sup>a</sup> digressão, em 1952, tiveram impactos no processo criativo de Eurico Thomaz de Lima, impactos evidenciados desde a composição de *Samba*, da *Suíte Portuguesa* (1951) para flauta e piano, dedicada ao flautista brasileiro Moacyr Liserra (?) – que fora seu padrinho de casamento –, às obras com versos de poetas brasileiros, nomeadamente *Brasil* (1953), para canto e piano, a partir dos versos de Carlos Valle (?) e *Por Tuas Mãos Próprias*, também para canto e piano, a partir dos versos de Lacyr Schettino (1914–2004); incluindo o seu *Estudo Brasileiro* (1959) para piano.

---

<sup>26</sup> Publicidade do espetáculo no *Jornal de Notícias* [PT] (1952).

<sup>27</sup> Carta de Olga Pedrário para Eurico Thomaz de Lima de 19 de dezembro de 1951.

<sup>28</sup> Carta de Olga Pedrário para Eurico Thomaz de Lima de 25 de julho de 1951.

Aproveitando-se das redes de sociabilidades estabelecidas desde finais do século XIX; da relação com membros da diplomacia luso-brasileira e com a comunidade portuguesa residente no Brasil; dos apoios institucionais conquistados; da divulgação das notícias de seus concertos pela imprensa e da sua recepção em ambos os países, Eurico Thomaz de Lima, como procurei demonstrar, tornou-se uma figura de interesse para a história da música clássica luso-brasileira merecendo, por isso, futuras e desafiadoras abordagens sobre o seu legado.

## Referências

- [1.º Álbum: Portugal]. (1929–1947). Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- [3.º Álbum: Portugal]. (1947–1956). Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Abreu, E. (2014). Ruy Coelho (1889–1986): o compositor da geração d’Orpheu [Tese de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa]. Repositório da Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/14321>
- Afonso, M. (1998). *Eurico Thomaz de Lima, uma vida pela música* [Projeto final do Curso de Estudos Superiores Especializados. Universidade do Minho, Braga].
- [Álbum fotográfico: 1.ª Tournée ao Brasil]. (1949). Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- [Álbum fotográfico: 2.ª Tournée ao Brasil]. (1952). Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- [Álbum fotográfico: Brasil]. (1949). Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Artes e Artistas. A actriz Alice Pancada em excursão artística. (1922, julho 26, p. 2). *A Tribuna Brasileira*. Hemeroteca Digital Brasileira. [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=153931\\_00&pasta=ano%20192&esq=vianna&pagfis=46241](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=153931_00&pasta=ano%20192&esq=vianna&pagfis=46241)
- Botto, A. (1947, junho 13). [Carta de Antonio Botto para Eurico Thomaz de Lima, s.c.]. Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Botto, A. (1949, novembro 21). [Bilhete de Antonio Botto para Eurico Thomaz de Lima, s.c.]. Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Cascudo, T. (2000). Relações musicais luso-brasileiras em finais do século XIX. *Revista Camões*, 8, 136–141.
- Castro, L. & Chantal, M. (2017). As canções para canto e piano e Carmen Vasconcellos (1918-2001). *Actas do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2017/5008/public/5008-16419-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/5008/public/5008-16419-1-PB.pdf)
- [Catálogo das Músicas Pertencentes a Eurico Thomaz de Lima / Reportório (Outros Compositores)]. (s.d.). Espólio Eurico Thomaz de Lima (Manuscrito). Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Uma artista portuguesa no Brasil. (1921, agosto 10, p. 3). *Correio da Manhã*. Hemeroteca Digital Brasileira. [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_03&pasta=ano%20192&esq=&pagfis=7253](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&esq=&pagfis=7253)
- Nos Theatros. Concerto Alice Pancada Alfredo Mascarenhas. (1922, maio 6, p. 4). *Correio da Manhã*. Hemeroteca Digital Brasileira.

- [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_03&pasta=ano%20192&esq=&pagfis=10330](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&esq=&pagfis=10330)
- O último concerto do compositor português Eurico Thomaz de Lima. (1949, novembro 12, p. 13). *Correio da Manhã*. Hemeroteca Digital Brasileira. [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_05&pasta=ano%20194&esq=&pagfis=50390](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&esq=&pagfis=50390)
- Música. A Reitoria e a Escola. (1950, março 8, p. 15). *Correio da Manhã*. Hemeroteca Digital Brasileira. [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_06&pasta=ano%20195&esq=&pagfis=1140](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&esq=&pagfis=1140)
- Cymbron, L. (2019). *Francisco de Sá Noronha – 1829–1881. Um músico português no espaço Atlântico*. Papelmunde
- [Declaração de Vianna da Motta, feita por Eurico Thomaz de Lima]. (1979, fevereiro 4). Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Diário de Notícias. (1928a, julho 5). Espólio Eurico Thomaz de Lima [1.º Álbum: Portugal (1929–1947)]. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Diário de Notícias. (1928b, dezembro 24). Espólio Eurico Thomaz de Lima [1.º Álbum: Portugal (1929–1947)]. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Diário de Notícias. (1929, junho 19). Espólio Eurico Thomaz de Lima [1.º Álbum: Portugal (1929–1947)]. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Dous artistas portugueses no Rio. Os concertos de Cacilda Ortigão e Thomaz de Lima. (1921a, agosto 9, p. 2). *A Noite*. Hemeroteca Digital Brasileira. [http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970\\_1921\\_03473.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1921_03473.pdf)
- Freitas Branco, L. (1960). Comunicação acerca dos concertos de Vianna da Motta no Brasil. In *Separata das Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros* (Vol. II, pp. 89–92). Lisboa.
- Freitas Branco, L. (1987). *Viana da Mota. Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra* (2.ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gazeta de Notícias. *Dous Artistas* (1896, junho 22, p.2). Hemeroteca Digital Brasileira. [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_03&pasta=ano%20189&esq=&pagfis=14403](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_03&pasta=ano%20189&esq=&pagfis=14403)
- Gazeta de Notícias. *Musica Portuguesa* (1925, novembro 4, p. 2). Hemeroteca Digital Brasileira. [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_05&pasta=ano%20192&esq=&pagfis=17175](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_05&pasta=ano%20192&esq=&pagfis=17175)
- Gonçalves, C. L. (2005). *Obras para a infância de Eurico Thomaz de Lima: os duetos para piano* [Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, Braga]. Repositório da Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/5636>
- Jornal de Notícias. (1952, março 3). Espólio Eurico Thomaz de Lima [Álbum 2ª Tournée ao Brasil - 1952)]. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Lange, F. C. (1977). Os primeiros subministros musicais do Brasil para o Rio da Prata. A reciprocidade musical entre o Brasil e o Prata. A música nas ações bélicas (de 1750 até 1855 - aproximadamente). *Revista de História, [S. l.]*, 112, 381–41. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i112p381-417>
- Leite, J. C. (1991). O transporte de emigrantes: da vela ao vapor na rota do Brasil, 1851-1914. *Análise Social* (Vol. XXVI, pp. 741–752). <http://www.jstor.org/stable/41010881>
- 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>
- Mariz, V. (1948, agosto 15). [Carta de Vasco Mariz para Villa-Lobos]. Museu Villa-Lobos (Secção de correspondência: FE 3755), Rio de Janeiro, Brasil.
- Mariz, V. (1951, março 26). [Carta de Vasco Mariz para Eurico Thomaz de Lima, s.c.]. Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.

- Martins, J. E. (2017). Vianna da Motta frente ao repertório. *Glosas*, 17, 72–73.
- Modas e Bordados. (1951, abril 11). Espólio Eurico Thomaz de Lima [3.º Álbum: Portugal (1947–1956)]. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Moreira, P. (2021). As missões culturais do Secretariado de Propaganda Nacional e o papel de Eurico Tomás de Lima (1940–1941). *Diacrítica*, 35(2), 66–84. <https://doi.org/10.21814/diacritica.695>
- Musica Portuguesa. O concerto Cacilda Ortigão-Thomaz de Lima, hoje, á noite no Têatro Lyrico. (1921b, agosto 10, p. 4). *A Noite*. Hemeroteca Digital Brasileira. [http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970\\_1921\\_03474.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1921_03474.pdf)
- Nery, R. V. (2019). Prefácio. Repensar a história da música portuguesa num contexto transnacional. In L. Cymbron, *Francisco de Sá Noronha – 1829–1881. Um músico português no espaço Atlântico* (pp. I–XII). Papelmunde.
- O Pharol. (1922, maio 17). Hemeroteca Digital Brasileira. [http://memoria.bn.br/pdf/258822/per258822\\_1922\\_B00007.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/258822/per258822_1922_B00007.pdf)
- O Primeiro de Janeiro. (1949, março 13). Espólio Eurico Thomaz de Lima [1.ª Tournée ao Brasil]. (1949). Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Pacheco, H. C. F. (2022). *Espólio de Eurico Thomaz de Lima: criação de uma edição eletrônica da correspondência* [Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, Braga]. Repositório da Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/81398>
- Pedrário, O. (1951a, julho 15). [Carta de Olga Pedrário para Eurico Thomaz de Lima, s.c.]. Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Pedrário, O. (1951b, dezembro 19). [Carta de Olga Pedrário para Eurico Thomaz de Lima, s.c.]. Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Rego, A. S. (1965). *Relações luso-brasileiras (1822–1953)*. Edições Panorama.
- Rego, T. A. (2022). *Ontologia Eurico Thomaz de Lima: representação de conhecimento a partir da correspondência do espólio* [Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, Braga]. Repositório da Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/81400>
- Rey Colaço, A. (1928, maio 16). [Fotografia de carta do Mestre Rey Colaço a Ruy Coelho, s.c.]. Espólio Eurico Thomaz de Lima (1.º Álbum: Portugal (1929–1947)). Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Rodrigues, P. H. B. (2019). *O maestro do mundo. Heitor Villa-Lobos (1887–1959) e a diplomacia cultural brasileira* [Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro]. Repositório Institucional da Universidade Federal Fluminense. <https://app.uff.br/riuff/handle/1/28181>
- Schiavon, C. G. B. (2007). *Estado Novo e relações luso-brasileiras (1937–1945)* [Tese de Doutorado. Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre]. Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2245>
- Villa-Lobos. (1950, novembro). [Carta de Villa-Lobos para Eurico Thomaz de Lima, s.c.]. Espólio Eurico Thomaz de Lima. Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Volpe, M. A. (2006). Sonoridades d’além-mar: formas de sociabilidade e multiculturalismo. *Convergência Lusíada*, 22, 81–110. <https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/653/466>
- Voz de Portugal. (1949, outubro 31). Espólio Eurico Thomaz de Lima (1.ª Tournée ao Brasil). (1949). Departamento de Música (ELACH) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.

[recebido em 18 de abril de 2023 e aceite para publicação em 31 de julho de 2023]

## ANEXO 1

Tabela 1. Partituras recebidas e adquiridas no Brasil, em 1949 -EETL

N.º	Compositor/a	Obra	Dedicatórias / Anotações (Eurico)
01	Oscar da Silva	<b>Queixumes (complaintes) para Piano (1948)</b>	<i>“A Eurico Thomaz de Lima / Of.ce o amigo verdadei/ro e grande admirador /Oscar Silva S. Paulo 25/ 9 / 49 - dê-me a sua opinião. Recebi a sua carta de 19 / 9 / 49 - Bien merci, cher confrère. Estou contente porque terminei agora mesmo uma coisinha que deve agradar”.</i>
02	Camargo Guarnieri	<b>Ponteios (n.s 18, 19 e 20)</b>	<i>“á Eurico Thomaz de Lima, pianista admirável, esta lembrança cheia de admiração do / M Camargo Guarnieri / 2 / 1 / 949 - São Paulo”</i>
		<b>Dansa Negra (1946)</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio de Janeiro / 29 -9 -49 - Duração 4 m”.</i>
03	Carmen-Sylvia V. de Vasconcellos	<b>Pica-Pau</b>	<i>“Ao pianista e compositor Eurico Thomás de Lima, oferece a autora - 28-10-949 - Belo Horizonte” / “Duração: 1m”.</i>
04	Brazilio Itiberê	<b>A Sertaneja (Fantasia Característica)</b>	<i>“Ao pianista-compositor português / Eurico Thomaz de Lima / com os votos de felicidades de / Euridice C. Jorge da Cruz / Diretora da Escola G-G “Portugal / no período de 1937 a 1947 / Rio de Janeiro, 26 de Setembro de 1949”.</i>
05	Henrique Oswald	<b>Nocturno Op. 6, n.º 2</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio de Janeiro / 29-9-49”.</i>
		<b>2.ª Valsa de Esquina</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio de Janeiro / 29-9-49”.</i>
06	Francisco Mignone	<b>Congada (Dança Brasileira)</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio de Janeiro / 13-9-49”.</i>
		<b>Lundu (Em forma de Rondó)</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio de Janeiro / 13-9-49 / Duração: 2m,30”.</i>
		<b>Valsa em Sol Maior (1931)</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio de Janeiro / 29-9-49 / Duração: 2m”.</i>
		<b>Valsa - Capricho em Sol menor</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 21-9-49”.</i>
		<b>2.ª Valsa Capricho</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio de Janeiro 21-9-49”.</i>

---

	<b>Gaiatada (N.º 3 do Album Infantil)</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”</i>
	<b>Era outra vez... (Historieta)</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”.</i>
	<b>1 - Lamento – 2 - Canto Triste (Folhas Soltas N.os 1 e 2)</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”</i>
	<b>Scherzetto</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”</i>
	<b>Conto Romanesco</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”</i>
	<b>Alegria de viver!</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 21-9-49”</i>
07	Barrozo Netto	
	<b>Cachimbando</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 21-9-49”</i>
	<b>A Minha Casinha</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 21-9-49”.</i>
	<b>No Ferreiro</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio de Janeiro / 21-9-49”.</i>
	<b>Nostalgia</b>	<i>“Ao ilustre pianista / e compositor / Eurico Thomaz de Lima / com toda admiração oferece / Nair Bevilacqua Barrozo Netto / Rio 30-9-949”.</i>
	<b>Na Rêde</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”.</i>
	<b>Feux Follets</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”.</i>
	<b>Valsa (N.º 10 dos “Esbocetos”)</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”.</i>
	<b>Canon</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”.</i>
	<b>Movimento perpétuo</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”.</i>
	<b>Pizzicato (N.º 5 das “Sete pequenas peças características”)</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 21-9-49”.</i>

---

	<b>Melodia</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”.</i>
	<b>Berceuse</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”.</i>
	<b>Humoresca</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 30-9-49”.</i>
	<b>Polichinelozinho</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio 21-9-49”.</i>
	<b>Serenata Diabolica</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio de Janeiro 21-9-49”.</i>
	<b>Valsa - Scherzo</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima Rio 30-9-49, / Duração: 3m,30”.</i>
	<b>1.ª Suíte Brasileira I-Velha Modinha</b>	<i>“Oferecido a / Eurico Thomaz de Lima / pela Directora do Conservatório / Brasileiro de Música / Rio 8-10-49”</i>
	<b>3.ª Suíte Brasileira I - Toada</b>	<i>“Oferecido a / Eurico Thomaz de Lima / pela Directora do Conservatório / Brasileiro de Música / Rio 8-10-49”.</i>
	<b>III - Jongo</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio de Janeiro / 23-8-1949, Duração: 2m”.</i>
	<b>Rêverie</b>	<i>“Oferecido a / Eurico Thomaz de Lima / pela Directora do Conservatório / Brasileiro de Música / Rio 8-10-49”.</i>
08	Lorenzo Fernandez	<b>Idílio Op. 15, N.º 2</b> <i>“Oferecida pela Directora do Conservatório Brasileiro de Música a Eurico Thomaz de Lima / Rio 8-10-49”.</i>
	<b>Valsa suburbana Op. 70</b>	<i>“Oferecido a / Eurico Thomaz de Lima / pela Directora do Conservatório / Brasileiro de Música / Rio 8-10-49”.</i>
	<b>Prelúdio Fantástico</b>	<i>“Oferecido a / Eurico Thomaz de Lima / pela Directora do Conservatório / Brasileiro de Música / Rio 8-10-49”.</i>
	<b>Acalanto da Saudade</b>	<i>“Oferecido a / Eurico Thomaz de Lima / pela Directora do Conservatório / Brasileiro de Música / Rio 8-10-49, Duração: 3m”.</i>

		<b>Pequena Serie Infantil</b>	<i>“Oferecida a Eurico Thomaz de Lima, pela Directora do Conservatório Brasileiro de Música” Rio 8-10-49”.</i>
		<b>I- Cantiga</b>	
		<b>II- Acalanto</b>	
		<b>III- Folgado</b>	
		<b>Preludios do Crepusculo Op. 15</b>	<i>“Eurico Thomaz de Lima / Rio de Janeiro / 29-9-49”.</i>
9	Laura de Figueiredo	<b>O Sacy (Da Suite Coreografica Sobre Motivos Brasileiros)</b>	<i>“Ao famoso interprete Eurico Thomaz de Lima, uma homenagem da autora, Rio, 21-9-1949”.</i>
10	Abdon Lyra	<b>Hino á Música (Hino Oficial da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil)</b>	<i>“Ao ? professor / S<sup>o</sup> Eurico Thomaz de Lima / Homenagem da Escola / Nacional de Música / Rio 10/IX/49 / Joanidia Sodré”.</i>
		<b>Variações sobre um tema em tempo de Minueto</b>	<i>“Ao ilustre Prof. Eurico Thomaz de Lima c/ a admiração do autor: Carlos Anes, Rio, 24/VIII/49”.</i>
		<b>A Procelária</b>	<i>“Ao insigne compositor Snr. Thomaz de Lima com as homenagens do autor./ Carlos Anes, Rio, 24/VIII/49”.</i>
		<b>Moto Perpétuo – Op. 10 n.º 1 (cópia)</b>	<i>“Ao insigne pianista -Luso Prof. Thomaz de Lima a admiração do autor Carlos Anes / Rio, 2/9/949”.</i>
11	Carlos Anes	<b>Loja de Brinquedos – 2.ª Suíte Op. 12 N.º 1</b>	
		<b>N.º I - Desfile dos Soldadinhos de Chumbo - Brinquedo n.º I</b>	
		<b>N.º II - Caixinha de Música - Brinquedo n.º II</b>	<i>“Ao brilhante pianista Prof. Thomas de Lima, oferece o autor Carlos Anes / Rio, 26/VIII/ 49”.</i>
		<b>N.º III - Trenzinho de Férro - Brinquedo n.º III</b>	
		<b>N.º IV - Bonequinha de mola - Brinquedo n.º IV</b>	
		<b>N.º V - Piôrra - Brinquedo n.º V</b>	
		<b>Tába (cópia mimeografada)</b>	<i>“Ao Maestro Thomaz de Lima c/ a admiração do autor: Carlos Anes / Rio 24/VIII/49”.</i>
		<b>Crepúsculo no Campanário (cópia mimeografada)</b>	<i>“Ao prof. Thomaz de Lima com admiração pela s/ arte maravilhosa, oferece o autor Carlos Anes / Rio, 24/VIII/49”.</i>

		<b>Espectros</b>		<i>“Ao ilustre artista Thomaz de Lima que tão bem sabe apreciar a arte moderna, oferece o autor Carlos Anes, Rio 24 / VIII/ 49”.</i>
12	Najla Jabor	<b>Jongo</b> (mimeografada)	(cópia)	<i>“A Eurico Thomaz de Lima / sincera homenagem da autora / Najla Jabor Maia de Carvalho / Rio 15 de novembro de 1949”.</i>
		Homenagem a Chopin (Paris, 1949)		
		I. Noturno		?
		II. A La Balada		
13	Heitor Villa-Lobos	Alegria na Horta – Impressões de uma festa dos hortelões 3.º movimento da Suite Floral – Op. 97 (Rio, 1918)		?

## A EDIÇÃO DA CORRESPONDÊNCIA DE E PARA EURICO THOMAZ DE LIMA

### THE EDITION OF CORRESPONDENCE TO AND FROM EURICO THOMAZ DE LIMA

Anabela Leal de Barros\*  
aldb@elach.uminho.pt

Daremos conta, neste trabalho, do projeto de edição da correspondência de/para Eurico Thomaz de Lima que faz parte do espólio oferecido à Universidade do Minho. O projeto, iniciado com a fotografia das cerca de quatrocentas unidades codicológicas epistolares, tem prosseguido ao longo dos últimos quatro anos com a edição de toda a correspondência e sua reorganização, por vezes complexa, incluindo a busca de nexos entre unidades dispersas e a procura de outras extraviadas. Neste artigo fazemos o inventário da correspondência editada (em lição semidiplomática, de forma a respeitar todo o seu conteúdo e ortografia, mas oferecendo-a suficientemente à leitura) e o elenco dos numerosos correspondentes, pela voz dos quais nos chegam firmes e unânimes testemunhos do seu génio, do seu notável percurso musical, profissional, mas também familiar, existencial; debruçar-nos-emos sobre algumas particularidades da orientação parental no início da sua carreira, conforme as cartas no-la deixam conhecer, dando ainda a ver o subido conceito que da sua pessoa, trabalho docente, de direcção escolar, composição e execução faziam os seus pares, bem como outras individualidades do panorama musical, literário, artístico e cultural, em especial de Portugal e do Brasil. Estes testemunhos são, em muitos casos, belas peças poéticas e filosóficas a merecer conhecimento pelo leitor contemporâneo.

**Palavras-chave:** Eurico Thomaz de Lima. Edição de correspondência. Musicologia.

This text reports on the project to edit the correspondence to and from Eurico Thomaz de Lima, based on the archive donated to the University of Minho. The project, which began with the photographing of all the epistolary units, has continued over the last four years with the editing of all the correspondence and with the sometimes complex reorganization of it, including trying to identify connections between dispersed units and searching for other units that seem to have gone astray. This article sets out an inventory of the correspondence already edited, in a semi-diplomatic transcription, which has the aim of respecting the original content and spelling, while at the same time making it more readable. It also lists all of the numerous correspondents, through whose voices come down to us multiple echoes of his genius, of his remarkable musical and professional career, but also of his family life and existential path. There is a focus initially on certain particularities of the guidance he received from his parents at the beginning of his career, to the extent that the letters tell us. They also reveal to us the general esteem in which his person, teaching work, school administration, creations and performances were held by his peers, as well as by other individuals from the musical but also literary, artistic and cultural scenes, particularly

---

\* Centro de Estudos Humanísticos, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-2959-9200. Por opção pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico."

in Portugal and Brazil. These reactions and testimonies are themselves, in many cases, beautiful poetic and philosophical pieces that deserve to be known by the present-day reader.

**Keywords:** Eurico Thomaz de Lima. Correspondence editing. Music history.

•

## 1. Do professor, director, compositor e pianista: a título de introdução

Em carta datada de 17 de Dezembro de 1965, o dia do aniversário de Eurico Thomaz de Lima (1908–1989), então Director do Curso de Piano da Academia de Música e Belas Artes da Madeira, escreve-lhe Hernâni Rosas, do Porto, palavras poéticas que cedo começam a esculpir o seu vulto:

Na vizinhança de um Ano Novo — aos homens de barro, aos que mercadejam, aos que compram e vendem, aos que se alugam ou se prostituem, aos que se entregam ou se deixam montar, aos que saem do escritório, comem, fornicam e voltam ao escritório, ou à fábrica, ou à escola, ou ao talho, ou ao lupanar, ou ao gabinete de director-geral, no vestíbulo de um ano novo, aos homens comuns deseja-se muita saúde e muitas felicidades (as felicidades são loiras como as libras esterlinas); aos artistas, como a si, o voto é diferente: que 1966 seja para si um Ano de Criação, a única coisa que só os homens grandes podem fazer na vida, já que destruir qualquer "homo faber", vulgar de Lineu, faz e refaz à perfeição. (fls. 3–4)<sup>1</sup>

O ímpeto criador e criativo que já então reconhecidamente o distinguia do referido *homem vulgar*, e cuja continuidade lhe é desejada neste final da dita epístola, é desde o início da mesma inequivocamente elogiado e encorajado por Hernâni Rosas, referindo igualmente a muito abonatória crítica musical madeirense:

Recebi a sua carta — que muito agradeço, e as notícias referentes à sua participação num sarau musical.

Com muito prazer li as palavras justas, encomiásticas, que a crítica local autorizada lhe endereçou.

Verifica-se, por essas nótulas críticas, que a Madeira tem um nível musical que honraria o Porto ou Lisboa. O seu triunfo é, assim, mais evidente e meritório: a aplaudi-lo não estiveram zoilos, mas competentes artistas e estudiosos da Música.

---

<sup>1</sup> Apresentam-se neste artigo as citações em lição semidiplomática (tal como na edição que em breve se publicará), respeitando a ortografia da cada carta, que diverge frequentemente de correspondente para correspondente. Sendo inéditos todos os trechos citados, considerou-se de interesse apresentar elevado número de testemunhos e passagens relativamente longas, sacrificando a concisão em benefício da informação, para os investigadores que necessitam com mais urgência de se inteirar do conteúdo do espólio e da recepção da obra de Thomaz de Lima ao longo da sua vida.

Estou certo que os seus máximos concertos alicerçarão os seus créditos já famosos e lhe trarão novo entusiasmo e nova seiva, que florirão em novas composições, agora glosando as belezas da Madeira e o seu riquíssimo folclore.<sup>2</sup>

A Madeira, assim, em recompensa do pouco que lhe dará, estou certo, recobrará muito — pois o seu génio artístico pagará com valores mais nobres e elevados — tais são os artísticos. O seu destino — você não o esqueceu! — é fazer arte imorredoura e essa sê-lo-á, sobretudo, através das suas criações.

Os seus alunos serão centelhas da sua arte — mas a grande chama, a grande labareda será a obra pianística que legar aos vindouros.

Como sempre sucedeu — o seu prémio não será em vida, mas na repercussão para lá do túmulo do seu nome. (fls. 1–3)

Na parte central dessa mesma carta avulta um parágrafo inicial que escolhi como epígrafe do livro no qual edito a correspondência de/para Eurico Thomaz de Lima, parte integrante do espólio deixado pela família à Universidade do Minho, de que é fiel depositária Elisa Lessa,<sup>3</sup> do Departamento de Música — que se ocupa presentemente das notas musicais que acompanharão a edição —, a publicar durante o ano corrente de 2023, pelo Centro de Estudos Humanísticos. Aquilo que Hernâni Rosas lhe pedia ou sugeria na carta era já tudo quanto bem adivinhava que Eurico Thomaz de Lima viria a oferecer à Humanidade:

A arte triunfante em vida ou é uma excepção ou é uma contrafacção. Só o tempo, como a distância, dá relevo às montanhas, esculpindo-as, modelando-as. É certo que por fim virá o tempo nivelador — mas então a arte do artista será já a tradição, a arte que todos sentem na consciência ao sentirem-se a si próprios, exactamente como a luz que nimba de beleza o entardecer... (2–2v)

Trata-se, em sentido geral, de uma passagem bem ilustrativa das contingências da arte e da natureza do percurso artístico, e muito em particular do longo caminho de um pianista, compositor e professor dotado em direcção ao distante, mas certo, triunfo, gozando já, não obstante, de amplo reconhecimento em vida — *composições, criações, música* por muitos reiteradamente elogiados, e de diversos quadrantes, tanto na imprensa da época como especialmente nesta correspondência mais íntima, de modo firme, eloquente, inspirado:

A sua ida para a Madeira não é pois um prémio ou uma recompensa, embora tardia; é, antes, o prelúdio de uma nova criação, de um novo dia — que há-de nascer no seu coração de artista e há-de jorrar de luminosidade para bem de todos nós!

---

<sup>2</sup> No original, *floclore*.

<sup>3</sup> São da sua autoria dois trabalhos pioneiros sobre a obra de Eurico Tomás de Lima ("Eurico Thomaz de Lima e a imprensa brasileira: um caso feliz de recepção musical" (Lessa, 2007) e "Música e expressão ideológica: a obra Buchenwald para piano solo de Eurico Tomás de Lima (1908–1989)" (Lessa, 2012). Num volume de que é co-editora, *Ouvir e escrever Paisagens Sonoras: abordagens teóricas e (multi)disciplinares*, leia-se também o artigo de Vítor Matos (2020), "Criação Musical e Paisagens Sonoras: Obras de Eurico Thomaz de Lima (1908–1989) e Joaquim dos Santos (1936–2008)".

Encontrada a paz do coração — deixe que o tumulto da criação o abale, como um frenesim, e diga-nos em música nobre, como é a sua, desse estranho sentimento que é a comunhão com a vida, com a luz, com os [3] homens, com a paisagem, com o rir e o cantar (e o chorar!) desse povo, dessa ilha, desse mar, desse perfume de flores, desse arfar de esperanças, desse ar lavado ou nebuloso...

Melhor do que ninguém, o seu coração de artista sentirá essa mágica permeabilidade de uma vida nova esvoaçando à sua volta, envolvendo-o, como a onda que estreita nos braços o rochedo para logo lhe gritar toda a sua espuma, todo o seu bramido, toda a sua dor.

Eis o que eu espero de si — e creio que, comigo, todos os seus melhores amigos: música, criação, composições!

Já antes, a 19 de Março de 1963, Evaristo de Campos Coelho compunha de Lisboa a Eurico Thomaz de Lima – a quem muito frequentemente pedia novas composições – elogios entusiásticos, com adjectivação intensa, que ao longo de muitos anos de grande camaradagem elevaria em crescendo; afinal, o seu colega do Conservatório Nacional, que já antes trabalhara com seu pai, Antonio Thomaz de Lima, parece ter sido o seu correspondente mais assíduo, existindo no espólio pelo menos 115 cartas muito regularmente datadas de 1961 a 1984, de Lisboa, de Nova Lisboa (26-12-69), do estádio da Luz, antes de jogos de futebol (17-3-69; 20-2-72), algumas escritas ao domingo, às primeiras horas da manhã (3-12-72); contudo, nessa missiva fez mais: acrescentou o elogio autógrafa de Lourenço Varella Cid:

Meu caro Eurico

Aqui no Conservatório acabo de tocar com o Cid, a tua esplendida "Toccata", que nos agradou em cheio! O Cid disse: — é do mais brilhante que conheço, em português. Parabens! Vai ficar na forja...

Um grande abraço do

*Evaristo*

A sua nova peça é estupenda e admirável de escrita pianística de grande efeito.

Um grande abraço de parabens

*L. Varella Cid*

Esse procedimento não é caso isolado na sua correspondência com Eurico Thomaz de Lima, de cujo percurso musical é declarado admirador e impulsionador; a 21 de Outubro do mesmo ano, integra na sua carta as palavras valorizadoras da obra do amigo pela mão de uma aluna sua – sendo os alunos, além do próprio Evaristo de Campos Coelho, os beneficiários dos arranjos e das composições que ao longo dos anos lhe pedia, adequados à idade e à arte dos aprendizes, mas sempre originais e *estupendos*, *estupendíssimos*, *formidáveis*, *maravilhosos*, *belíssimos*, quando o seu autor é Thomaz de Lima:

[1]

Meu caro Eurico

Calculando encontrar-te ontem no funeral do Cláudio, levei esta carta comigo.

Trata-se de uma aluna minha, que acabou o Curso Superior este ano, e dará um concerto (recital); sendo uma das partes de musica portuguesa, dei-lhe para ela<sup>4</sup> *ver*, a tua bellissima *Sonatina*.

Disse-lhe que a apreciasse, como se não tivesse sido eu a indicá-la.

Como vês, a resposta foi categórica!

Um abraço estreito e amigo do

*Evaristo*

[1v]<sup>5</sup>

"Quanto á Sonatina de Eurico Thomaz de Lima, gosto mesmo muito dela.

É curiosíssima, sobretudo, quanto a mim, pelo contraste entre o 2º andamento e os restantes".

*Maria Luiza*

A 16 de Abril de 1963, é o próprio Lourenço Varella Cid a dirigir-se a Eurico Thomaz de Lima para enaltecer o valor das suas peças que acabara de receber, e que já então o faziam destacar na *multidão* dos compositores:

Além do ambiente artístico que se nota em tudo que o meu amigo escreve, as suas obras são enriquecidas na sua escrita, por uma visão de realização pianística que muitas vezes falta por completo em obras de outros compositores. Daí o valor positivo das mesmas e a necessidade de as tornarmos conhecidas.

O entusiasmo dos seus pares, e sobretudo os do Conservatório Nacional, é bem evidente sempre que referem na correspondência as peças de Thomaz de Lima a incluir nos seus concertos e as reacções invariavelmente entusiásticas do público:

Lembrei ao Cid, para acrescentarmos ao programa da Índia, os teus Cantares. Assim, escrevo hoje para Gôa, para que alterem o programa. (Evaristo Campos Coelho, 8-10-61)

No mez próximo irei com o Campos Coelho aos Açores e nos programas que estamos elaborando devemos incluir a sua nova peça "Toccata" em forma de Dança. Depois lhe darei as impressões da sua 1ª audição. Creio que é a sua obra de maior efeito sobre o público (a dois pianos) que conheço. (Lourenço Varella Cid, 16-4-63)

O Cid convidou-me para dar um concerto com ele antes de se reformar no Conservatório. Ao elaborar o programa lembrei-me darmos a tua "Toccata" em 1ª audição. (Evaristo Campos Coelho, 1-1-68)

Tinha prometido que não te *massacrava* mais este ano, mas... estou a faltar à palavra.

A sério, diz com franqueza: fazes sacrificio em compores<sup>6</sup> uma parte de 2º piano, para a Valsa nº 10?

<sup>4</sup> No original, *ele*.

<sup>5</sup> O texto deste meio fôlio é do punho da referida aluna, Maria Luiza, apesar de se encontrar entre aspas, como citação na carta do mestre Campos Coelho, que lha solicitara.

<sup>6</sup> Começou por escrever-se *me*, logo refeito em *compores*.

Se não puderes, eu atamancarei qualquer coisa. A pequena, necessita do teu, ou meu amparo...

Na opinião da Dona Berta, o que fizeste com o Tambourin, classifica-o de *magistral!*

[...]

Dentro de dias, gravaremos um programa na TV,<sup>7</sup> incluindo a tua estupenda Dança. (Evaristo Campos Coelho, 14-5-72)

São também numerosas as cartas em que ambos se referem às intenções e tentativas de incluir as obras de Thomaz de Lima no programa do Conservatório – cuja remodelação foi ecoando sem concretização por uma década –, não ignorando igualmente que as editoras apenas se interessavam em publicar as peças que dele faziam parte, na mira de algum lucro; cito apenas algumas:

Claro que os nossos editores só têm interesse em publicar as obras adoptadas para o programa do Conservatório; por isso ficamos você e eu aguardando a oportunidade da sua inclusão no programa oficial, para o quê pode contar desde já com o meu inteiro apoio.

No mez próximo irei com o Campos Coelho aos Açores e nos programas que estamos elaborando devemos incluir a sua nova peça "Toccata" em forma de Dança. Depois lhe darei as impressões da sua 1ª audição. Creio que é a sua obra de maior efeito sobre o público (a dois pianos) que conheço. (Lourenço Varella Cid, 16-4-63)

Vamos elaborar novo programa do Conservatório; assim, serão riscadas várias obras, e incluídas outras.

Indicarei o teu *Gradual* e *Sonatina*; se tiveres mais algumas, manda-mas, pois reuniremos antes de 15 dias para o 3º ano. (Evaristo Campos Coelho, 29-12-64)

Na 1ª oportunidade, teu nome estará incluído oficialmente no Conservatório Nacional. Eu estarei de atalaia e ao leme. Este agitar, do teu nome, nos concertos de Angola, seguindo-se Moçambique, e nas minhas audições, e, próximamente na TV, dão uma achega para o nosso desiderato. (Evaristo Campos Coelho, 31-7-70)

Aleluia!

Ontem, durante o Conselho, o Ivo pediu, para ser revisto o novo programa, e, começarmos já com esse trabalho.

Vou pôr em ordem as tuas peças e indicações.

Será desta? Penso que sim. (Evaristo Campos Coelho, 8-10-70)

Para o novo programa do Conservatório — dos Conservatórios — teremos que reunir para elaborar o dito[.]

Apresentarei as tuas belíssimas obras, para serem conhecidas dos Mestres e discípulos. Aliás, já vários colegas as conhecem. (Evaristo Campos Coelho, 11-6-72)

Conservatorio adoptou teu estupendo gradual estou radiante (Evaristo Campos Coelho, telegrama, 29-3-73)

---

<sup>7</sup> Começou por se escrever *S*, logo transformado em *T*.

Do quadrante literário, e em particular poético, âmbito tão entrelaçadamente vizinho da Música, são várias as figuras que admiravam Eurico Thomaz de Lima e com ele se corresponderam, como Ludovina Frias de Matos, que lhe endereçou quadras de despedida; Amélia Vilar, que escreveu poesia expressamente para composições suas; António Botto, cuja poesia inspirou o compositor, e que escreve a 21 de Novembro de 1949, estando ambos em São Paulo num ambiente textual de ampla camaradagem, "ao Eminent Compositor Universal"; Alma Cunha de Miranda, a sua cantora de eleição a ocidente do Atlântico e a sua amiga mais próxima no âmbito musical, com 14 peças epistolares muito recheadas de afecto, *coquetterie*, pormenor biográfico, poemas, orações, fotografias, elogios, sugestões e informações musicais, ou Fernando de Araújo Lima, que escreveu uma das cartas que melhor transpõem em palavras a reacção maravilhada dos ouvintes ao trabalho de Eurico Thomaz de Lima, quer de criação quer de execução:

14-II-1941 / Pôrto

Meu caro Thomaz de Lima: —

Esta carta, saída do habitual ram-ram, é uma espécie de reportagem de amostras, em que eu, o repórter, não entrevisto, mas ouço... aquilo que outros dizem entre si.

Uma senhora loira, translúcida como um saxe, murmurava, a mêdo: *Estou encantada!*

Ao lado, uma outra, gorda e mamuda, balbuciava: *Bravô! Bravô!*

Um sujeito com um grande ventre de mandarim e aneis insolentes, afirmava, arrotando: *Muito bom! Muito bom!...*

Um rapazito olheirento, com aspecto de quem tomava 914, grunhia: *Sinto-me doente!*

O Felisbino Madeira afirmou-me: *O Thomaz de Lima é um artista!... Estava longe...*

Á saída, ouço, atrás de mim, numa voz pueril, êste comentário de génio:

[1v]

— *Chíça!... O gajo tem unhas!*

Volto-me. Caio das núvens. Tinha á beira uma rapariga magnífica, com duas pernas formidáveis e um seio lúbrico onde se adivinhava um adicionamento de borracha. Engatava o braço num quarentão míope cheio de espinhas e uma pelada no queixo.

Termina aqui a reportagem. Estou convencido no entanto que o melhor não ouvi eu.

Isto, todavia, mostra-nos o grau de sensibilidade artística do nosso rico povo.

Somos encantadores!

Um grave abraço com a rija admiração de sempre do muito amigo

*Fernando Araújo Lima*

Aos poetas e outros autores dedicados às letras me referirei, contudo, noutro trabalho, o texto final da palestra efectuada em 2021 na conferência sobre *Eurico Thomaz de Lima (1808-1989) – Projecto de Catalogação e Estudo do Seu Espólio*, na Universidade do Minho, intitulada "*Perfumes sonoros: Música, Poesia & Outras Artes na Correspondência de/para Eurico Thomaz de Lima*", sendo *Perfumes sonoros* o título da segunda de um par de poesias autógrafas enviadas do Rio de Janeiro por Alma Cunha de Miranda ao seu "querido e saudoso amigo do espírito e do coração, Eurico", a 22 de Setembro de 1960, com uma nota final bem elucidativa: "Não são para musicar. São para você"; fiquemo-nos, por enquanto, pelo *incipit* e *explicit* do primeiro e pelo *explicit* do segundo:

1. Fica quieto, coração, não me perturbes; / estás aí a saltitar desordenado / só porque viste acenar, tão sorridente, / um antigo lindo sonho do passado. [...] // O passado é um perfume dos mais caros – / que apenas rescende em nossa mente...

2. São melodias, perfumes sonóros que nos deleitam / a alma ferida, / como bálsamo Divino sôbre as mágoas da Vida!

## 2. Da edição da correspondência de/para Eurico Thomaz de Lima: 1923 a 1986

As cerca de quatro centenas de peças epistolares do espólio de Eurico Thomaz de Lima pertencente à Universidade do Minho, cuja primeira edição se publicará em breve, incluem correspondência que preenche o leque temporal de 1923 – tendo como primeiro remetente o seu mestre Alexandre Rey-Colaço – até 1986/87, havendo sido Vieira Pinto o seu último correspondente.

Somente a edição completa de toda a correspondência, tarefa a que me dediquei nos últimos quatro anos,<sup>8</sup> permitiu chegar a essas simples balizas temporais, uma vez que a documentação epistolar começou por ser apenas parcialmente catalogada e numerada, na Universidade do Minho, após a oferta do espólio, com atenção muito intermitente à sequência cronológica e sem ordenação alfabética de correspondentes ou outro nexos facilmente discernível; assim, por exemplo, o bilhete-postal enviado pelo seu mestre Alexandre Rey-Colaço a 22 de Agosto de 1923 é-nos apresentado apenas como a unidade codicológica<sup>9</sup> número 123, enquanto a pagela com a face de Cristo enviada por Vieira Pinto, nos seus "*toujour gais* 90 anos", na passagem de 1986/87, desejando Boas Festas, surge catalogada como a unidade codicológica 304, sem envelope, entre a correspondência familiar, de 1932, e as cópias de um par de missivas, uma do punho de Eurico Thomaz de Lima, redigida por seu pai, António Thomaz de Lima, a Joaquim Freitas Gonçalves, a 5 de Dezembro de 1937 (UC 305), e a outra, dactilografada, remetida por A.A. Ribeiro Barbosa à Redacção do *Jornal de Notícias*, acerca de um artigo nele publicado por A. Pinto Machado, a 5 de Dezembro de 1935, com nota final de Eurico Thomaz de Lima indicando não ter sido publicada pelo Jornal (UC 306).

Esta correspondência, propriedade da família de Eurico Thomaz de Lima, que inclui, como seria de esperar, maioritariamente mensagens endereçadas ao compositor, mas conta ainda com algumas cópias daquelas que o mesmo enviou em resposta, foi

<sup>8</sup> O tratamento do espólio de Eurico Thomaz de Lima foi escolhido como Projecto Integrado do ano lectivo de 2020–21 do Mestrado em Humanidades Digitais; na unidade curricular que lecciono, Património Textual, comecei por editar com os alunos, em edição semidiplomática, conservando sempre a ortografia dos correspondentes, cerca de oitenta missivas, previamente fotografadas por mim, por Idalete Dias, docente responsável pela unidade curricular de Edição Digital, na qual viriam a usar essas edições para posterior trabalho digital, e por José João Almeida, docente responsável pela unidade curricular de Fundamentos de Processamento de Linguagem Natural, na qual se ocuparam igualmente dessa correspondência e de tudo o que a acompanha, em cada unidade codicológica. Findo o semestre, partiram os colaboradores para novos projectos enquanto eu prosseguia com a edição por mais dois anos, durante os quais pude sempre contar com a disponibilidade de Elisa Lessa, que desde o início do projecto nos motivou a trabalhar o espólio e nos foi orientando por entre as pastas, álbuns e papéis soltos, e pesquisando connosco as peças em falta.

<sup>9</sup> Daqui em diante referida como UC e seguida do número.

inicialmente dividida em dois grandes grupos, a de âmbito profissional, com unidades codicológicas protegidas por bifólios em branco nos quais se anotou o número, de 1 a 275, e a do foro familiar, legada pelo filho de Eurico Thomaz de Lima em pacote próprio, embrulhado com fio e lacrado, mas posteriormente guardada nos mesmos bifólios individuais. No rosto do embrulho consta a seguinte informação, manuscrita: *Cartas de D. Ernestina Santos Thomaz de Lima e António Thomaz de Lima endereçadas a seu filho Eurico dd 276*. Esta foi numerada, aquando da recepção do espólio, de 276 a 303, progredindo cronologicamente, de 8 de Janeiro a 8 de Julho de 1932, o ano do início da carreira de Eurico Thomaz de Lima enquanto Director da Academia Mozart, no Porto, longe da casa paterna.

Esta correspondência, mais frequentemente enviada da residência familiar, em Lisboa ("Da casa de: - Tomaz de Lima"), pela mãe do compositor, Ernestina Santos Thomaz de Lima – porém incluindo uma vez nota do pai, noutra ocasião uma carta da avó Francisca Freitas, de Leça da Palmeira, e ainda um telegrama do próprio Thomaz de Lima a sua mãe, pelo seu aniversário, a que esta responde – é também, ainda que mais raramente, redigida e enviada pelo pai, Antonio Thomaz de Lima, porém, neste caso, sempre com nota ou cartas separadas da mãe, aproveitando o correio de casa.

Feita a edição semidiplomática da correspondência, respeitando a ortografia individual, muito variável, e preservando assim a variação linguística de todos os correspondentes ao longo do tempo, com respeito à catalogação acima referida – pois que, de outro modo, cada peça seria a todo o momento impossível de localizar –, impõe-se por fim a justa organização cronológica, mas também por remetentes, destas cerca de quatro centenas de peças epistolares.

Importa ainda ter em atenção a tipologia das mesmas, já que em cada unidade codicológica lidamos com subgéneros do discurso epistolar como a carta propriamente dita; a circular; o ofício; o cartão de visita preenchido com mensagem; o bilhete-postal, o cartão ilustrado/festivo e a pagela com texto manuscrito; o telegrama; o traslado de cartas com comentários do punho do autor e as suas anotações em alguma da correspondência recebida.

Por outro lado, a *unidade codicológica* coloca em muitos casos a necessidade de tratamento de mais do que uma mensagem, de datas e mesmo correspondentes diversos, num mesmo envelope, incluindo ainda fotografias com registo escrito; recortes de jornal; programas de eventos musicais; partituras com autógrafos dos seus autores e/ou remetentes; poesia autógrafa; pagelas ou *santinhos*; recensões ou críticas manuscritas e impressas, em vários casos com anotações manuscritas dos correspondentes e/ou de Thomaz de Lima.

Numa primeira edição, respeitadora da integridade do espólio epistolar, impõe-se ainda identificar e dar conhecimento ao leitor, caso a caso, da presença intermitente de texto manuscrito e de texto dactilografado, exigindo diferente tratamento editorial, em ambos os casos com emendas e acrescentos dos respectivos autores, bem como de informação carimbada e impressa, tanto de originais como de cópias (autógrafas, de Eurico Thomaz de Lima), com anotações posteriores à recepção, do mesmo ou da família (nos envelopes).

A este respeito, há também a ter em conta a existência de envelope e a sua falta (no caso da correspondência entregue em mão) ou possível extravio, dificultando a datação de mensagens omissas; as anotações posteriores nos envelopes e as informações do carimbo foram, nesses casos, igualmente consideradas.<sup>10</sup> Os próprios selos, à excepção dos mais vulgares, foram registados, procurando corresponder não somente ao interesse histórico geral, artístico, musical, sociocultural e linguístico, mas também filatélico.

A tarefa que actualmente nos ocupa de organização lógica das unidades epistolares no livro exige releituras constantes do texto para o apuramento da cronologia, dificultada pela falta de datação de parte da correspondência, mas obrigatória no tocante às missivas de cada remetente primitivamente catalogadas e numeradas sem respeito às datas ou ao conteúdo que ostentam. Se atentarmos, a título de exemplo, nas cerca de 115 cartas de Evaristo de Campos Coelho, observamos de imediato que foram classificadas começando-se por algumas das mais recentes, de 1982 (unidades codicológicas 24 a 26), intercalando-se depois correspondência de 1984 (UC 27) e a seguir de 1981 (UC 28 e 29), mas regressando a seguir a 82 (UC 30) e de novo a 81 (UC 31, 17-6-81, com foto do remetente na Páscoa de 1972, em Angola, e outra de Campos Coelho aos 77 anos). As unidades codicológicas com correspondência de Evaristo Campos Coelho vão progredindo ao longo de todo o espólio epistolar com numerações que não respeitam nem a progressão cronológica nem qualquer outronexo que se possa oferecer ao entendimento, chegando ao número 275, mesmo antes da correspondência familiar, ainda no ano de 1968. Os textos epistolares dos demais correspondentes de Thomaz de Lima acham-se igualmente numerados sem respeito sistemático pela cronologia, ainda que haja sequências perfeitas aqui e ali, como pode observar-se na lista que apresento adiante, mantendo ainda essa classificação, pois que a referência às unidades codicológicas materiais, os manuscritos, só assim poderá fazer-se até poderem beneficiar de nova catalogação, na sala Thomaz de Lima do Edifício dos Congregados, em Braga, que alberga o Departamento de Música da Universidade do Minho.

Num livro físico, a simples separação temática entre o âmbito familiar e o profissional impõe dificuldades e recomenda fronteiras fluidas; entre a correspondência profissional, as unidades codicológicas 15 e 22 são cartas de Urbano Furtado, primo de Eurico Thomaz de Lima, de 12-8-66 e 29-6-67, respectivamente, existindo ainda uma unidade codicológica não catalogada, de 16-9-63, que inclui outra carta sua acompanhada de um cartão do punho de sua tia Ernestina, mãe de Eurico Thomaz de Lima, legendando a agulha curva nele espetada, que fora usada na intervenção cirúrgica que esta sofrera a 21 de Abril de 1929. Nada mais familiar, pois.

Somente a urgência de conhecimento do presente espólio epistolar (inédito e por classificar devidamente e na sua totalidade) por parte dos investigadores de Musicologia, entre muitos outros, justifica a sua edição global e imediata, quando a edição parcelar da

---

<sup>10</sup> A anotação da data da correspondência e da sua numeração nos envelopes, anterior à sua oferta à Universidade do Minho, quer para arquivamento familiar, ao longo dos anos, quer para facilitar uma futura catalogação do espólio, poderá contribuir de forma determinante para uma melhor organização e arrumação das missivas no livro, ainda que haja actualmente nessa numeração lacunas e rasuras que mantêm o mistério sobre certas sequências temporais e extravios de cartas ausentes dos respectivos envelopes, ou que se subentendem de registos e conteúdos de outras mas não se encontram.

que concerne mais especificamente a algum ou alguns dos seus correspondentes mais importantes poderia garantir maior rigor e profundidade, se anotada mais detalhadamente. Todavia, como contributo inicial, permitindo aos especialistas em Ecdótica e em Musicologia aperceber-se de problemáticas prévias e de nexos que sem essa edição não se ofereceriam à vista, poderá depois ser apurado, aprofundado e dar origem a trabalhos com uma organização e uma fixação de texto diferentes, nos quais o aparato crítico possa ser cada vez mais especializado e útil à academia. Por outro lado, a edição convocará certamente a atenção dos proprietários da interessantíssima correspondência que Thomaz de Lima há-de haver escrito, o que permitirá que as edições possam de futuro ter âmbito mais circunscrito (por correspondente ou tipos de correspondentes, por temáticas ou localizações), mas mais completo e dinâmico, com todo o conjunto da comunicação – as mensagens e as respectivas respostas.

Ascendem a muitas centenas os nomes mencionados, as peças, os eventos, as instituições, os factos de interesse histórico, musical, literário, linguístico, sociocultural, político, etc., abarcando desde o Brasil, muito especialmente, até à África então portuguesa, e passando por instituições culturais e musicais da diáspora (como é o caso do Instituto de Cultura Portuguesa, em Bruxelas);<sup>11</sup> assim, a própria extracção alfabética dos mesmos, a sua organização e explicação em notas críticas impõem dificuldades que têm atrasado a publicação do livro, no qual, para além dos índices remissivos, se anotarão relações de conteúdo, correspondentes, figuras e obras mencionadas, fazendo-se ainda remissões para a informação extraída noutras partes e por outros remetentes.

Sem prejuízo de alguns acertos finais, caso venham a localizar-se os elementos mal arrumados ou extraviados, apresentam-se abaixo as peças epistolares ou unidades codicológicas<sup>12</sup> já editadas, seguindo a catalogação ou numeração efectuada à data da recepção do espólio (números a carregado), com entrada de cada correspondente por essa mesma ordem (aleatória, ao que parece), mas juntando-se agora toda a correspondência de cada qual, pela mesma progressão numérica do catálogo (nem sempre cronológica) e com inclusão da data exibida na mesma ou, na sua falta, no envelope, quando disponível.

## 2.1. Correspondência do âmbito profissional

1. Armando Leça, Gaia; Mesa do Patronato de S. João Bosco, Porto (1. 27-5-66)
2. Ludovina Frias de Matos (122. 5-2-61; 2. 21-10-65; ?-11-50, álbum; Outono 65, Caixa SPN)
3. Olga Pedrário, Rio de Janeiro (3. 25-10-65; 35. 5-4-51; 36. 25-7-51; 37. 19-8-51; 38. 29-8-51; 39. 19-12-51; 40. 19-3-52; 41. 16-6-52; 42. 5-10-53; 43. 25-4-52; 44. 20-8-54; 45. 13-6-55)

---

<sup>11</sup> Em carta datada de 31 de Maio de 1939 o seu director, Victor Falcão, agradece as peças enviadas por Thomaz de Lima e solicita as demais, dando a conhecer que quase todos os compositores portugueses haviam já oferecido as suas obras, para o Arquivo Musical que procuravam enriquecer: "A nossa intenção, ao organizar o Arquivo Musical, é conseguir os elementos necessários para tornar bem conhecida aqui, no grande meio musical internacional que é a Bélgica, a música portuguesa".

<sup>12</sup> A unidade codicológica (UC) inclui vários elementos a tratar em conjunto – uma ou várias missivas, envelopes, cartões, fotografias, recortes de jornal, etc. –, dá a maior precisão desta designação, por vezes simplificada com "sinónimos" correntes como *cartas*, *missivas*.

4. Bertha Ferreira Malheiro Veloso de Araújo, Famalicão (**4.** 28-10-65; **10.** 13 e 17-12-65; **12.** 17-12-65; **170.** 7-1-65)
5. Miguel Jacobetty Rosa, Arquitecto-Chefe, Câmara Municipal Lisboa (**5.** 30-10-65; **195.** 2-6-64)
6. Godofredo Rios Sequeira, Porto (**6.** 2-11-1965; **20.** 2-3-67)
7. Ernâni Rosas, Porto (**7.** 20-11-65; **11.** 17-12-65; **16.** 3-10-66 [com cópia dactilografada de carta à Direcção do Ateneu Comercial do Porto]; **17.** 15-11-56; **19.** 16-2-67)
8. Henrique Moreira, Porto (**8.** 1-12-65)
9. Luís Vouga, Publicitário de *O Comércio do Porto*, Porto (**9.** 6-12-65)
10. Flavio Luís M. Pereira, Comissário do *North King*, Lisboa ([**13** vazio; **14** com o env. da 81] **81.** 31-3-50; **82.** 12-5-50; **83.** 11-8-50; **84.** 4-1-51; **85.** 17-4-52; **86.** 25-5-52; **87.** 8-7-52; **88.** 26-12-52; **89.** 19-9-53; **90.** 24-12-53; **91.** 23-3-54; **92/93.** 30-4 e 12-6-55; **94.** 12-1-56; **95.** 14-3-56)
11. António Emídio Tavares, do *North King*, Lisboa (**96.** 3-1-50)
12. Maria Helena Matos, Conservatório Nacional (**13** vazio; **14.** 31-3-50)
13. Urbano Furtado, Lisboa ([solta].16-9-63; **15.** 12-8-66; **22.** 29-6-67) [primo]
14. Firmino de Sousa, Porto, Ateneu Comercial (**18.** 13-1-67)
15. Luís Marques Ribeiro, Rio de Mouro (**21.** 13-3-67)
16. Joel do Vale Moreira, Barcelos (**23.** 1-10-65; **194.** 5-11-63)
17. Evaristo de Campos Coelho, Lisboa (**24.** 7-3-82; **25.** 4-5-82; **26.** 4-7-82; **27.** 3-1-84; **28.** 10-2-81; **29.** 10-7-81; **30.** 16-12-82; **31.** 17-6-81 [com fotos da Páscoa de 1972, Angola, e Campos Coelho aos 77 anos]; **32.** 3-3-81; **33.** 28-3-81; **68.** 9-12-66; **69.** 16-1-67; **70.** 27-1-67; **71.** 1-2-67; **72.** 18-2-67; **73.** 13-4-67; **74.** ?-5-67; **171.** 8-3-61; **172.** 21-3-61; **173.** 5-10-61; **174.** 8-10-61; **175.** s/d; **176.** 12-11-61; **177.** 13-6-62; **178.** s/d; **179.** 17-2-63; **180.** 15-3-63; **181.** 16-3-63; **182.** 19-3-63 [com autógrafo de Varella Cid]; **183.** s/d; **184.** s/d; **185.** 21-10-63 [com autógrafo de Maria Luiza]; **186.** 17-5-[64?]; **187.** 29-12-64; **188.** 8-1-64; **196.** 5-1-68; **197.** 29-1-68; **198.** 6-2-68; **199.** 17-3-69 [do Estádio da Luz]; **200.** 6-4-68; **201.** 8-4-68; **202.** 21-4-68; **203.** 17-8-68; **204.** 12-9-68; **205.** 20-9-68; **206.** 20-1-69 [com cópia autógrafa de carta de Eurico Thomaz de Lima, 22-1-69]; **207.** 16-2-69; **208.** 14-7-69; **209.** 21-7-69; **210.** 12-10-69; **211.** 8-12-69; **212.** 26-12-69 [de Nova Lisboa]; **213.** 22-1-70; **214.** 7-3-70; **215.** 26-3-70; **216.** 27-4-70; **217.** 18-6-70; **218.** 25-6-70; **219.** 12-7-70; **220.** 21-7-70; **221.** 22-7-70; **222.** 26-7-70; **223.** 31-7-70; **224.** 27-9-70; **225.** 4-10-70; **226.** [12-10-70]; **227.** 8-10-70; **228.** [3-11-70]; **229.** 1-1-71; **230.** 17-2-71; **231.** 24-4-[71]; **232.** 4-5-71; **233.** [13-5-71]; **234.** 17-7-71; **235.** 22-7-71; **236.** 7-8-71; **237.** 8-2-72; **238.** 20-2-72 [do Estádio da Luz]; **239** e **240.** 4-5-72 e 14-5-72; **241.** 11-6-72; **242.** [18-7-72]; **243.** s/d; **244.** 4-10-72; **245.** 13-10-72; **246.** 18-10-72; **247.** [23-10-72]; **248.** [31-10-72]; **249.** 16-11-72; **250.** 19-11-72; **251.** 22-11-72; **252.** 2-12-72; **253.** 3-12-72 [domingo às 7 da manhã]; **254.** 29-12-72; **255.** 24-2-73; **256.** 4-3-73; **257.** 1 s/d; 2.[29-2-73 telegrama]; **258.** 4-7-73; **259.** 18-11-73; **260.** [?]-12-73; **261.** 5-4-74; **262.** [22]-12-76; **263.** 4-1-77; **264.** 31-3-77; **265.** 11-7-77; **266.** 9-12-77; **267.** 24-3-78; **268** e **269.** [?]-11-78 e 3-1-79; **270.** 13-1-79; **271.** [?]-12-79; **272.** [?]-7-80; **273.** 18-12-80 e 5-1-81; **274.** [13-1-68]; **275.** [1-1-68])
18. Eduardo Albuquerque Moreira, Director-Secretário Clube Fenianos Portuenses, Porto (**33.** 1-10-65)
19. José Rainho da Silva Carneiro, Liceu Literário Português, Rio de Janeiro (**46.** 4-10-50; **47.** 25-9-53)
20. João Itiberê da Cunha, Rio de Janeiro (**48.** 5-5-51)
21. Laura Onofri de Figueiredo (**49.** 15-3-51)

22. Antonietta de Souza, Diretora do Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro (**50.** 27-4-51)
23. Vasco Mariz, Belgrado; Porto (**51.** 26-3-51; **155.** 2-5-49)
24. Carlos Anes, Rio de Janeiro (**52.** 27-5-52)
25. Carlos Anes e Joanidia Sodré, Directora da Escola Nacional de Música (**53.** 1-3-52)
26. Alma Cunha de Miranda, Liceu Literário Português, Rio de Janeiro (**54.** 14-7-58; **55.** 9-9-60; **56.** 22-9-60; **57.** 1-4-52; **58.** 14-4-53; **59.** 11-5-53 [no envelope 4/11-5-53]; **60.** 17-8-53; **61.** 11-9-53; **62.** [15-8]-54; **63.** [-12]-56; **64.** 31-7-61 [com notas autógrafas de Eurico Thomaz de Lima]; **65.** 5-1-55; **66.** 3-2-52; **67.** 15-3-56 [com partitura de Arnaldo Rebello, Rio de Janeiro, e dedicatória autógrafa sua])
27. Lourenço Varella Cid, Professor do Conservatório Nacional; Presidente do Sindicato Nacional dos Músicos, Lisboa (**75.** 8-11-65; **76.** 19-2-66 e 6-7-66; **77.** 26-1-67; **79.** 2-3-67 [com cópias autógrafas de carta de Eurico Thomaz de Lima, de 20-2-67, em resposta à de Varella Cid de 26-1, e da carta que enviara ao Inspector Superior do Ensino Particular, Ministério da Educação Nacional, de 21-2-67, incluída na primeira]; **78.** 29-6-67; **189.** 25-2-63; **190.** 11-3-63; **191.** 16-4-63; **192.** 26-6-63)
28. Emílio Loubet, Porto (**80.** envelope hoje apenas com dois recortes do jornal *A Voz da Póvoa*, de 18-VII-1985)
29. Olímpia Dória, Professora, Santarém (**97.** 19-6-35; **98.** 12-7-35; **99.** 15-12-35; **100.** 16-4-36; **101.** 28-4-36; **102.** 20-2-37)
30. João Remelhe, Orfeão de Valadares (**103.** 26-6-53; **104.** 5-2-54; **105.** 1-7-54)
31. António Ribeiro de Almeida (**106.** 28-4-58)
32. Joaquim Simões Carneiro, Associação Cultural do Norte, Porto (**107.** 19-6-53)
33. Fernando de Araújo de Lima, Edições Claridade, Porto (**108.** 1-10-39; **109.** 29-1-41; **110.** 31-1; **111.** 14-2-41)
34. Natália de Andrade, Lisboa (**112.** 16-2; **114.** 5-5-57; **115.** 27-12-57; **116.** 2-4-58; **117.** 18-5-60)
35. António Guilhermino Lopes, Chefe da secretaria da Auditoria do Porto (**113.** 17-9-52)
36. Amélia Vilar (**118.** 22-8-44; na mesma UC, 3 cartas de 29-8 e 6-9-44 e de 11-9-46; **119.** 18-8-48; **121.** [?-?]-1965)
37. Empresa do Teatro Rivoli, Porto (**120.** s/d)
38. Alexandre Rey-Colaço (**123.** 22-8-23; **124.** 14-8-24; **125.** 7-8-27; **126.** 29-8-27; **127.** 27-5-[28?])
39. Teixeira Lopes, Estatuário, Vila Nova de Gaia (**Álbum**, 25-1-32; **128.** 5-6-32; **129.** 27-4-38; **130.** s/d; **131.** 7-2-41;)
40. António Botto, poeta, Lisboa (**132.** 10-2-45; **133.** 24-2-45 [com carta autógrafa de Eurico Thomaz de Lima]; **134.** 13-6-47; **135.** 10-6-47; 2 em álbum/SN4. 21-11-49 e s/d)
41. Carlos Valle, Porto (**136.** s/d)
42. Maria Carlota Tinoco, Pró-Arte, Leiria (**137.** 5-12-58; **138.** 9-7-60)
43. Fernando Botelho Leitão, Lisboa (**139.** 19-2-47; **140.** 6-8-59)
44. Izabel Basan Bramão, Porto (**141.** 13-3-51; **142.** 11-7-52; **143.** 23-11-55)
45. Celso de Carvalho, Porto (**144.** 26-2-87)
46. Judith Lupi de Paulo Freire (**145.** 18-4-57)
47. G. Fernández Gil, Matosinhos (**146.** 26-11-56; **147.** 5-12-56; **148.** 28-12-56; **149.** 14-1-57)
48. W. Waddington, Presidente da Escola de Música e Coreografia / Núcleo de Arte, Lourenço Marques (**150.** 10-9-54)
49. Fernando Lopes-Graça, Lisboa (**151.** 22-1-47; **152.** 14-11-48)

50. Victor Falcão, Director Geral, Instituto de Cultura Portuguesa, Bruxelas (**153.** 31-5-39)
51. Humberto Cordovil, Pianista Brasileiro, Áustria (**154.** 16-1-62)
52. Berta Alves de Sousa (**156.** 28-3-49 [mal arrumada?]; **165.** [?]-12-48, 30-9-56; **166.** 15-2-54; **167.** 9-3-56; **168.** 15-3-56; **169.** 5-6-56)
53. José Neves, Professor do Conservatório de Música do Porto (**156.** 29-6-48 [mal arrumada?]; **157.** 16-12-54; **158.** s/d [sem envelope]; **159.** 2-11-38)
54. Octávio Sergio, Porto (**160.** 6-6-46)
55. Pedro Olaio (**161.** s/d telegrama)
56. Maria de Lourdes Amaral (**162.** s/d telegrama)
57. Cláudio Carneyro (**163.** s/d)
58. ?, Presidência do Concelho da Emissora Nacional de Radiodifusão (**164.** 23-5-56)
59. António [de Almeida] Garrett (**193.** s/d, Boas festas, 12-1963/1-64)

## 2.2. Correspondência familiar

1. Mãe, **Ernestina Santos Thomaz de Lima**, Lisboa, **276.** 8-1-32 [data no env.; com carta da avó de 12-1-32]; **278.** 10-1-32 [com nota do pai]; **279.** 15-1; **281.** 24-1; **282.** 26-1; **283.** 2-2; **285.** 13-2; **286.** 23-2; **287.** 27-2; **288.** 3-3; **289.** 9-3; **290.** 21-3; **291.** 25-3; **292.** 1-4-32 [manuscrito 1923]; **293.** 7-4; **294.** 15-4 [com telegrama de ETL pelo seu aniversário]; **295.** 29-4; **296.** 7-5; **297.** 8-5 [de Fátima]; **298.** 12-5; **299.** 25-5; **300.** 12-6 [da Vivenda Ernestina, Mem-Martins/Algueirão, tal como as seguintes]; **301.** 24-6; **302.** 30-6; **303.** 8-7-32.
2. Pai, **Antonio Thomaz de Lima**, Lisboa, **277.** 9-1-32, com nota da mãe; **280.** 18-1-32 [com carta da mãe]; **284.** 8-2-32 [com carta da mãe].
3. Avó, **Francisca Freitas**, Leça da Palmeira, **276.** 12-1-32 [na carta da mãe de 8-1].

## 2.3. Varia

As unidades codicológicas 304 a 310 oferecem-nos alguns autógrafos de Eurico Thomaz de Lima (cópias de cartas a que mais adiante regressaremos, graças ao cuidado do mesmo em trasladar alguma da sua correspondência antes do envio, de modo a guardá-la para si e, certamente, também para a posteridade), incluindo ainda algumas epístolas de remetentes diversos, do interesse familiar e do pianista e compositor:

- 304.** 1986 – Vieira Pinto (aos 90 anos) – Cartão de Boas Festas
- 305.** 5-12-37 – Cópia de ETL da carta do pai, António Thomaz de Lima, a Freitas Gonçalves, Diretor do Conservatório do Porto
- 306.** 5-12-35 – Cópia de carta ao Jornal de Notícias de A.A. Ribeiro Barbosa, referindo o contado pela filha; dactilografada, com assinatura autógrafa e linha anotada por Thomaz de Lima (*Nota: O "Jornal de Notícias" não publicou esta carta.*)
- 307.** s/d, 1936 – Joaquim de Freitas Gonçalves (cartão de visita, resposta a 305)
- 308.** 27-11-41 – Mário Delgado, Círculo de Cultura Musical do Porto
- 309.** s/d, 26-7-36 – Cópia de ETL de carta sua a Joaquim Freitas Gonçalves
- 310.** s/d, 12-1941/1-42? – Cópia de ETL de carta sua a Joaquim Freitas Gonçalves

## 2.4. Correspondência dispersa, inumerada e sem catalogação

Editadas todas as peças epistolares acima referidas, impunha-se integrar na edição da correspondência de/para Eurico Thomaz de Lima aquela que não foi originalmente catalogada nem numerada, por se achar colada nos álbuns que o mesmo organizou com todo o seu percurso artístico, ou dispersa por caixas ou pastas (indicam-se em itálico os títulos e subtítulos originais, do punho de Thomaz de Lima, e em letra normal, entre parênteses rectos, as indicações da nossa responsabilidade, com datas de início e fim patentes noutros documentos sequenciais incluídos no mesmo álbum):

### 1. 1.º Álbum (1924 a 1929) *Eurico Thomaz de Lima, Portugal*

- 28-04-27 Sociedade Portuguesa de Organização de Concertos, Dir. Guerra Pais
- 21-06-25 Asilo de D. Pedro V. Infância Desvalida, Presidente Manuel António Araújo
- 18-05-27 Asilo de D. Pedro V. Infância Desvalida, Secretário António José Pereira
- 16-05-28 *Carta do Mestre Rey Colaço a Ruy Coelho* [sobre Eurico, de 19 anos]  
Crítica elogiosa, manuscrita, de Alexandre Rey Colaço
- 26-06-28 *Telegrama do Mestre Rey Colaço* [véspera do exame de 3.º ano, Curso Sup. de Piano]
- 06-09-28 Elogio de *Antonio de Nasareth Falcão*

### 2. Álbum *Eurico Thomaz de Lima* [de 19-6-29 a 2-2-47]

- 01-08-29 *Carta do Mestre Vianna da Motta a meu Pai*
- 12-08-29 J. Vianna da Motta [carta a Eurico Thomaz de Lima, sem envelope]
- 09-12-29 *Telegrama do Professor Luiz de Freitas Branco*
- 21-03-30 Filinto Oliveira, 1.º Secretário, Orfeão Luzitano, Porto
- 22-03-30 Manoel dos (?) Cortinhas (?) Rebelo (?), Vice Presidente, Orfeão Luzitano, Porto
- 08-05-30 Jaime de Figueiredo, 1.º Secretário da Direcção, Gremio dos Açores, Lisboa
- 05-02-31 Filinto Oliveira, 1.º Secretário, Orfeão Luzitano, Porto
- 09-03-31 Filinto Oliveira, 1.º Secretário, Orfeão Luzitano, Porto
- 22-04-30 *Carta do Prof. Matta Junior*
- 25-01-32 *Carta do Mestre Teixeira Lopes*
- 06-06-32 *Carta do Prof. Joaquim Freitas Gonçalves e sua Ex.<sup>ma</sup> Esposa / a meu Pai* [com mensagem autógrafa de Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves]
- s/d, 32/36 *Carta do ilustre compositor espanhol / D. Tirso Arranz*
- 04-06-36 João Valente, Direcção da Sociedade Nacional de Musica de Camara
- 21-03-[37?] *Carta do compositor Claudio Carneiro*
- s/d [37/39] *Carta do Ex.<sup>mo</sup> Senhor Dr. Agostinho Tinoco — Reitor do Liceu de Leiria*
- 10-02-39 *Carta do escritor Fernando de Araújo Lima*
- 23-02-43 António Ferreira Pinto Guimarães Dias, Padre, Cruz Vermelha Portuguesa, Delegação do Porto
- 16-07-46 António Augusto Mendes, 1.º Secretário, Orfeão do Pôrto

### 3. *Álbum Eurico Thomaz de Lima <1ª "tournèe" ao><sup>13</sup> Brasil = 1949*

(correspondência enviada para o hotel de ETL, Rio de Janeiro/S. Paulo...)

- 18-09-49 Fernando Alberto Marques Pinto, Figueira da Foz
- 23-09-49 *De Mestre Oscar da Silva*, pianista e compositor, Rio de Janeiro
- 24-09-49 Berta Alves de Sousa
- 05-10-49 Berta Alves de Sousa
- 06-10-49 Antonietta de Souza, Dir. Conservatório Brasileiro de Música Óscar da Silva, S. Paulo
- 23-10-49 Hamisha F. Correia de Oliveira Marques e outros  
Carlos Augusto (?) e Souza, discurso na recepção ao pianista
- 26-10-49 Hamisha F. d'Oliveira Marques
- 01-11-49 Geny Costa
- s/d Antonio Botto
- 21-11-49 Antonio Botto
- [?]-11-50 *Carta do Grande Compositor H. Villa-Lobos*
- [?]-11-50 *Carta da Poetisa Ludovina Frias de Matos*

### 4. *Album Eurico Thomaz de Lima 2ª "tournèe" ao Brasil = 1952*

- 14-08-52 Antonietta de Souza, Director, Conservatório Brasileiro de Musica, Rio de Janeiro

### 5. *3º Album Eurico Thomaz de Lima, Portugal: Desde 31-Janeiro-1947 a 14-Junho-1956*

- 05-07-54 José Remelhe, Orfeão de Valadares

### 6. *4.º Álbum Eurico Thomaz de Lima, Portugal: Desde 22-Junho-1956 a 16- Dezembro-1967*

- 25-03-64 *Carta da compositora brasileira Najla Jabôr Maia de Carvalho*

### 7. *Album // Eurico Thomaz de Lima // Ilha da Madeira // 1965 a 1967*

- 28-11-66 William E Clode, Eduardo Ant Santos Pereira, L. Peter Stanton,  
Comissão Admin. da Academia de Música e Belas Artes da Madeira

Em alguns casos, a correspondência acha-se legendada ou anunciada no álbum mas não consta no envelope respectivo; por vezes, a própria edição fornece pistas quanto a sequências e conteúdos epistolares, o que tem permitido achar peças soltas ou mal arrumadas e retorná-las aos lugares que o compositor lhes dera no espólio.

Finalmente, foi editada e integrada no livro a Correspondência do Secretariado da Propaganda Nacional (Caixa SPN), enviada a Eurico Thomaz de Lima, na sua qualidade

---

<sup>13</sup> Os acrescentos posteriores são representados na edição entre colchetes < >, podendo ainda surgir seta indicadora do lugar onde figuram, quando não for o próprio, e nota de rodapé informando quando são de mão diferente, ou para qualquer outra informação indispensável ao leitor.

de Chefe das Missões Culturais,<sup>14</sup> primeiramente para o seu domicílio e depois para cada uma das localidades onde actuava a missão itinerante, ao longo dos anos de 1940 e 1941:

27-03-40 ETL Chefe da Brigada Norte, *Regulamento*, Luís Nunes da Silva  
 03-04-40 Louzã — Luís Nunes da Silva  
 15-04-40 Estarreja — Luís Nunes da Silva  
 19-04-40 Sever do Vouga — A. Eça de Queiroz, Subdirector  
 23-04-40 Viseu — Luís Nunes da Silva  
 24-04-40 Viseu — José Alvellos (Chefe de Serviços)  
 06-05-40 Tarouca — José Alvellos (Chefe de Serviços)  
 07-05-40 Sinfães — Luís Nunes da Silva  
 09-05-40 Lamego — Luís Nunes da Silva  
 14-05-40 Miranda do Douro — José Alvellos (Chefe de Serviços)  
 14-02-41 Porto — Francisco Lage  
 24-02-41 Porto — Francisco Lage  
 26-02-41 Porto — Francisco Lage  
 18-03-41 Sesimbra — Francisco Lage  
 07-04-41 Vila Real de Santo António — Luís Nunes da Silva  
 12-04-41 Moura — Luís Nunes da Silva  
 10-05-41 Celorico de Basto — A. Eça de Queiroz  
 19-05-41 Arcos de Valdevez — Francisco Lage  
 19-05-41 Esposende, telegrama — Secretariado  
 27-05-41 Viana do Castelo, telegrama — Secretariado

Esta correspondência dactilografada, com assinaturas autógrafas, embora seja muito sucinta e formal, centrando-se em questões administrativas, regulamentares, de gestão e relativas à chefia e ao quotidiano das missões, permite compor uma imagem bastante realista do estado da nação e das condições de trabalho dos artistas, bem como de outros portugueses ao seu serviço. Oferece-nos ainda nas entrelinhas a imagem de um Eurico Thomaz de Lima que buscava naturalmente a camaradagem e a igualdade, numa época em que tal poderia sair caro a todos:

Exmo. Senhor Eurico Tomaz de Lima  
 Sesimbra

Cumpre-me chamar a atenção de V. Ex<sup>a</sup>. para o disposto no regulamento disciplinar a que está sujeito o pessoal menor do S.P.N. e por cujo cumprimento V. Ex<sup>a</sup>. é responsável no serviço das Missões Culturais.

<sup>14</sup> Sobre este assunto, leia-se na *Diacrítica* o detalhado artigo de Pedro Moreira (2021) intitulado "As missões culturais do Secretariado de Propaganda Nacional e o papel de Eurico Tomás de Lima (1940–41)", primeiramente apresentado na Universidade do Minho, no mesmo Colóquio sobre *Eurico Thomaz de Lima (1908–1898)*, no dia do seu aniversário, a 17 de Dezembro de 2020, em que pela primeira vez me referi à "Edição da Correspondência" e respectivo conteúdo, numa palestra cujo texto aqui publico, juntamente com os dados mais sistemáticos que apresentei na mesma universidade a 15 de Dezembro de 2022 da Jornada de Musicologia sobre *António Thomaz de Lima (1887–1950) e Eurico Thomaz de Lima (1908–1989)*.

Notou-se à partida do auto-carro, no dia 15, que o condutor não estava fardado, como lhe cumpria.

A falta cometida nêsse momento é da exclusiva responsabilidade do condutor e por ela devia ter sido repreendido disciplinarmente, por quem de direito.

Não o tendo sido não quer isso dizer que a falta não tivesse ficado registada.

Deve pois V. Ex.<sup>a</sup>. comunicar ao condutor do auto-carro que, por ordem superior, é obrigado a usar o fardamento completo que lhe foi fornecido pelo S.P.N., mesmo fóra das horas de condução da viatura.

Por outro lado, a natureza das funções e diferença das categorias entre os elementos artísticos da Brigada das Missões Culturais e o pessoal menor ao seu serviço, exige que se evite radicalmente tôda e qualquer mistura ou confusão com aparências de camaradagem, quer em actos particulares, quer em actos por consequência oficial.

Como se disse, a primeira falta já foi cometida.

A segunda falta será punida com a perda de oito dias de ordenado e obrigatoriedade de prestação de serviço. A terceira falta com dispensa do exercicio de funções.

A liberdade do ano passado tem de acabar para bem de todos.

Com a maior consideração apresento os meus cumprimentos a V. Ex.<sup>a</sup>.

A Bem da Nação.

Secretariado da Propaganda Nacional, em 18 de Março de 1941

*Pel O Sub-Director  
Francisco Lage*

Camaradagem e convívio valorizados, suspirados e agradecidos pelo próprio Director das Missões, o poeta e *camarada* Augusto de Santa Rita, nas suas cartas particulares ao *camarada* Eurico, de 30 de Março e 10 de Abril de 1940:

Saudoso do belo convívio que tive aí, por essas terras do Norte, com a esplêndida Brigada Cultural do "S.P.N.", cujo director tem sido incansável para tirar o máximo rendimento da bela iniciativa (fls. 1–1v)

Felicitando-o efusivamente pelo sucesso alcançado no Teatro da Trindade com a sua actuação brilhantissima e muito grato por todas as atenções que tem dispensado a minha Mulher, saúdo a Brigada Cultural do "S.P.N.[.]", fazendo sinceros votos de muitas prosperidades.

Sei que tem havido uma excelente camaradagem, como era de esperar, dada a probidade moral dos seus componentes e a todos felicito, do coração, pelas admiráveis provas de competência artística. (fls. 1–2)

Essa simpatia e pendor para a socialização de Eurico Thomaz de Lima deixam-se deduzir da simples existência neste espólio de prolongada e afectuosa correspondência de pessoas com as quais em algum momento se cruzara de quadrantes sociais e profissionais tão díspares como o comandante do navio em que viajou para o Brasil, Flávio Luís Pereira (a segunda mais numerosa), e, da tripulação do mesmo *North King*, ainda António Emídio Tavares.

Na mesma caixa do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) foi arrumada correspondência solta, inumerada, de remetentes vários, de diversos âmbitos sociais e

artísticos – alguns com outras cartas numeradas e catalogadas no espólio acima referido, mas sem que estas tenham sido juntas ao mesmo, o que se fará na presente edição:

- 08-10-28 Associação de Bombeiros Voluntarios de Oliveira do Hospital Direcção, António Garcia de Brito, Vice-Presid.
- 06-02-31 Sociedade Nacional de Musica de Camara, *Thomaz Lara*
- 30-03-40 Presidência do Conselho Secretariado da Propaganda Nacional Particular, Augusto de Santa Rita
- 10-04-40 Presidência do Conselho SPN Particular, Augusto de Santa Rita
- 16-04-64 Autógrafo de ETL à Dir. da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses
- 06-01-70 S.E.C.T.P. Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, David Mourão-Ferreira, Pagamento Direitos de Autor
- 20-12-72 "
- 08-08-73 "
- Outono 65 Ludovina Frias de Matos, versos ao autor
- 13-04-67 Cópia autógrafa de carta de ETL à Academia de Música e Belas Artes da Madeira
- 27-04-67 "
- 29-04-67 Academia de Música e Belas Artes da Madeira, Comissão Admin. William E Clode, Eduardo Antº Santos Pereira, Luis Peter Stanton
- 01-07-67 Cópia autógrafa de carta de ETL à Academia de Música e Belas Artes da Madeira
- 16-10-67 Academia de Música e Belas Artes da Madeira, Comissão Admin. William E Clode, Eduardo Antº Santos Pereira, Luis Peter Stanton
- 05-11-80 Asilo-Escola de Cegos Antonio Feliciano de Castilho, Mário do Rosário

A correspondência da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, ou Sociedade Portuguesa de Autores, de que Eurico Thomaz de Lima foi membro, habitualmente assinada por David Mourão Ferreira, Secretário para o Expediente Geral, apresenta os rendimentos do ano de 1964 e dos três anos sequenciais de 1970 a 1973; não se editaram, porém, os documentos anexos discriminando composições e respectivos valores, que podem ser consultados no espólio. Por fim, as pastas SN1 a SN4 incluem algumas cartas, ofícios e cartões soltos que foi quase sempre possível integrar em envelopes vazios colados nos álbuns, por haverem sido retiradas dos seus lugares para exposições e outros fins, sem nunca terem retornado a eles. Ficam a aguardar arrumação a interessante primeira carta do compositor brasileiro Oscar da Silva, de 15 de Setembro de 1949, e a única de Manuel Ivo [Cruz], de 1 de Julho de 1971 (SN2).

### **3. Da importância da edição da correspondência de/para/sobre Eurico Thomaz de Lima**

Trata-se de uma correspondência de riqueza evidente, merecedora de publicação, já que inclui testemunhos e informação profissional e existencial não somente de Eurico Thomaz de Lima e de seu pai, António Thomaz de Lima, mas também de inúmeras figuras de destaque do panorama musical português, bem como brasileiro e mundial, e ainda de outras artes com a música intimamente relacionadas, em particular a poesia. Dela

se podem extrair múltiplos e amplos factos biográficos e dados de ordem vária relativos ao compositor e aos seus correspondentes, tanto familiares como profissionais.

Numa primeira leitura, observar-se-á de imediato como nela cintilam constelações de elogios e relatos de reacções entusiásticas do público e dos seus pares à sua obra, ao seu trabalho e carácter. A edição desta correspondência, oferecendo-a à leitura no século XXI, permitir-nos-á esboçar de Eurico Thomaz de Lima uma imagem que não é retrato encomendado ou busto protocolar: trata-se de um perfil ao longo do tempo espontaneamente composto a muitas mãos, e dando conta de ainda mais vozes, leigas, especializadas, críticas, adultas, infantis, de nacionalidades várias, artísticas, domésticas, políticas, institucionais, comerciais, poéticas.

Apenas a título de exemplo, centremo-nos na correspondência familiar, provavelmente a menos interessante em termos musicais, e ainda assim tão informativa quanto à educação de Eurico Thomaz de Lima, às mentalidades, ambientes, espaços naturais e artísticos do seu tempo, à situação dos artistas, etc.

### 3.1. Os conselhos paternos

Uma das principais virtudes da correspondência familiar é podermos hoje observar, à luz que a distância apura, a educação de um artista musical da primeira metade do século XX, época que imporia certamente cuidados especiais, atendendo à conjuntura política e sociocultural.

Embora constem do espólio apenas cartas do ano de 1932, quando Eurico Thomaz de Lima era Director da Academia Mozart, no Porto – o que é igualmente sintomático –, são numerosas as informações que nos permitem compor o quadro das condições de vida, de estudo e de trabalho em Portugal, no tocante à música e a outras artes. Em carta datada de 9 de Janeiro de 1932, o pai escreve-lhe de Lisboa advertências como as seguintes:

- Agora, é preciso que Deus proteja os teus passos, e que tu, tanto artistica, como moralmente marques o teu logar e a tua Individualidade com nobresa.
- É indispensavel penetrar na melhor sociedade portuense, ainda que com alguma dificuldade, mas que não deves fazer caso, nem desanimar, mas nunca perder a coragem, com os olhos postos no fito a atingir.
- Cuidado com o teu feitio, por vezes, asperamente dogmatico. Desculpa, mas não se apanham moscas, com sal.
- Os amigos, quanto mais melhor, bem sei que sò a um ou a outro, podemos dedicar a nossa sinceridade, mas o empregar o teu tempo, sò com esses, é prejudicialissimo. O coração pode dar-se a um, mas os sorrisos, são para todos, pois precisas viver com “todos”.
- Não te esqueças de fazeres convites da mais alta importancia artistica e social, para o teu concerto. É preciso que n’essa noite, vão à Academia, os que là vão raramente, ou os que nunca là foram.
- N’estes primeiros tempos, tens que aparecer artisticamente, muito a miudo, para ganhares fama, assim de futuro ganharás proventos. Assim, não te extenuas, e vais guardando triunfos.
- O meu carinho, é de pai, procurando dar-te conselhos que te possam prestar na Vida. E ao mesmo tempo, gosar a Vida; não ha nessecidade de fazer tudo de uma vez. É preciso fazer render o peixe.

- Lembra-te que por seres novo ainda, n'um logar que precisa de reflexão debes antes de falares ou proceder, contar lentamente até "três".

A política, assunto sensível, merece referências ainda mais directas da figura paterna, em carta de 8 de Fevereiro do mesmo ano:

O que me contas do pai Jacobetty é triste.  
É um lar que caminha aos tranbulhões.  
Eles ligam-se com todos os credos, e não desdenham mesmo os comunistas, o que querem é trepar. [...]  
Que maus portugueses, não querem ver, o caos em que eles proprios se atolarão, no dia em que porventura vençam, com compromissos tomados com bolchevistas, etc, e toda essa cafila de desordeiros.  
Então è que veriamos renascer nas ruas, os bombistas, ataques pessoais, e todas as calamidades por que está passando a "nuestra visinha" paiz aonde agora politicamente impera o caciquismo e o banditismo.  
Nunca te metas em politica!  
Nem discutas! Sê amigo de Gregos e Troyanos.  
O teu chefe politico é o Bach.

### 3.2. Os conselhos maternos

Nas suas cartas, as mais assíduas, Ernestina Santos Thomaz de Lima cinge-se sobretudo aos aspectos da saúde e da ética, buscando, à distância, que o filho se mantivesse física e moralmente saudável:

Diz-me, continuas sem fumar? Oxalá que assim seja, com temperamentos nervosos só faz mal. (27-2-32)

Meu querido filho, não imaginas como me custou o que dizes na carta do papá sob o Raimundo de Macedo e do Oscar da Silva, qualquer d'elles uns conquistadores, o primeiro terminou no suicidio, e o segundo abandonado visto não ter confiança as familias das alumnas! É tristissimo! E, tanto talento. São dois exemplos muito grandes meu filho para <a ↑ > tua vida, sê sempre respeitador das tuas alumnas, não é digno abusar-se da confiança das familias que nos pagam, e um artista que está em evidencia, é n'um momento que cai do conseito. (3-3-32)

...sê sempre cavalheiro, jovial mas, com muita linha. Estás muito exposto, o teu pedestal erguese, mas para o consolidar precisas sê sempre um artista com moralidade. (12-6-32)

### 3.3. Referências ao mundo musical e artístico

A correspondência familiar, embora de âmbito mais limitado, não deixa de nos oferecer igualmente notas soltas sobre o mundo da música e das artes, que o pai António Thomaz de Lima também integrava e bem conhecia:

O Jayme Silva, deu hontem um recital na Trindade. O Ruy Coelho (sempre malandro) fãz hoje um[a] crítica de deitar a prateleira abaixo. Ocultamente tem essa critica três aspectos: Lisongear o Julio Dantas; e dãr uma tremenda bordoadã no Viana da Motta e no Graça. Tambem é "gentilissimo" (!!!) para os outros pianistas portugueses, sem <porem ↑ > citar nomes. É semp[r]e o mesmo... (pai, 9-1-32)

Gostei de saber que tomas parte na homenagem ao pintor Sousa Pinto, vi a exposiçãõ nas Bellas Artes, tem valor. (mãe, 9-3-32)

Ficamos satisfeitos com o bom desempenho das Operas que se realisou no Teatro S. João sob a direçãõ da D. Judith. (mãe, 21-3-32)

#### 4. A listagem alfabética de toda a correspondência

No seu conjunto, ainda certamente despojado de alguns exemplares importantes cujo paradeiro trataremos de investigar, a correspondência ora editada deixa avultar nomes tão relevantes no panorama musical português e brasileiro, ou necessitando ainda de neles ocupar o lugar que lhes pertence, como os de Alexandre Rey-Colaço, Alma Cunha de Miranda, Antonietta de Souza, Cláudio Carneiro, Evaristo de Campos Coelho, Fernando Botelho Leitão, Fernando Lopes-Graça, Heitor Villa-Lobos, Humberto Cordovil, João Eduardo da Matta Junior, José Neves, José Vianna da Motta, Lourenço Varella Cid, Luís de Freitas Branco, Manuel Ivo Cruz, Najla Jabôr Maia de Carvalho, Olga Pedrário e Óscar da Silva, ou ainda do compositor espanhol Tirso Arranz, entre muitas outras figuras desta arte, mas também das artes plásticas, literárias, arquitectónicas, etc. Apresenta-se abaixo a sua lista alfabética, para mais fácil apreciação, integrando os grupos epistolares atrás acrescentados e ainda as cartas de Eurico Thomaz de Lima trasladadas pelo próprio e cópias suas de cartas alheias, sob os nomes dos respectivos remetentes:

- A. Eça de Queiroz/SPN (2 UC, 19-4-40, Sever do Vouga; 10-5-41, Celorico de Basto)
- A.A. Ribeiro Barbosa (1 UC, de 5-12-35, cópia de carta ao *Jornal de Notícias*; com nota de Thomaz de Lima sobre estado inédito da mesma)
- Academia de Música e Belas Artes da Madeira, Comissão Admin. William E Clode, Eduardo Antº Santos Pereira, Luis Peter Stanton (3 UC, de 28-11-66 a 16-10-67, Caixa SPN; *vd. William...*)
- Agostinho Tinoco, Reitor do Liceu de Leiria (1 UC, s/d, entre 1937 e 39)
- Alexandre Rey-Colaço (8 UC, 5 de 22-8-23 a 27-5-[28?] + 3 nos Álbuns, 16-5 e 16-6-28, carta a Ruy Coelho sobre Eurico, de 19 anos; crítica elogiosa, manuscrita; telegrama na véspera do exame de 3.º ano do Curso Superior de Piano)
- Alma Cunha de Miranda (14 UC, de 3-2-52 a 31-7-61, com poesia da autora, édita e inédita, notas autógrafas de Eurico Thomaz de Lima e partitura de Arnaldo Rebello, do Rio de Janeiro, incluindo dedicatória autógrafa)
- Amélia Vilar (3 UC, de 22-8-44 a [?-?]-1965, mas com quatro mensagens de datas diferentes na primeira UC, 118 — 22 e 29-8-44; 6 e 11-9-46)
- Antonietta de Souza (3 UC, de 6-10-49 a 14-8-52, álbum)
- António Augusto Mendes, 1.º Secretário, Orfeão do Pôrto (1 UC, de 16-7-46)

- António Botto (7 UC, de 10-2-45 a 21-11-49, com cópia de carta de Eurico Thomaz de Lima, autógrafa)
- António de Almeida Garrett (1 UC extraviada?)
- Antonio de Nasareth Falcão (1 UC, de 06-9-28, Elogio)
- António Emidio Tavares (1 UC, de 3-1-50)
- António Ferreira Pinto Guimarães Dias, Padre, Cruz Vermelha Portuguesa, Delegação do Porto (1 UC, de 23-2-43)
- António Garcia de Brito/Associação de Bombeiros Voluntarios de Oliveira do Hospital (1 UC, de 8-10-28)
- António Guilhermino Lopes (1 UC, de 17-9-52)
- António [de Almeida] Garrett (1 UC, s/d, 12-1963/1-64)
- António Ribeiro de Almeida (1 UC, de 28-4-58)
- António Teixeira Lopes (1 UC, de 25-1-32, *Carta do Mestre Teixeira Lopes*)
- Antonio Thomaz de Lima, pai (3 UC, de 9-1 a 8-2-32, com 1 nota e 2 cartas da mãe).
- Antonio Thomaz de Lima (1 UC, de 5-12-37, cópia de ETL da carta do pai a Joaquim Freitas Gonçalves)
- Armando Leça/Patronato de S. João Bosco, Porto (1 UC, de 27-5-66)
- Augusto de Santa Rita / Presidência do Conselho Secretariado da Propaganda Nacional, Particular (2 UC, de 30-3-40 e 10-4-40)
- Berta Alves de Sousa (8 UC, de [?]-12-48 a 30-9-56, mas 9 cartas, achando-se 2 na UC 156, de datas muito díspares, 28-3-49 e 30-9-56; 2 em álbum)
- Bertha Ferreira Malheiro Veloso de Araújo (4 UC, de 7-1 a 17-12-65)
- Carlos Anes (2 UC, de 1-3 a 27-5-52, a primeira com Joanídia Sodré)
- Carlos Augusto Souza (1 UC, 23-10-49, discurso de recepção a ETL)
- Carlos Valle, Porto (1 UC, s/d)
- Celso de Carvalho (1 UC, de 26-2-87)
- Cláudio Carneiro (2 UC, s/d; 21-03-[37?])
- David Mourão-Ferreira/S.E.C.T.P. Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, Pagamento Direitos de Autor (3 UC, de 6-1-70 a 8-8-73)
- Eduardo Albuquerque Moreira/Clube Fenianos Portuenses (1 UC, de 1-10-65)
- Eduardo António Santos Pereira, Academia de Música e Belas Artes da Madeira, Comissão Admin. com William E. Clode e Luis Peter Stanton (3 UC, de 28-11-66 a 16-10-67, Caixa SPN; *vd.* Academia)
- Eduardo da Matta Junior (1 UC, 22-04-30)
- Emílio Loubet (1 UC, apenas o envelope com dois recortes do jornal *A Voz da Pòvoa*, de 18-VII-1985)
- Empresa do Teatro Rivoli, Porto (1 UC, s/d)
- Ernâni Rosas (5 UC, de 20-11-65 a 16-2-67, com cópia de carta sua à Direcção do Ateneu Comercial do Porto)
- Ernestina Santos Thomaz de Lima, mãe (24 UC, de 8-1 a 8-7-32, com carta da avó; nota do pai; telegrama de ETL pelo seu aniversário)
- Eurico Thomaz de Lima (8 UC, telegrama de ?-4-1932; cópias de 2 cartas a Joaquim Freitas Gonçalves, 26-7-1936 e s/d, 12-1941/1-1942; cópia de carta à Dir. da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, 16-4-64; cópia de carta a Lourenço Varella-Cid, 20-2-67, com cópia da carta que enviara ao Inspector Superior do Ensino Particular, Ministério da Educação Nacional, 21-2-67; cópia de carta a Evaristo Campos Coelho, *vd.*, 22-1-69; cópia de 3 cartas à Academia de Música e Belas Artes da Madeira, 13-4, 27-4 e 1-7-67)

- Evaristo de Campos Coelho (115 UC, de 8-3-61 a 3-1-84, com 2 fotos suas da Páscoa de 1972, em Angola, e aos 77 anos; autógrafo de Varella Cid; autógrafo de Maria Luiza; cópia autógrafa de carta de Eurico Thomaz de Lima, 22-1-69; 2 UC com carta e telegrama, 257, e 2 cartas, 273)
- Fernando Alberto Marques Pinto (1 UC, de 18-9-49)
- Fernando Botelho Leitão, Lisboa (2 UC, de 19-2-47 a 6-8-59)
- Fernando de Araújo de Lima (5 UC, de 10-02-39 a 14-2-41)
- Fernando Lopes-Graça, Lisboa (2 UC, de 22-1-47 a 14-11-48)
- Filinto Oliveira, 1.º Secretário, Orfeão Luzitano, Porto (3 UC, de 21-3-30 a 5-2 e 9-03-31)
- Firmino de Sousa/Ateneu Comercial (1 UC, de 13-1-67)
- Flavio Luís M. Pereira/*North King* (15 UC, de 31-3-50 a 14-3-56; 2 extraviadas?)
- Francisca Freitas, avó (1 UC, de 12-1-32)
- Francisco Lage/SPN (5 UC, 14-2-41, 24-2-41 e 26-2-41, Porto; 18-3-41, Sesimbra; 19-5-41, Arcos de Valdevez)
- G. Fernández Gil (4 UC, de 26-11-56 a 14-1-57)
- Geny Costa (1 UC, de 1-11-49)
- Godofredo Rios Sequeira (2 UC, de 2-11-1965 a 2-3-67)
- Guerra Pais/Sociedade Portuguesa de Organização de Concertos (1 UC, de 28-4-27)
- H. Villa-Lobos (1 UC, de [?]-11-50)
- Hamisha F. Correia de Oliveira Marques e outros (1 UC, 23-10-49)
- Hamisha F. d'Oliveira Marques (1 UC, de 26-10-49)
- Henrique Moreira (1 UC, de 1-12-65)
- Humberto Cordovil (1 UC, de 16-1-62)
- Izabel Basan Bramão (3 UC, de 13-3-51 a 23-11-55)
- Jaime de Figueiredo, 1.º Secretário da Direcção, Gremio dos Açores, Lisboa (1 UC, de 8-5-30)
- Joanídia Sodré (1 UC, de 1-3-52; vd. Carlos Anes)
- João Itiberê da Cunha (1 UC, de 5-5-51)
- João Remelhe/Orfeão de Valadares (3 UC, de 26-6-53 a 1-7-54)
- João Valente, Direcção da Sociedade Nacional de Mvsica de Camara (1 UC, de 4-6-36)
- Joaquim Freitas Gonçalves (2 UC, de 6-6-32 e s/d; carta a seu pai; cartão de visita)
- Joaquim Simões Carneiro/Associação Cultural do Norte (1 UC, de 19-6-53)
- Joel do Vale Moreira (2 UC, de 1-10-65 a 5-11-63)
- José Alvellos/SPN (3 UC, 24-4-40, Viseu; 06-5-40, Tarouca; 14-5-40, Miranda do Douro)
- José Neves (4 UC, de 2-11-38 a 16-12-54)
- José Rainho da Silva Carneiro (2 UC, de 4-10-50 a 25-9-53)
- José Remelhe/Orfeão de Valadares (1 UC, de 5-7-54)
- José Vianna da Motta (2 UC, de 01-08 a 12-8-29, carta a seu pai e carta a Eurico Thomaz de Lima)
- Judith Lupi de Paulo Freire (1 UC, de 18-4-57)
- Laura Onofri de Figueiredo (1 UC, de 15-3-51)
- Lourenço Varella Cid (8 UC, de 25-2-63 a 2-3-67, mas a 76 com correspondência de 19-2-66 e 6-7-66; com 2 cópias autógrafas de cartas de ETL a Varella Cid e ao Inspector Superior do Ensino Particular, Ministério da Educação Nacional)
- Ludovina Frias de Matos (4 UC, de 5-2-61 a 21-10-65; s/d, ?-11-1950, Álbum; Outono 65, versos autógrafos a ETL, Caixa SPN)
- Luís de Freitas Branco (1 UC, de 9-12-29, telegrama)
- Luís Marques Ribeiro (1 UC, de 13-3-67)

- Luís Nunes da Silva/SPN (8 UC, 27-3-40, ETL Chefe da Brigada Norte, *Regulamento*; 3-4-40, Louzã; 15-4-40, Estarreja; 23-4-40, Viseu; 7-5-40, Sinfães; 9-5-40, Lamego; 07-4-41, Vila Real de Santo António; 12-4-41, Moura)
- Luís Peter Stanton, Academia de Música e Belas Artes da Madeira, Comissão Admin., com William E. Clode e Eduardo António Santos Pereira (3 UC, de 28-11-66 a 16-10-67, Caixa SPN; *vd.* Academia)
- Luís Vouga (1 UC, de 6-12-65)
- Manoel dos (?) Cortinhas (?) Rebelo(?), Vice Presidente, Orfeão Luzitano, Porto (1 UC, de 22-3-30)
- Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves (mensagem autógrafa; *vd.* Joaquim Freitas Gonçalves)
- Manuel António Araújo/Asilo de D. Pedro V. Infância Desvalida (1 UC, de 21-6-25)
- Manuel Ivo [Cruz] (1 UC, de 1-7-1971, SN2)
- Maria Carlota Tinoco (2 UC, de 5-12-58 a 9-7-60)
- Maria de Lourdes Amaral (1 UC, s/d, telegrama)
- Maria Helena Matos/Conservatório Nacional (1 UC, de 31-3-50; 1 extraviada?)
- Mário Delgado/Círculo de Cultura Musical do Porto (1 UC, de 27-11-41)
- Mário do Rosário/Asilo-Escola de Cegos Antonio Feliciano de Castilho (1 UC, 5-11-80)
- Miguel Jacobetty Rosa (2 UC, de 2-6-64 a 30-10-65)
- Najla Jabôr Maia de Carvalho (1 UC, 25-3-64)
- Natália de Andrade (5 UC, de 16-2-57 a 18-5-60)
- Octávio Sergio (1 UC, de 6-6-46)
- Olga Pedrário (12 UC, de 5-4-51 a 25-10-65)
- Olímpia Dória (6 UC, de 19-6-35 a 20-2-37)
- Óscar da Silva (2 UC, de 15-9 a 23-9-49, SN2 e Álbum)
- Pedro Olaio (1 UC, s/d, telegrama)
- [?], Presidência do Concelho da Emissora Nacional de Radiodifusão (1 UC, de 23-5-56)
- Secretário António José Pereira/Asilo de D. Pedro V. Infância Desvalida (1 UC, de 18-5-27)
- SPN Secretariado (2 UC, telegramas, 19-5-41, Esposende; 27-5-41, Viana do Castelo)
- Teixeira Lopes (*vd.* António; 4 UC, de 5-6-32 a 7-2-41)
- Tirso Arranz, D. (1 UC, s/d, entre 1932 e 1936)
- Thomaz Lara, Sociedade Nacional de Música de Camara (1 UC, de 6-2-31)
- Urbano Furtado (3 UC, de 16-9-63 a 29-6-67) [primo]
- Vasco Mariz (2 UC, de 2-5-49 a 26-3-51)
- Victor Falcão/Instituto de Cultura Portuguesa, Bruxelas (1 UC, de 31-5-39)
- Vieira Pinto (1 UC, 1986/87)
- W. Waddington/Escola de Música e Coreografia, Núcleo de Arte, Lourenço Marques (1 UC, de 10-9-54)
- William E. Clode, Eduardo Ant Santos Pereira, L. Peter Stanton/Comissão Admin. da Academia de Música e Belas Artes da Madeira (3 UC, de 28-11-66 a 16-10-67; *vd.* Academia...)

## 5. Outros assuntos abordados na correspondência

Para além do seu valor afectivo e do conteúdo sempre mais íntimo e quotidiano, estas cartas oferecem-nos notas importantes sobre a crítica musical, reflexões sobre a música, o talento e a fama, referências à vida artística e às dificuldades da mesma, breves mas

interessantes apontamentos sobre o país e seus naturais de várias localizações, bem como sobre outras nações e nacionalidades, e, sobretudo, numerosas notas profissionais para uma futura biobibliografia de Eurico Thomaz de Lima, e ainda de diversas outras figuras nelas mencionadas. Exemplifiquemos muito brevemente alguns desses tópicos.

### 5.1. Notas sobre a crítica musical

Da pena da compositora e amiga brasileira Olga Pedrário, a 19-12-51:

O artista tem que ser diplomata, meu caro, não há outro recurso. Parece-me que êle [Carlos Anes] tem cousas interessantes para piano, apesar da perseguição tremenda que sofre dos criticos que nos criticam, sem possuirem a nossa cultura. Você não acha ridiculo quando alguem, que não conhece rudimentos de harmonia, censurar os que estudaram seriamente a complicada e dificilima técnica da composição? Só rindo...

Nas palavras de Luís Vouga, publicitário d' *O Comércio do Porto*, a 6-12-65:

A tua carta deu-me muito prazer, não só por ver que já estás em plena actividade artística, mas tambem que os críticos do Funchal te tecem os elogios a que tens jús. Esse crítico que assina R.S. vê-se, pela forma como escreve, que é um profundo conhecedor de Música. A sua crítica revela, de facto, uma vasta erudição musical, à qual estamos pouco habituados... pois muitos dos que se abalançam a críticos musicais não passam de simples amadores de Música e, por vezes, não conhecem uma nota do tamanho do cogumelo do Palácio de Cristal!

### 5.2. Reflexões sobre a música, o talento e a fama

Da mesma Olga Pedrário, do Rio de Janeiro, a 29 de Agosto de 1951:

Agradeço-lhe profundamente o entusiasmo, a espontaniedade de expressões referindo-se aos sucessos, por mim obtidos<,> com o "Andante para cordas" e "Concertino". Bem conhece o esforço que se oculta no trabalho que construímos. O publico exige emoções, ignorando que o artista nasce emotivo mas tem que lutar com uma serie de obstaculos estranhos à sua sensibilidade, para que o "todo" se transforme em obra de arte. Não é facil e depende, sobretudo, de uma infinita paciencia, de uma intensa e continua renuncia.

Ainda da compositora da *suite* infantil *O Reino de Paula*, a 13 de Junho de 1955:

Felicito-o pelo sucesso alcançado, o que demonstra assiduidade no trabalho, firmeza de vontade e amor ao ideal ambicionado. Nós, os que estudam seriamente, sabemos o quanto a Arte é exigente. Não admite meios termos. Ou tudo ou nada... O talento é um privilegio. Todavia êle, sem o necessario esforço, perde-se nas brumas da mediocridade.

De Godofredo Rios Sequeira, professor de piano e seu antigo aluno, a 2-11-65:

Nos comentários que fiz aos alunos, quanto à música, afirmei que os indivíduos musicalmente alérgicos se identificavam com um prisma baço, em que as leis da refração não se verificam, no campo da óptica.

### 5.3. Referências às dificuldades (financeiras) da vida artística

Da mãe, Ernestina Thomaz de Lima, a 25 de Maio de 1932:

Fizestes muito <bem ↑ > em ter resolvido não dares o teu recital no Sá da Bandeira, mas sim no dia 4 ahi na Academia, embora tivesses feito certas despesas no entanto não seria o prejuizo como se fosse no teatro.

Esta crise é por toda a parte, apreciam-te bastante, mas, falta de *lécas*. Esse preço da Academia torna-se mais acessível. Para coisas de Arte pura á crise de espirito.

De José Alvellos, Chefe de Serviços, Presidência do Conselho do Secretariado da Propaganda Nacional, a 6 de Maio de 1940:

...tenho a honra de juntar um vale de correio nº. 00444, de Esc: 1.000\$00, cuja importância se destina a fazer face às despesas a haver com a Missão.

Recomendo a máxima economia, devendo V. Ex<sup>a</sup> procurar conseguir a colaboração das câmaras nas afinações dos pianos.

Da compositora Olga Pedrário, a 25 de Julho de 1951:

Nosso ambiente: artis<ti ↑ >co está cad<a> vez mais precario. Basta lhe dizer que fala-se na dissolução da nossa O.S.B. por falta de verba<!> Todavia, almejo que o Brasil possa receber o nobre mensageiro de Arte do Paiz irmão — Eurico Thomaz de Lima.

Da amiga de ambos, a cantora e poeta Alma Cunha de Miranda, a 31-7-61:

...esta sua amiga e intérprete de coração a traduzir, a cantar, a lavar roupa, varrer casa, fazer compras, a escrever para jornais, e a enfrentar a falta de pagamento da Radio onde nós dois gravamos — já há sete meses de atrazo!

### 5.4. Notas sobre o país

A 21 de Março de 1932, a mãe do compositor, Ernestina Santos Thomaz de Lima refere-se-lhe elogiosamente ao Porto (1), cidade de que Ernâni Rosas oferece diferente ponto de vista, a 16 de Fevereiro de 1967 (2), enquanto o colega do Conservatório Nacional, Evaristo de Campos Coelho, a recorda com familiaridade, a 14 de Julho de 1969:

1. No Porto há muito gosto, por isso creio bem como seriam bonitas as ornamentações e iluminações.
2. ...o Porto, esta cidade aburguesada, onde um "escol" persiste em viver, não obstante o arrote comercial e industrial que por todo o lado nos afronta.

3. Conheço muito bem todo esse recanto do Porto, que calcurreei a pé varias vezes, desde a Ponte da Pedra, Santana, descendo á Azenha, Leça do Bailio, Maia, margens do Leça, que fotografei.

É ainda a mãe quem lhe refere a *esplêndida, magnífica e deslumbrante* cidade de Braga, a 8 de Julho de 1932:

Fiquei muito satisfeita pelo bonito passeio que o Snr Chaim te preporcionou a Braga[;] é um panorama esplendido. Conhêço muito bem, já lá estive por três vêzes (em solteira) com bastante demora. O passeio ao Sameiro é magnifico. Por duas vêzes assisti ás festas de S. João e S. Pedro e visitei tanto de dia como á noute as Capellas, tudo é deslumbrante. Ainda bem que este amigo te fêz conhecer uma [*cidade*] tão bonita.

O arquitecto Miguel Jacobetty Rosa reporta-se à experiência da insularidade madeirense, a 30 de Outubro de 1932, e o compositor Armando Leça, a 27 de Maio de 1966, evoca a florida paisagem do Funchal:

É natural que venhas a sentir uma certa nostalgia, mais tarde ou mais cêdo; conheço a Madeira e sei que êsse mal ataca quasi sempre as pessoas que para aí se deslocam, apesar da beleza da Ilha e dos seus muitos atrativos. Mas não desanimes porque isso não está tão longe do continente que não se possa atenuar a molestia com uma saltada aqui ou uma visita aí da familia.

Funchal, é sugestiva pela paisagem.. amfiteatro florido em declive sobre a ampla baía..

### **5.5. Notas de profissionais e outros para a biobibliografia de Eurico Thomaz de Lima**

A correspondência editada oferece-nos desde cedo testemunhos da excelência do aluno Eurico Thomaz de Lima, que seguia os passos do pai no mundo da música e beneficiava do conhecimento de mestres que com este haviam trabalhado. Assim, logo a 1 de Agosto de 1929, escreve a seu pai José Vianna da Motta:

Já deve saber do lindo exame que fez o seu filho. Ele foi admiravel, perfeito em todas as próvas, a parte umas pequenas hesitações (insignificantes) na Sonata. Agora deve subtilisar um pouco mais a sua emoção, entusiasmar-se um pouco mais.<sup>15</sup>

O professor João Eduardo da Matta Júnior dirige-lhe a 22 de Abril do ano seguinte palavras muito elogiosas, dedicando-lhe um dos seus trabalhos e dando indirectamente conta das dificuldades da arte que partilham:

Agradecendo muito gratamente, as palavras com que se dignou apreciar os meus estudos, palavras devidas à sua gentileza, e, desejando dar-lhe uma prova de admiração, pelo seu

---

<sup>15</sup> Este parágrafo foi sublinhado a lápis azul, com traço completo e formando caixa por cima da linha inicial e por baixo da final, certamente por parte dos um dos seus leitores.

peregrino Talento, peço-lhe me permita, dedicar-lhe o estudo que mais o enteressou, que só tera valor quando os seus dedos o dedilhar[em].

Junto uma copia, sentindo não ser impressa, mas... não encontro editor por isso, assim vai[.]  
Desculpe.

A 25 de Janeiro de 1932 é a vez de o escultor e professor de Escultura António Teixeira Lopes, também amigo de seu pai, dar conta da sua admiração diante do talento do pianista e compositor, recordando-lhe o esforço constante que toda a manifestação artística exige, para além do talento, como bem sabia e aplicou ao longo da sua carreira este transmontano muito reconhecido, premiado e condecorado, que teve *atelier* em Paris e depois em Vila Nova de Gaia (a casa-atelier que, no ano seguinte ao da redacção desta carta, doaria à Câmara Municipal, mantendo-se como Director-Conservador da casa-museu para assim continuar a nela receber todos quantos quisessem conhecê-lo e à sua obra):

Vim do seu concerto muito impressionado com a brilhante execução que deu a todo o programa, e volto a felicita-lo vivamente!

Avante, pois, meu Amigo, e lembre-se sempre que, mesmo com muito talento, é necessario muito esforço, muita dedicação, dar á nossa Arte tudo, ou quasi tudo, da nossa alma!

Venha quando tiver ocasião, até esta sua casa [...]

Em carta sem data, mas colada no segundo álbum de Eurico Thomaz de Lima a seguir à de Joaquim Freitas Gonçalves e sua mulher, de 6 de Junho de 1932, e antes da de João Valente, da Sociedade Nacional de Música de Câmara, de 4 de Junho de 1936, o compositor espanhol Tirso Arranz dirige-lhe protestos de grande amizade e admiração, sublinhando o interesse de vê-lo (re)conhecido também por terras de Espanha:

Quedamos admirados de su eminentisimo arte, y bien sabe Dios, que quisieramos que en Madrid fuera admirado como se merece, demostrando con sus dotes pianisticas, que en Portugal hay virtuosos de tanta valia y mérito como usted.

Na mencionada carta de agradecimento da Direcção da Sociedade Nacional de Música de Câmara pela sua colaboração no concerto de 2 de Junho, no Conservatório, mais uma instituição portuguesa se junta ao coro de aplausos, com a crítica e o público em geral:

A maneira brilhante como V. Exa. executou todas as peças do difícil programa, patenteou mais uma vez o valor do pianista insigne e do artista que "sente e transmite", tão justamente apreciado pelo publico e pela critica.

Colada logo a seguir no mesmo álbum, surge a missiva de Cláudio Carneiro lamentando que uma gripe o tenha impedido de assistir ao *seu "concerto de Beethoven" com orchestra*, mas pedindo-lhe que aceitasse o seu *bravo*, pois que estava *informado da sua notavel execução*.

Em 12 de Julho de 1935, a professora Olímpia Dória, colega a leccionar em Santarém — "missionaria do lindo evangelho da música conforme se pôde, e sofrendo os meios com o ideal nos fins" —, já com quase uma década de experiência, embora refira não ter tido ainda o gosto de conhecer pessoalmente Eurico Thomaz de Lima (com quem Ludovina Frias de Matos a colocara em contacto), esboça-lhe o perfil através da obra e da correspondência, de forma deveras rigorosa e sensível:

O Eurico deve ser um espirito muito interessante, já pelo seu notavel temperamento de artista e creadôr de lindas composições, já porque atravez das suas cartas denota um character "arrumado", e uma inteligencia culta e simples ao lado do cavalheirismo duma delicadeza simpatica. Já vê que não sou eu que mereço bôas palavras, mas sim o artista verdadeiro.

[...]

Como dizia a sua *Barcarola* é linda, e a sua forma originalmente desenhada. Embora romantica, suave, de vez em quando lá transparece um laivo profundo de paixão ou de revolta.

O delineamento duma barcarola é sempre mais ou menos esfingico, como tudo que é embalado pelo sentir.

A sua "Dansa Negra", essa é máscula, real, um pedaço do fôgo africano pôsto em ritmo fôrte, palpável quasi: Belo trecho tambem, destes que arrastam a interpretação e o interprete, que fazem delirar as mãos com as téclas, num curto rodopio<sup>16</sup> de alguns compassos.

A 23 de Fevereiro de 1943, uma carta de agradecimento do Presidente da Delegação do Porto da Cruz Vermelha Portuguesa, o Padre António Ferreira Pinto Guimarães Dias — entre muitas outras semelhantes de instituições artísticas e de solidariedade social que Eurico Thomaz de Lima recebeu ao longo da sua carreira —, deixa nota dessa mesma *delicadeza simpática* e simplicidade do *artista verdadeiro*, que não se limitava a contribuir desinteressadamente para os concertos beneméritos com as suas criações, mas contribuía com composições maioritariamente em primeira audição, e ainda com uma execução capaz de promover, não somente a melhoria da vida material, mas também o prazer espiritual dos que da primeira pudessem não necessitar:

A Direcção desta Delegação da Cruz Vermelha Portuguesa, registou com o maior reconhecimento, a colaboração de V. Ex.<sup>a</sup> no Grande Concêrto Sinfónico, realizado no dia 20 do mez findo a favôr desta Instituição, no Teatro Rivoli, sob a Direcção de Julio Nascimento, com obras da sua autoria e na sua maioria em primeira audição.

O concurso por V. Ex.<sup>a</sup> prestado, executando a parte piano do "concêrto em dó menor", para piano e orquestra, da forma impecavel como o fez, contribuiu para que o exito alcançado, fôsse aquele que todos os que assistiram registaram com a maior satisfação e grande prazer espiritual.

A 27 de Maio de 1966, uma nota de agradecimento da Mesa do Patronato de S. João Bosco deixa renovada notícia da natureza generosa e inspirada do compositor, que o leva

---

<sup>16</sup> Começou por se escrever *rodopia*, talvez tencionando redigir *rodopiar*, mas emendou-se depois em *-o*.

a atender a pedidos filantrópicos como o da composição do seu hino, entre muitos outros actos beneficentes que deixaram entusiástico eco nesta correspondência:

O Patronato de S. João Bosco agradece muito reconhecido a gentileza com que Vossa Ex<sup>cia</sup> e sua Ex<sup>ma</sup> Esposa, Compôz o Hino ao Padroeiro desta Casa

Em plena maturidade da sua carreira, após a sua primeira *tournée* ao Brasil, a poetisa portuense Ludovina Frias de Matos felicita-o pelos seus *trunfos* durante essa "viagem gloriosa", numa carta sem data que o amigo se apressou a colar no seu álbum:

Desde que partiu para terras de Santa Cruz o *acompanhei* não só através as transcrições do "Notícias de Guimarães" como também pela "Voz de Portugal" onde várias vezes vi o seu nome aureolado de prestígio. O "Jornal de Notícias" igualmente se lhe referiu, em correspondências, com o merecido louvor.

Foi uma viagem gloriosa. Dos seus triunfos falei por vezes a pessoas amigas. Ainda recentemente — há poucos dias — em casa de meus cunhados, porque a Rosinha é também uma sua antiga admiradora.

Felicito-o sinceramente. Os portugueses do Brasil costumam resgatar, em parte, certas ingratidões dos portugueses de Portugal. Ainda bem. Por isso compreendo que *lá* se tivesse sentido mais do que nunca *verdadeiramente artista* — e grande Artista, poderia acrescentar, sem receio de desmentido dos próprios invejosos...

Ainda no rescaldo dessa *tournée*, em que dá a conhecer as suas composições sobre a alma portuguesa, e do subsequente recital no Porto sobre a música brasileira, a compositora Laura Onofri de Figueiredo dirige igualmente ao colega palavras de gratidão e apreço, a 15 de Março de 1951:

Li na "Voz de Portugal", o noticiário do seu brilhante recital de musicas de compositores brasileiros, sentindo-me bastante envaidecida e sensibilizada, pela sua extrema gentileza, não só em divulgar as mesmas do meu país, como em se haver lembrado de incluír-me no programa.

Sou-lhe imensamente grata pela amabilidade, principalmente tendo a certeza, de que nunca poderei ter um interprete do seu quilate.

Pouco depois, Vasco Mariz, de Belgrado, alude igualmente aos ecos de muito sucesso da *tournée* de Eurico Thomaz de Lima no Brasil e do recital de música brasileira no Porto, a 26 de Março:

Felicito-o vivamente pelo sucesso de sua *tournée* no Brasil, cujos écos chegaram até a Jugoslavia. Amigos escreveram-me manifestando sua admiração. Agora seu recital de música brasileira realizado no Porto veio coroar essa viagem.

A 1 Julho de 1954, a propósito do seu Recital no Clube dos Fenianos Portuense, escreve-lhe José Remelhe dando conta da sua admiração e fazendo eco da crítica especializada de Berta Alves de Sousa:

No dia seguinte, li as apreciações de Berta Alves de Sousa. Só ela sabe dizer em poucas palavras aquilo que nós, leigos em arte, sentimos cristalizado cá dentro por falta de expressões adequadas.

Fiquei impressionadíssimo com a 4ª Sonata e com a 2ª Suite Portuguesa. Em qualquer destas obras há uma firmeza de temas de tal ordem que o nosso pensamento segue seguro através do seu desenvolvimento como através das páginas de um romance de grandes emoções.

A 2ª parte (Burlesca) da Suite, é estupenda!

Quanto aos efeitos cintilantes da técnica do Artista, não falemos.

A 5 de Maio de 1957, a soprano Natália de Andrade dá-lhe conta do sucesso das composições suas que cantara em Paris, e a 2 de Abril de 1958 das que incluíra no seu recital, "as melhores do programa" – apesar de não ter podido ainda concretizar o sonho de ser acompanhada por um pianista com a simpatia e "o brilhantismo do Eurico", como confessara em carta de 16 de Fevereiro do ano anterior, acerca de um concerto seu em Lisboa, no qual "o *Vira* do Eurico agradou imenso!":

Cá estou em Paris, contentíssima, pois fiz grande sucesso na Radiodiffusion Française onde vim fazer 2 gravações completas dos meus recitais.

Suas composições agradaram imenso!

Gravei ontem na "Emissora" mais um recital para incluir nos concertos de musica de Câmara. Desta vez foi um recital de canções populares (tôdas as provincias de Portugal). E escrevo-lhe para lhe dizêr que no programa foi incluído duas harmonisações suas: "Vira" do Minho, e "Marianita", do Alentejo.

Estas, e as do Rui Coelho fôram, sem duvida alguma, as melhores do programa. E, modéstia á parte, muito bem cantadas!

Já a sua intérprete mais exuberante, Alma Cunha de Miranda, dá-lhe vívidos sinais de preferência e simpatia ao longo de toda a sua detalhada e poética correspondência, que tem uma eloquente síntese a 14 de Julho de 1958:

Quando posso cantar Eurico Thomaz de Lima — canto e também quando não pede o programa — o bis, é Thomaz de Lima.

Enquanto por terras lusas a cantora lírica Natália de Andrade continuava a cantá-lo e a reportar o seu sucesso e também o do compositor, como volta a referir a 18 de Maio de 1960 (1), por terras de Vera Cruz a sua intérprete com mais alma, Alma Cunha de Miranda, cantava Eurico e era sempre Eurico quem mais encantava, nas suas generosas palavras em quiasmo, a 9 de Setembro do mesmo ano (2):

E comunico, que, de facto, êste meu concerto foi um grande êxito, e mais uma victòria.<sup>17</sup>

Tanto mais no Teatro D. Maria II... [...]

O seu *És tu!* também saiu muito bem, e foi muito falado. Agradou ao máximo.

<sup>17</sup> O *c* foi acrescentado posteriormente, ao que tudo indica pela mesma mão e na mesma tinta.

Sempre canto o querido Eurico, e o querido Eurico sempre encanta! "Marianita" foi ovacionada!

Godofredo Rios Sequeira, professor e seu antigo aluno de piano, evoca outros testemunhos para reforçar os alicerces do seu rotundo elogio, dando conta de momentos relevantes da sua carreira e digitando uma última nota saudosa, a 2 de Novembro de 1965:

O Armando Teixeira declarou, no Domingo pretérito, que o Tomaz de Lima é um grande músico e que o seu professor Hernani Torres tinha a mesma convicção. Com o desempenho de lugar tam honroso terá estímulo para melhor se elevar no campo da música na posição de compositor, de pianista concertista e de pedagogo. É costume afirmar-se que santos ao pé de porta não fazem milagres.

Contudo, o Tomaz de Lima gosa dum prestígio irrefutável, na cidade do Porto, sendo de lamentar que os responsáveis, musicalmente mesquinhos, não o tivessem convidado para o lugar de professor ou de directo[r], dos conservatórios de Lisboa ou do Porto, sómente, porque o seu valor musical lhes podia fazer sombra ou por-lhes à mostra a careca.

A notícia dada pelo jornal do Funchal é bem evidente para provar que a sua nomeação para o cargo de Director foi acatada com a adesão espontânea e conforme o seu elevado valor musical.

Com a saudade das suas lições e dos duetos não perdi o estímulo do estudo do piano, não esquecendo a sua meticulosa digitação.

Ernâni Rosas regressa frequentemente com palavras de encorajamento e louvor tão enfáticas como filosóficas, que podem ler-se, por exemplo, a 20 de Novembro de 1965:

Folguei muito saber que se está a dar aí maravilhosamente — e felicito daqui os madeirenses que vão ter a honra de ser seus alunos, pois têm por mestre um verdadeiro mestre: na competência, na qualidade artística, na generosidade com que se entrega ao ensino. Perderam os portuenses — é sempre difícil ter a perspectiva de uma montanha quando se está muito próximo dela! — mas lucraram os madeirenses... É possível que agora, de longe, os tripeiros sintam a extensão da sua perda. A vida é uma eterna incompreensão!

[...] Quando pensa dar aí um concerto seu, para que os madeirenses vejam com os ouvidos e com os olhos que o que de si disseram alguns é um pálido reflexo da magnífica capacidade artística que é a sua?

Escreva-me — não se esqueça! — pois terei muito prazer em acompanhar, embora de longe, os seus triunfos artísticos, que são as únicas vitórias que dão validade à fútil passagem do Homem por este minúsculo grão...

A 16 de Fevereiro de 1967, continua a dirigir-lhe os maiores louvores, desta feita sobre o concerto a que assistira no Ateneu Comercial do Porto, a 4 de Janeiro:

Os que o ouviram tiveram um grato prazer, verdadeiramente espiritual — e isso não há nada que pague: portanto, em boa verdade, se alguém houve servido, fui eu — que pude mais uma vez apreciar o seu belo talento, tão pujante e vivo hoje como há vinte ou trinta

anos; eu fui o servido, eu sou o obrigado, pois tive presente, por instantes deliciosos e inesquecíveis, não só a sua magnífica técnica pianística — o que seria muito, mas o seu génio criador em plena floração — o que está acima bastante das técnicas, por mais perfeitas que sejam.

[...]

Achei magníficas, quanto ao tratamento pianístico e à verdade de sugestão, as suas composições sobre a Madeira. Por elas perpassam ecos, perfumes, aromas, melodias, jogos de água, reverberação de luz, cantos de ave, um mundo de sonho que é a Madeira.

Godofredo Sequeira reage ao mesmo concerto com a mesma veia laudatória, a 2 de Março:

Fiquei deveras profundamente emocionado com o seu magistral recital, no Ateneu Comercial, não só quanto à execução e interpretação mas, em especial, quanto ao seu labor, na arte de transpor para o pentagrama as suas criações musicais. Alguém afirmou que a sua arte é sumamente agradável e compreensível.

A 16 de Fevereiro de 1969, Evaristo de Campos Coelho louva e transmite louvores alheios sobre mais arranjos de Thomaz de Lima, sublinhando a importância de se publicar toda a sua obra, o que nunca chegou a realizar-se:

Experimentei o *efeito* que fariam as tuas adaptações, com um discípulo adiant[ad]o. Foi a seguinte, a sua exclamação: — *está bestial!*

De facto, estão formosas!

Que pena faz, não termos um meio artístico, que difundisse todas as obras primas que saem das tuas mãos!

As suas obras foram, todavia, avidamente esperadas e tocadas de imediato pelos seus contemporâneos em Portugal, no Brasil, em África e na Europa. O colega e amigo Evaristo Campos Coelho, que com frequência lhe pedia composições, versões e arranjos para os seus concertos e para os recitais dos seus alunos, como já antes referimos, escreveu-lhe a dar conta do sucesso de algumas delas logo de Nova Lisboa, a 26 de Dezembro de 1969:

A 1ª audição do teu riquíssimo Malhão, foi dada em Moçamedes, depois, Sá da Bandeira a 2000<sup>m</sup> de altitude, Luanda, com bilhetes de convite para o Teatro Avenida, com a assistência do Governador Geral – pela 1ª vez assistiu a um concerto, tinha chegado de uma viagem de 6 dias à região das Terras do Fim do Mundo —, Secretarios Gerais, alta elite, altas patentes do exercito, um concerto que agradou em cheio! Amanhã, será aqui no Salão do Rádio Club do Huambo e, a seguir em Benguela e Lobito. Conto estar de regresso na manhã do dia 3 de Janeiro. O Malhão teve palmas calorosissimas! Bravo Eurico!

Eu sei que, por vezes te chateio, (desculpa o termo) mas, é para mim uma alegria, ver como a tua obra [é] apreciadissima.

A 26 de Julho de 1970, dá-lhe conta até mesmo da inesperada reacção de entusiasmo da sua vizinha de Cascais, quando executava a sua 2.ª *Dança*:

Estava a noite passada em Cascais a ensaiar, quando, sem esperarmos, bateram à porta. Era o filho da senhoria, que mora no 1º andar, todo alvoroçado, dizendo que a Mãe pedia para que dissessemos o que estávamos a tocar. Sabes o que era? Nada mais nem menos que a tua 2ª Dança!!<sup>18</sup> Eu estava a tocá-la e estava a sentir, que fazia faísca... = Queres maior consagração, visto a senhora pertencer à conhecida família Ereira, senhora viajada e culta e foi a 1ª vez que teve tal atitude.

A 10 de Fevereiro de 1981, Campos Coelho volta a mencionar a dimensão mundial do compositor, culpando o contexto nacional pelo carácter ainda inédito e circunscrito de grande parte da sua obra; em Junho, dá-lhe conta do sucesso público de mais um arranjo seu, que ao longo dos anos lhe fora pedindo, e cuja recepção acusa jubilosamente na primeira dessas cartas:

Simplesmente formidável, a Versão que fizeste para 2 pianos!! Há muitos anos que suspirava por este arranjo da *Grande Porta de Kiew*, conseguido presentemente, pela tua grande amizade e talento para a tarefa! Se estivessemos noutro país, outro galo nos cantaria...  
É obra para ser editada (assim como outras) e correr mundo.

A tua *Dança* foi imediatamente repetida agradando *em cheio!* [...] *A porta de Kiew* teve um enorme impacto.

Tendo sido o maior impulsionador das suas criações, ao pedir-lhas constantemente, disse mostrava declarada consciência, tal como das consequências futuras desse labor que diariamente requisitava, ao longo de tantos anos:

Ainda não tenho a certeza, mas parece-me que darei na TV um recital a 4 mãos com a Mª João.  
Tocaremos (?)

Sonata em rē	Mozart
Dança eslava	Dvorak
Dança húngara	Brahms.

Penso,... que a tua Dança ficaria muito bem enquadrada aqui. Quando tiver a certeza, queres que to mande dizer, ou é impossível?

Os louros colhem-se p com estas maçadinhas do Evaristo, que vos envia parabens e votos de felicidade.

(18-11-73)

Já comecei a trabalhar as tuas peças. Gostaria de bater o *record* de Euricos Tomases de Limas, na próxima audição. (11-7-77)

Já te disse, que penso toar várias obras e arranjos teus, se Deus o permitir.

Se te pedir este ano qualquer maçadinha, será um *Ländler* de Schubert, só com 2 pautas.

*C'est tout!* (9-12-77)

<sup>18</sup> Escreveu-se primeiramente *dança*, depois emendado para *Dança*.

Se a correspondência familiar nos dá notícia de um Eurico Thomaz de Lima diferente, de alguma dimensão afectiva e de tempos mais remotos da sua existência, também as epístolas de âmbito profissional nos trazem ecos do jovem Eurico e dos seus antepassados, como acontece na carta de Evaristo Campos Coelho datada de 16 de Dezembro de 1982, em que recorda os tempos em que trabalhara com o pai, António Thomaz de Lima, e a avidez com que Eurico já então aprendia:

Relembrei os tempos da tua juventude, na R. Luciano Cordeiro, os ensaios com teu Pai, para a estupenda obra que Ele promoveu, o teu buliçoso e atento cuidado, para *beberes* o que produzíamos!

Uma avidez que cedo se revelou génio e talento natural, aliados ao trabalho firme, como recorda o seu mestre Alexandre Rey Colaço ao recomendá-lo a Ruy Coelho, a 16 de Maio de 1928:

Um distintíssimo discípulo meu, Eurico Thomás de Lima, dará no próximo sábado 19, no Club Brasileiro, um recital de piano, que eu considero sensacional. — Trata-se já de um pianista notável,<sup>19</sup> apesar dos seus 19 anos. — Eu peço-lhe ate, meu caro amigo, assista pessoalmente a esta audição e faça também a crítica e a avalize.

Espero que me faça este favor, pois V. já sabe que este género de finezas não as peço frequentemente, e se agora o faço é porque tenho a consciencia de que o jovem artista o merece.

O afecto e admiração do mestre, que o acompanhou ao longo dos anos, não deixariam de se espelhar também na admiração e afecto do discípulo, que a título póstumo defende acerrimamente os créditos e méritos de Rey Colaço, diante da ignorância de alguns, em carta de que guardou cópia, para a História, dirigida a Joaquim Freitas Gonçalves — palavras directas que não devem ter sido alheias ao esquecimento a que este virá a votar o próprio Thomaz de Lima (o qual voltará a dirigir-se-lhe contundentemente em 1941):

Hoje, quando li no "Comércio do Porto", a sua "crónica musical" composta em 26-VII-1936, não pude resistir a escrever-lhe esta carta, pois a memória artística do meu saudoso Mestre Alexandre Rey Colaço, tinha sido, historicamente olvidada...

Apesar de novo e dos recursos culturais, que a minha pequena e modesta bibliotéca musical, me oferta, entre outras virtudes, prézo-me de ter muito boa memória. V. Ex.<sup>cia</sup>, muito mais velho do que eu, e com os preciosos auxiliares, que são os livros que se comprimem na sua importante bibliotéca, não devia ter esquecido que os "Conselhos aos jovens músicos" por Roberto Schumann, apareceram traduzidos em português, num volumezinho, que faz parte de uma "Pequena Bibliotéca de Vulgarização Musical" iniciada por Alexandre Rey Colaço, em 1907!

Na 14ª linha do seu artigo, a contar do fim, fiquei muito surpreendido, quando V. Ex.<sup>cia</sup> evoca a necessidade de uma "tradução portuguesa" e diz que: "...prestarei um bom serviço

---

<sup>19</sup> Neste caso com sublinhado duplo.

a todos os que de coração se dedicam ao estudo da música (e não só do piano) brevemente apresentarei a primeira versão portuguesa deste valiosíssimo Compendio de Máximas, etc." *A primeira versão portuguesa*, afirma V. Ex.<sup>cia</sup>?

Perdoe-me, Ex.<sup>mo</sup> Senhor Joaquim Freitas Gonçalves, mas nunca se poderá vangloriar, de que a primeira tradução portuguesa, dos "Conselhos", foi composta por V. Ex.<sup>cia</sup>. Consulte a "Pequena Biblioteca de Vulgarização Musical" iniciada por A. R. Colaço — Livraria Clássica Editora de A.M. & C.<sup>ta</sup> — Praça dos Restauradores, 20, Lisboa. (UC 309, fl. 1)

E, todavia, a família Freitas Gonçalves, ainda pessoalmente desconhecida da família Thomaz de Lima, não deixara, na década anterior, de tomar a iniciativa de unir-se ao coro de entusiásticos elogios a Eurico Thomaz de Lima, logo após o concerto que o mesmo realizara na Academia Mozart, em carta de felicitações datada de 6 de Junho de 1932, escrita a duas mãos e endereçada também aos dois pares de olhos paternos/maternos:

Embora não tenha tido ainda o prazer de ser apresentado a V Ex.<sup>a</sup>, venho enviar-lhe as mais calorosas felicitações pelo Concerto esplendido do Filho de V Ex.<sup>a</sup> ante-hontem, na Academia Mozart. Foi admirável em tudo, desde a temerosa *Chaconne* de Bach até à não menos empolgante *Campanella* de Liszt - Burnei. Creia que ele marcou o seu lugar como um valor autêntico, impondo-se ao mesmo tempo à simpatia da sala, que pena é não fosse maior e bem cheia. Mas... estas solenidades — não-lhe chamarei espectáculos — são para eleitos e os eleitos são poucos.

Esta sua carta — que entra no brevíssimo grupo da correspondência nem *de* nem *para*, mas *sobre* Eurico Thomaz de Lima, e que foi por este colada no seu álbum —, nela tendo o Director do Conservatório do Porto deixado indirectamente nota da fraca democratização da arte musical no seu curso espontâneo (não intencionalmente dirigida ao povo, como sucedeu durante as Missões Culturais) durante o *Estado Novo*, encerra-se com palavras de igual aplauso e reconhecimento do mérito familiar por parte de sua mulher, Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, que informa ser "Amiga desconhecida":

O recital de seu Ex.<sup>mo</sup> Filho, foi admirável! Todas as peças, esplendidas de execução. A técnica segura, impecável — e a interpretação justa. Por isso, ao aplaudil-o tão entusiasticamente não podíamos esquecer os Paes que Ele<sup>20</sup> adora!

## 6. Os autógrafos de Eurico Santos Thomaz de Lima

Sendo esta, maioritariamente, a correspondência recebida pelo compositor e professor ao longo da sua vida, de 1923 a 1986/87, seria normal que incluísse poucas ou nenhuma cartas suas. No caso de Thomaz de Lima, um artista previdente e bastante consciente do seu valor e do que pretendia alcançar, ainda que a título póstumo, existem algumas, como a que acima acabámos de referir.

Para terminarmos este trabalho com palavras de Eurico Thomaz de Lima, e mais com o "xi-coração" que poderia alargar aos seus admiradores do século XXI, referir-nos-

---

<sup>20</sup> A minúscula previamente escrita foi de seguida transformada em maiúscula, pela mesma mão e tinta.

emos brevemente aos seus autógrafos epistolares, cuja presença se preocupou em garantir neste espólio, através do seu traslado antes do envio. Trata-se de duas cópias de cartas alheias sobre o seu trabalho e assuntos do seu interesse; de sete traslados de cartas suas, de um telegrama original e de algumas anotações em cartas de outrem.

Neste espólio, a mensagem mais antiga da sua autoria, embora não do seu punho, é o telegrama de felicitações no aniversário da mãe, que esta agradece em carta datada de 15 de Abril de 1932 – sem que, todavia, figurem neste arquivo quaisquer cartas do filho enviadas para sua casa em resposta a todas as que recebera durante esse mesmo ano, certamente bem informativas.

É especialmente relevante a já referida cópia de uma carta de seu pai, António Thomaz de Lima, a Joaquim Freitas Gonçalves, ao tempo Diretor do Conservatório do Porto, datada de 5 de Dezembro de 1937, defendendo o filho em assuntos relativos a esta instituição, efectuada pelo punho deste certamente para que pudesse conservá-la (unidade codicológica 305), por dizer respeito ao cerne de uma polémica que lhe valeu o esquecimento do seu nome por parte do mesmo Freitas Gonçalves nas suas crónicas musicais no *Comércio do Porto*, senão mesmo o descarte do seu nome como Director do Conservatório do Porto, cidade onde vivia, sobretudo na sequência dos seus irónicos comentários à crónica de 27 de Julho de 1936 e, como provável consequência das missivas da dupla Thomaz de Lima, a sua exclusão da análise do ano musical de 1941, na crónica do primeiro de Janeiro de 1942, a qual viria a merecer-lhe da parte de Eurico Thomaz de Lima novos comentários cirúrgicos e sarcásticos. Na pasta SN4, onde se encontravam algumas cartas e ofícios soltos que conseguimos integrar em envelopes vazios colados nos álbuns, fomos achar um cartão de visita desgarrado que pertence à unidade codicológica 305, pois agradece muito laconicamente a "informação" que a cópia da carta de António Thomaz de Lima várias vezes menciona, aproveitando secamente os dados impressos ao centro, *Joaquim Freitas Gonçalves, Director do Conservatorio de Musica do Porto*, e prosseguindo sem mais com a mensagem: "agradece a informação e envia cumprimentos a VEx.<sup>a</sup> e a sua Ex.<sup>ma</sup> Esposa."

É também relevante a anotação feita por Thomaz de Lima no verso do último fólio da carta que lhe escrevera Alma Cunha de Miranda do Rio de Janeiro a 31 de Julho de 1961; o compositor anota as sete composições de sua autoria que lhe enviara, correspondendo gentilmente ao pedido feito pela cantora na missiva, com o fito de promover no Brasil o seu trabalho, que ela tanto admirava e a que tece os maiores e mais poéticos elogios de terna admiradora e amiga (UC 64, fl. 2v):

Enviei

- *Dança* (1955)
- *Estudo Brasileiro*
- *Barcarola*
- *Pantomima Rústica*
- *Dança Negra N° 3* (Angola)
- *O Ferreiro*
- *Toccata*

Uma breve nota do seu punho, já referida, surge muito antes, no final da cópia dactilografada de carta remetida por A.A. Ribeiro Barbosa, e assinada pela sua mão, à Redacção do *Jornal de Notícias*, acerca de um artigo nele publicado por A. Pinto Machado, a 5 de Dezembro de 1935, indicando não ter a mesma sido publicada pelo *Jornal* (UC 306): *Nota: O "Jornal de Notícias" não publicou esta carta.*

A segunda cópia da mão de Eurico Thomaz de Lima, sem data, é de uma carta endereçada a António Botto, na sequência de um pedido de autorização que lhe fizera antes para editar a 6.<sup>a</sup> Cantiga d' *As Canções* (a que o poeta respondera, a 10 de Fevereiro de 1945, direccionando-o para a Sociedade de Escritores, de forma a precaver os seus direitos), e surge incluída junto da resposta deste ("seu admirador") a conceder-lha, apesar da proposta despojada de honorários que lhe fora feita pelo compositor ("seu admirador de sempre"), dando-nos conta de um infeliz panorama que afectava compositores e escritores, mas que, para os poetas, continua cheio de actualidade:

Compreendi perfeitamente, que V. Ex.<sup>cia</sup> alem dos direitos de execução, não precisa dos direitos de edição, refugiando-se na Lei. É justo, da sua parte evocá-los e eu, não tenho o direito de ir contra o seu critério.

A edição da sua "Cantiga" a fazer-se, seria de 500 exemplares. Tiragem modesta. Como deve saber, um "lied" pertence ao género concêrto e não tem, infelizmente no nosso país, a expansão que têm as canções de cinema e da rádio.

Para estas não faltam editoras a disputá-las! O representante no Porto, da Sociedade dos Autores, o sr. Francisco Correia, elucidou-me de que o sêlo branco e a numeração em cada exemplar, representam uma quantia de x a dividir pelo autor da música e o autor dos versos. Certamente o contròle serve tambem para fiscalisar a percentagem que a Sociedade cobrará, a casa depositária, idem, e assim numa cadeia de alcatruzes... Não pôsso censurar essa Lei, pois eu próprio sou sócio administrado. O que tenho a acrescentar a V. Ex.<sup>cia</sup> é que fazendo a edição por minha conta, não veja nisto negócio meu. Teria prazer, um grande prazer mesmo, em editar a sua "Cantiga", mas sem a sua autorização por escrito, em que prescinde dos direitos de edição, só tenho uma decisão a tomar: desistir.

O poeta responde-lhe logo a 24 de Fevereiro do mesmo ano, ainda antes de ter escutado a composição (que viria a classificar como "..linda! Lindíssima! 3 vezes linda!", dois anos mais tarde, a 13 de Junho de 1947, "dia de Santo Antonio"):

Quanto à minha parte de direitos como autor da poesia, dispenso-a se ela embaraça o seu proposito de publicação. Por mim não exijo nada. E que o exito acompanhe a sua ideia. O que lhe peço desde ja é que me mande um exemplar impresso para o meu arquivo musical e diga-me se fica satisfeito com esta natural deferencia.

O terceiro autógrafo do pianista, professor e compositor é precisamente a cópia de uma carta que endereçou a 16 Abril de 1964 à Direcção da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses a autorizar uma adaptação de obra de seu pai, assim "motivando mais uma vez, a evocação do seu nome artístico e a audição coreográfica-musical de uma das suas mais descritivas páginas sinfónicas", e que se acha na Caixa do SPN.

A 20 de Fevereiro de 1967, escrevia Thomaz de Lima ao seu estimado mestre Lourenço Varella Cid, em resposta à carta deste de 26 de Janeiro, e recorrendo ao seu nome em desespero de causa, para que intercedesse por ele diante da morosidade burocrática que lhe fazia tardar o diploma de director de estabelecimento particular de ensino artístico, o qual só lhe fora exigido aquando da sua missão como Diretor dos Cursos de Música da Academia de Música e Belas Artes da Madeira, e então solicitara ao Inspector Superior do Ensino Particular do Ministério da Educação Nacional, tendo entregado toda a documentação exigida, com a "declaração anti-comunista" à cabeça, "depois de muitos aborrecimentos e de vultosas despezas monetárias".

A cópia autógrafa dessa sua carta surge incluída, tal como o traslado da que dirigiu ao próprio Inspector Superior do Ensino Particular a 21 de Fevereiro, na unidade codicológica 79, com a carta de Lourenço Varella Cid de 2 de Março, dando conta dos seus passos para a resolução mais célere do caso. Na primeira, interessa em particular o desalento do director e professor Thomaz de Lima, queixando-se do tratamento moroso, oneroso e desgastante do processo:

Junto envio a <cópia da ↑ ><sup>21</sup> minha resposta a este ofício, <para seu conhecimento, ↑ ><sup>22</sup> e perdoe-me, caro Mestre, o atrevimento de mencionar o seu nome ilustre, como testemunho, da minha idoneidade e competencia pedagógica e artística, nunca perturbada antes, com tantas peias burocráticas. Constato com <surpresa e ↑ > mágoa, que os músicos estrangeiros que exercem as suas actividades <artísticas ↑ > em Portugal, são recebidos de braços abertos, com expansiva camaradagem, e para eles tudo são facilidades<...><sup>23</sup>

Esse desgaste e desencanto não hão-de ter sido alheios ao que dois meses mais tarde se virá a passar, também espelhado em três traslados de cartas suas, desta feita à Comissão Administrativa da Academia de Música e Belas Artes da Madeira, a 13 e 27 de Abril de 1967, e a 1 de Julho do mesmo ano, sobre assuntos de trabalho e contratuais, informando na segunda que, a partir do final desse ano lectivo, não pretendia a renovação do seu contrato, pois tencionava regressar definitivamente ao Porto, e solicitando na terceira o pagamento dos seus últimos vencimentos e das passagens, que já havia reservado. Da Comissão Administrativa da mesma Academia, composta pelo Dr. William Edward Clode, pelo Eng. Luiz Peter Stanton Clode e pelo Coronel Eduardo António Santos Pereira, conhecem-se dois ofícios em resposta, o primeiro de 29 de Abril e o segundo de 16 de Outubro do mesmo ano, comunicando-lhe, no primeiro, o seu sentimento por não ter aceitado o pedido para permanecer ao menos por mais um ano e aceitando o seu pedido de demissão, e repetindo, no segundo, o seu *pesar* pela decisão de Eurico Thomaz de Lima, a quem no ano anterior tinham dado conta do louvor pelo seu contributo de compositor e pianista para que o concerto do dia de Santa Cecília, naquela Academia,

<sup>21</sup> Acrescento do mesmo punho, a tinta diferente. No espaço em branco deixado pelo fim do parágrafo acrescentaram-se ainda algumas palavras na mesma tinta, em duas linhas curtas, mais uma última forma no canto inferior direito, que posteriormente se rasuraram.

<sup>22</sup> Acrescentado pela mesma mão e na mesma tinta, tal como os dois seguintes.

<sup>23</sup> Reticências acrescentadas posteriormente na tinta mais espessa com que também se anotou o final da página anterior, talvez sobre o ponto final original, agora invisível.

tivesse atingido *grande nível* — em ofício de 28 de Novembro de 1966 que este colou no seu *Álbum da Ilha da Madeira (1965-67)*.

Por fim, na unidade codicológica 206, que encerra um envelope com mensagem de Evaristo Campos Coelho registada num pequeno cartão de visita, e datada de 20 de Janeiro de 1969, pode igualmente achar-se cópia da resposta enviada ao colega e amigo por Eurico Thomaz de Lima, feita pelo seu punho. Prova de que o compositor fazia e guardava o traslado de alguma da sua correspondência para referência futura, ou dos vindouros, é a necessidade que sentiu, mais tarde, de identificar melhor o destinatário no respectivo texto, como se pode observar abaixo, quando completa o nome do mesmo. Nessa carta se pode igualmente observar como o próprio Thomaz de Lima tinha uma visão bem crítica da arte musical da sua época, aliada a uma consciência clara do seu valor:

20-I-69 às 13,51

Querido Eurico

Acabaste neste momento e eu estive deleitado a ouvir-te. Muito e muito gostei da tua bela *Sonata!* Tem linhas estupendas que interessam sobremaneira.

Isto è musica... sim!

O maior abraço de admiração

*Evaristo*

Porto, 22 de Janeiro de 1969

Querido Evaristo <(Campos Coelho)>

Envio-te um xi-coração em agradecimento ás palavras expressivas do teu cartão.

És um grande Artista, um bom amigo e um leal e sincero colega! — o que para mim é motivo de satisfação, pois só os verdadeiros artistas, por natureza, possuem a capacidade de admirar.

Sim, dizes muito bem, isto é música! e não as «desgraças» dum Graça, dum Cassuto ou dum Peixinho...

Compositores (?)<sup>24</sup> impotentes, ditos músicos da vanguarda, com intellectos na retaguarda... Recebi as duas peças para escrever as partes do 2º Piano. No devido prazo depois envias.

Com os cordiais cumprimentos de minha Mulher, envia-te mais outro xi-coração, o

*Eurico*

## 7. Nota final

São, contudo, os escritores, os poetas, os que melhor traduzem o valor do músico e da sua música, porque é da alma que ambas as artes decorrem e à alma que ambas as artes se

---

<sup>24</sup> Interrogação do autor da carta.

dirigem; bem o sentiu Eurico Thomaz de Lima, quando legendou e colou no seu álbum a *carta do escritor Fernando de Araújo Lima* de 10 de Fevereiro de 1939:

Meu caro Tomaz de Lima: —

Sabia-o Artista, mas não tão grande!...

O seu concêrto de ontem, banhando-me a alma duma estranha sensação agri-dôce, perfumando-me o espírito de capitosos aromas paradisíacos — deixou-me maravilhado. *Maravilhado* é o termo justo, perfeito!

Você foi extraordinário na interpretação de Chopin!...

Traduziu, soube traduzir, dolorosamente o seu calvário de amor, como, coloridamente, nos ressuscitou a sua vida descuidada, cheia de flores, sorrisos e promessas doces.

O Eurico Tomaz de Lima levou o público, todo o público, às regiões doiradas do êxtase, numa ascensão comovida e bela.

Eu, às vezes, semicerrando os olhos, esquecido do lugar onde estava, alma de janelas escancaradas para o som, por instantes me supus em terras de lenda e nunca descritas, de caminhos alfombrados com pétalas de magnólia, uma primavera eterna a bafejar a paisagem inalterável e em que, no espaço, só se cruzavam melodias imorredoiras!...

Como você tocou o 4.º Estudo?!... E a Segunda Valsa? E a Balada? E a Polonaise? E a *Fantaisie-Impromptu*? E a *Tarentelle*? E tudo, afinal!?!...

As suas mãos inquietas, animadas por uma sensibilidade ardente, eléctrica, hiper vibrátil — geraram milagres, destilaram incensos, criaram [2v] prodígios!...

Repito: Você é um grande Artista!

Agradeço-lhe a beleza, a unção espiritual, a graça sem par, do recital de ontem.

E abraço-o, meu caro Tomaz de Lima[,] com um entusiasmo, uma admiração infinita, desejando-lhe o prosseguimento da triunfal carreira encetada, para honra nossa e de Portugal inteiro,

*Fernando de Araújo Lima*

Já terá Portugal agradecido devidamente, atribuindo-lhe o lugar que lhe compete na História da Música? A organização e edição semidiplomática e crítica desta correspondência procura, sobretudo, servir como um ponto de partida para esse percurso de reconstituição da memória da História, da verdadeira dimensão de Portugal e do contributo de cada português. Feita a edição, que aguarda apenas a inclusão das notas do âmbito das ciências musicais para ser dada à estampa, esse contributo preliminar da filologia e da ecdótica convidará então ao aclarador e aperfeiçoador diálogo com as ciências musicais, bem como as ciências da linguagem e da literatura, entre outras áreas científicas que tornarão possível a construção de conhecimento a partir das fontes, o que virá certamente a contribuir para futuras leituras e edições mais completas e apuradas das mesmas.

## Referências

- Lessa, E. (2007). Eurico Thomaz de Lima e a imprensa brasileira: um caso feliz de recepção musical. *Revista Música*, 12, 165–174.
- Lessa, E. (2012). Música e expressão ideológica: a obra Buchenwald para piano solo de Eurico Tomás de Lima (1908-1989). In M. R. Santos & E. Lessa (Eds.), *Música. Discurso. Poder* (pp. 57–66). Húmus / CEHUM.
- 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. de Paula (Eds.), *Ouvir e escrever paisagens sonoras: abordagens teóricas e (multi)disciplinares* (pp. 482–495). CEHUM / C.M. Braga.
- Moreira, P. (2021). As missões culturais do Secretariado de Propaganda Nacional e o papel de Eurico Tomás de Lima (1940-41). *Diacrítica*, 35(2), 66–84.

[recebido em 5 de julho de 2023 e aceite para publicação em 26 de setembro de 2023]

## O ECLIPSE DE UM MÚSICO PLURAL: TRAJETÓRIA DE ANTÓNIO AUGUSTO URCEIRA

### THE ECLIPSE OF A PLURAL MUSICIAN: THE CAREER OF ANTÓNIO AUGUSTO URCEIRA

Teresinha Rodrigues Prada Soares\*

teresinha.prada@gmail.com

O texto apresenta resultados de uma investigação sobre o músico lisbonense António Augusto Urceira, no que diz respeito aos seus dados biográficos e de sua trajetória musical. Ao ocupar-se de sua carreira artística, a interpretação de dados revelou que a pluralidade é a melhor maneira de descrever sua atividade, apresentada em ordem cronológica – do final da Monarquia, à chegada da República e finda no Estado Novo. Como desfecho, reconhecemos que seu trabalho com a guitarra clássica foi a ação mais bem registada e, através da análise, percebemos o quanto os repertórios que escolheu e sua performance foram inovadores para a primeira metade do século XX.

**Palavras-chave:** Músicos portugueses. Performance. Guitarra clássica.

The text presents the results of research on the Lisbon musician António Augusto Urceira, in relation to his biographical data and his musical career. As regards his artistic career, interpretation of the data showed plurality to be the best way of describing his activity, which is set out in chronological order – from the end of the Monarchy to the arrival of the Republic, and ending in the *Estado Novo*. By way of conclusion, we come to recognise that his work with the classical guitar was the best documented and, through an analysis, we perceive how innovative the repertoires that he chose and his performance were for the first half of the 20th century.

**Keywords:** Portuguese musicians. Performance. Classical guitar.

•

## 1. Introdução

O presente texto foi realizado no âmbito de uma investigação de pós-doutoramento, desenvolvida em 2022, junto ao Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-brasileira, grupo integrado ao CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob supervisão do Dr. David Cranmer. A investigação executou o plano de trabalho da

---

\* Departamento de Artes, Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil. ORCID: 0000-0001-7817-2417.

segunda parte do projeto da autora, intitulado “*Irmão Violão*”: *distinções e aproximações da guitarra clássica em Portugal e Brasil*, em busca de aprofundamento em questões históricas, estéticas e de performance da guitarra clássica no que guardam os dois países.

Como modelo de investigação, seguimos o método histórico, com pesquisa bibliográfica, documental e em arquivos. Tivemos bases teóricas nos trabalhos de Rodrigues (1957), Lesure (1972), Kerman (1987), Castagna (1998, 2008), Cranmer (2018) e Levy e Emmery (2021), no que os autores se referem a pesquisa hemerográfica e em fundos. Os conjuntos documentais a que tivemos acesso foram, precisamente, jornais, em sua maioria, e em acervos. Embora a ênfase tenha sido na recolha para obtenção de novos dados, houve preocupação de ser um trabalho reflexivo, a cotejar relações com a difundida e recente história da inserção da guitarra clássica em conservatórios e universidades em Portugal.

Assim, parte do trabalho musicológico teve a intenção de empreender um novo levantamento bibliográfico no assunto violão (instrumento denominado guitarra *clássica*, *viola* ou *viola francesa* em Portugal), já que foi previamente apurado haver uma espécie de hiato à primeira metade do século XX, por não serem encontrados dados sobre quais guitarristas portugueses estiveram em ação no referido recorte temporal. A elucidação histórica, então mais propagada, apresenta importantes nomes em Portugal atuantes mormente a partir da década de 1950, como demonstram textos referenciais.

Assim, podemos afirmar que até o ingresso da guitarra clássica no programa curricular na Academia de Amadores de Música, em 1967/1968, os nomes históricos que moldaram essa direção, em síntese, foram: José Duarte Costa (1921–2004) com atuação em concertos de guitarra clássica a partir de 1946 e implantação de sua escola e polos em várias pontos de Portugal na década de 1950 (Morais, 2010, pp. 344–345) e Emílio Pujol (1886–1980) o reverenciado professor catalão, difusor da Escola de Tárrega,<sup>1</sup> por suas constantes vindas a Lisboa para cursos especiais de guitarra no Conservatório Nacional entre 1947 e 1969.

A partir desse trabalho pioneiro, temos Piñeiro Nagy (1941–), pela “introdução do curso geral de viola, criado em 1967 na Academia de Amadores de Música, e a formação da nova geração de violistas (entre 1966 e 1997)” bem como atuação em cursos especiais no Conservatório do Porto e na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – ESMAE (Fernandes, 2010, p. 901; Ribeiro, 2010) e concertos na Academia nas décadas de 1950 e 1960 (Castelo Branco, 2010, pp. 8–9); Manuel Morais (1943), por seu trabalho musicológico e de performance na música antiga nas cordas dedilhadas, assim como docência no curso de *Viola Dedilhada* no Conservatório Nacional em 1973 e Universidade de Évora (Correia, 2016, p. 23; Sá, 2010, p. 812); e José Lopes e Silva (1937–2019), também pioneiro no Conservatório (Correia, 2016, p. 23). Esses seriam os

---

<sup>1</sup> Trata-se do espanhol Francisco Tárrega (1852–1909), “reconhecidamente o criador da moderna escola de violão. Suas contribuições para o desenvolvimento técnico e musical do instrumento são muitas e de importância fundamental para o que foi chamado por muitos como o ‘renascimento do violão’” (Dudeque, 1994, p. 80).

precursores dos cursos de guitarra clássica em Portugal, e todos têm em comum o facto de terem estudado com Pujol, inclusive Duarte Costa.<sup>2</sup>

Retomando o papel de Duarte Costa, Morais (2010, p. 345) apresenta-o como violista, compositor e pedagogo, que teria iniciado estudos musicais ao banjo, além de interesse na vertente do jazz, tendo posteriormente aulas de viola com Martinho D’Assunção. Morais conclui:

Duarte Costa foi um dos mais destacados violistas do seu tempo. A sua excelente técnica, a par de uma musicalidade nata, contribuíram para o seu reconhecimento tanto a nível nacional como internacional, tendo realizado vários recitais em Espanha, Itália, Inglaterra, Canadá e Moçambique.

A tais afirmações corrobora Aires Pinheiro em sua dissertação (Pinheiro, 2010) ao reiterar o contacto que Duarte Costa teve com Martinho D’Assunção (1914–1992) – desde aulas até integrar o grupo de fado de Martinho – um guitarrista pioneiro, do qual nos deteremos mais adiante.

Por ter em vista a pouca menção de guitarristas do início do século XX, a investigação para um novo levantamento de nomes foi empreendida em bibliotecas especializadas no sector musical – salas de Música da Biblioteca da Universidade Nova de Lisboa e da Biblioteca Nacional – e revelou a existência de um destacado intérprete, o guitarrista clássico António Augusto Urceira.

Considerando-se o panorama introdutório acerca da guitarra clássica em Portugal, podemos refletir que a aparição do nome de Urceira afeta o contexto histórico do instrumento, tanto pela importância da cidade de Lisboa, onde ele atuou, quanto pelo período em que se insere, por ser anterior aos marcos de final da década de 1940 e inícios de 1950. Sobre isso, essa investigação sustenta a possibilidade de haver outros nomes antes daqueles já referenciados pela literatura existente, e, em aprofundamento de análise, fixamos nosso foco primordialmente em António Urceira por acreditarmos na sua atuação como algo marcante.

A recolha de dados sobre Urceira foi iniciada após a busca de termos *viola*, *violista*, na Hemeroteca Digital de Lisboa, o que promoveu o levantamento de um recorte do jornal *Diário de Lisboa* de 1933 (“A Música - Alfonso Brocqua, músico uruguaio”, 1933), com um texto intitulado “A Música - Alfonso Brocqua, músico uruguaio”, uma bem fundamentada crítica musical de um concerto temático em Lisboa de obras do compositor uruguaio Alfonso Broqua (Montevideo, 1876 – Paris, 1946). No conteúdo do texto, uma informação que se destacava era a presença no sarau da cantora e produtora cultural Ema Santos Fonseca<sup>3</sup> de um certo “violista Antonio Urceira” (“A Música - Alfonso Brocqua, músico uruguaio”, 1933).

---

<sup>2</sup> Podemos citar como reiteração desses dados, o trabalho do professor Dr. Pedro Rodrigues (2017) que em um programa de rádio da emissora Antena 2 fez o percurso de 50 anos da guitarra clássica de formação académica, com depoimentos dos docentes envolvidos.

<sup>3</sup> Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis (1897–1968), nascida em Faro, “foi uma salonnère, cantora amadora e organizadora de concertos que se destacou pelo seu trabalho de difusão de repertórios musicais desconhecidos através do seu projeto da «Divulgação Musical» (1923–1940) na cidade de Lisboa. (...) Em 1923, Santos Fonseca iniciou o seu vasto trabalho de divulgação musical no contexto do seu salão

Em seguida, algumas relações em torno do apelido Urceira foram encontradas em livros, periódicos, registos civis e paroquiais, e uma pesquisa de campo que tentou contacto com familiares e uma visitação a um local de atuação do músico em foco.

Sem nos prender apenas a referências bibliográficas tradicionais que tratam de músicos portugueses, tais como Vieira (1900) e Mazza (194–), consideramos ter uma alternativa na bibliografia do Fado e em fontes de jornais, como circuitos possíveis de auferirmos novas informações. Nesse sentido, nossa atenção foi na direção de outros nomes e – acima de tudo – de António Augusto Urceira, este músico, sim, o ponto principal desse artigo. A recolha de informações demonstrou uma ampla atuação de Urceira em performance, composição, arranjo e como professor.

Os dados concretos que obtivemos sobre Urceira se originaram dos programas de concertos de Ema Santos Fonseca; outros dados foram comparados, alguns esclarecedores, que permitiram concluir tratar-se do mesmo profissional. Por outro lado, apesar do apelido Urceira ser de rara ocorrência em Portugal, foi com cautela que nos atentamos para informações inferidas pela investigação.

## 2. Dados biográficos de Urceira

António Augusto Urceira nasceu em Lisboa, presume-se que na região de Alcântara, a 18 de novembro do ano de 1885 ou 1886, não há certeza nisso, de acordo com fontes encontradas, a saber: os portais *Nós, Portugueses* e *Nós na Estrela*<sup>4</sup> e corroborado por dados preliminares oriundos da Associação de Classe dos Músicos Profissionais<sup>5</sup>, então com a mesma inconsistência no ano de nascimento.

Em consultas ao sítio *Family Search* (A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2023),<sup>6</sup> o nome António Urceira (sem Augusto) surge por duas vezes com a mesma filiação – José Maria Urceira e Francisca Augusta dos Santos –, no entanto, diverge quanto aos dados de nascimento: 1) A 22 de julho de 1884, em Santos-o-Velho, Lisboa; 2) Com outro ano de nascimento, mesmos dia e mês: 18 de novembro de 1890, em São José, Lisboa.

---

particular. Contudo, o sucesso da sua iniciativa junto do público permitiu-lhe expandir a realização dos seus concertos para outros espaços, nomeadamente, a Liga Naval Portuguesa, o Conservatório Nacional, a Universidade Popular Portuguesa, o Club Brasileiro, a Academia de Amadores de Música, etc., tendo obtido como resultado final a organização de cento e quarenta e dois concertos ao longo de dezoito anos. (...), Ema Santos Fonseca publicou uma coleção de cinco volumes que reúnem os programas, as palestras e as críticas para cada um dos concertos, coleção que intitulou de *Divulgação Musical*.” (Lucero, 2022).

<sup>4</sup> *Nós, Portugueses* (2022) e *Nós na Estrela* (Freguesia de Estrela, 2022) são portais apoiados por associações como a AATT – Associação de Amigos da Torre do Tombo e Freguesia da Estrela e instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian, entre outros órgãos. Pelo recente e contínuo trabalho de digitalização, temos tido acesso a registos paroquiais, posto que estes portais estabelecem-se como facilitadores para obtermos a imagem de certidões de batismo, casamento e óbito.

<sup>5</sup> Essa informação foi obtida por meio do PROFMUS (2021) / *Ser Músico em Portugal: a condição socioprofissional dos músicos em Lisboa (1750–1985)* do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa, projecto com coordenação de Rui Vieira Nery, Francisco Esposito e Cristina Fernandes.

<sup>6</sup> *Family Search* é uma organização internacional, dedicada a informação sobre árvores genealógicas, patrocinado por A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, com sede em Utah – Estados Unidos da América.

Acreditamos que a data mais acertada seria a de 18 de novembro de 1885, por ser esta a informação apresentada quando de sua filiação à Associação de Classe dos Músicos Profissionais.

O apelido Urceira tem origem na Galiza, Espanha e, provavelmente, a família de António Augusto tenha migrado para Portugal algo em torno de 1839 e 1846, conforme as fontes paroquiais apuradas, isso se considerarmos pertinentes as variantes de grafia Urzeira e Urseira, as quais possuem coincidência de datas, prenomes, cônjuges e regiões de moradia em Lisboa, o que reforça a crença de serem, na verdade, a mesma família, por plausível erro ortográfico em seus registos paroquiais.

A confirmar-se isso, o galego Francisco Urzeira, casado com Joana da Conceição, seria o membro mais antigo dos Urceira em Lisboa, seguidos de José Maria Urceira (1855), casado com Francisca Augusta dos Santos, nomes esses apontados nos assentamentos como os pais de António Augusto Urceira. Há ainda um registo de que haveria um irmão seu, chamado Francisco, nascido a 1888, mas que nada mais foi encontrado além do nome, por ora. A recolha encontrou cinco membros – duas mulheres e três homens, dos quais António João Urceira (1881) possui dados ligando-o à profissão de empresário do ramo mobiliário em Alcântara, no Largo do Calvário.

Com a informação concreta de que o nome do pai de António Augusto era José Maria Urceira, ponderámos a coincidência desse nome ao do conhecido músico de alcunha Zaraquitana, apontado como violista do grupo de João Maria dos Anjos em duas fontes bibliográficas essenciais, os livros *História do Fado* (Carvalho, 1903) e *Ídolos do Fado* (Machado, 1937), referências tais fartamente utilizadas em outros livros, como *Lisboa, o fado e os Fadistas* (Sucena, 1992) e portais que tratam do fado em Portugal.

Em *História do Fado*, o autor afirma que o afamado João Maria dos Anjos (1856–1889) alcançou destaque na guitarra portuguesa e composições do Fado, o Anjos:

(...) deu os primeiros concertos de guitarra no *Casino Lisbonense* (durante a empreza Gruder) e organizou depois um quinteto, e, ainda depois, um sextetto. Esteve para ir com o quintetto ao Brazil, contractado por Ernesto Desforges, mas arreceiou se da febre amarella e o quintetto dissolveu-se. O sextetto era constituído por quatro guitarras e duas violas: o Anjos, o Petrolino, o João da Preta, o Augusto Pinto de Araujo, o violista Zaraquitana e o violista e bello guitarrista Eloy Cardoso, agora empregado no caminho de ferro de Salamanca. Com este sextetto percorreu o Anjos as provincias. Tambem deu concertos em Madrid com o guitarrista Visinho e Zaraquitana (Carvalho, 1903, p. 248).

Essa estreia no Casino Lisbonense é apontada na mesma publicação, teria acontecido em maio do ano de 1873, portanto Anjos seria bem jovem, cerca de 17 anos, e seus parceiros na ocasião foram *Visinho* e outros nomes que se apresentaram na mesma noite. Acreditamos que Zaraquitana só tenha ingressado no grupo de Anjos após esse primeiro sucesso, pouco tempo depois, já em um sextetto constituído pelas supracitadas quatro guitarras e duas violas.

O autor aponta ainda alguns dos guitarristas e violistas daquela fase inicial do fado e reitera: “José Maria Urceira, o Zaraquitana, correcto violista que tocava no café *Bom* da rua da Bitesga” (Carvalho, 1903, p. 249). Tal rua se encontra à Praça Pedro IV em

confluência com Praça da Figueira. Já em *Ídolos do Fado* (Machado, 1937, p. 24), o nome de José Maria Urceira, o Zaraquitana, é novamente mencionado pela atuação com Anjos e em sua turnê em Madrid.

De João Maria dos Anjos, o que há de já sobejamente difundido em livros e textos académicos diz respeito ao seu notável desempenho à guitarra portuguesa. Em síntese, destacam-se o facto de Anjos ter sido admirado pelo rei D. Carlos I, ter-lhe ministrado aulas de guitarra, ter a publicação de um método e obras de guitarra. Para nossa investigação, sobressai-se que Zaraquitana esteve em seu sexteto, na coincidência de nome e apelido – José Maria Urceira – e pela proximidade de datas de nascimento, João Maria dos Anjos em 1856, José Maria Urceira, 1855, segundo os registos paroquiais. Assim, coincidem informações de datas entre o apontado nascimento e atuação de José Maria Urceira, o Zaraquitana, que teria um ano a mais de idade que Anjos.

Também é comumente mencionado aos músicos terem uma profissão fora do meio musical, a deduzir-se que era uma questão de sobrevivência, que o campo musical não garantia viver exclusivamente de música – acrescenta-se a isso, a problemática do preconceito ao meio popular, ao fado: “Trabalham; mantém honestamente os seus lares, sem que o contacto do Fado (*estupefaciente e vergonha lírica*, no dizer do enfático desses mesmos fadistóforos) os torne menos dignos da sociedade” (Machado, 1937, p. 25).

Nosso levantamento nos dois referidos livros e outras fontes aponta que as profissões extramusicais foram muitas vezes citadas. João Maria dos Anjos foi sapateiro; Eloy Cardoso, empregado das companhias férreas e José Maria Urceira, teria sido trabalhador em Alcântara. Já António Augusto Urceira, os registos apontam que foi empregado do comércio. Conclui-se que esses músicos tiveram muita atuação em outras ocupações, pois a profissão de músico não primava pela garantia de rendimentos dignos. E mesmo quando eram trabalhadores no meio musical, precisavam estar em muitas frentes, como veremos adiante.

### 3. Perfil de António Urceira por suas atuações ora desveladas

Há dois registos que confirmam que António Augusto era morador da Lapa, à rua de São Félix 59-r/c, em 1906: o portal *Nós, na Estrela*, por meio do assentamento que regista seu casamento com Maria Soledade Ferreira a 10 de fevereiro de 1906, e que afirma ser ele “empregado do comércio”. A esse dado corrobora um anúncio em destaque no jornal *O Electrico* (Chaves, 1905–1907), que avisa da mudança de moradia de Urceira, ao mesmo endereço citado. Outros periódicos o citaram como, além de professor de música e de viola, concertista, arranjador, compositor e maestro/regente, com seus próprios quintetos e sextetos e, por fim, sua própria orquestra ligeira. Sua atuação profissional está apontada na presente investigação entre os anos de 1901 e 1956, como será visto mais adiante. Não localizamos sua certidão de óbito, mas até os 70 e 71 anos de idade, temos dados de suas atuações, pela nossa recolha.

Um registo relevante é a aparição do nome de Urceira como pioneiro diretor da Sociedade Musical Ordem e Progresso (SMOP), com sede em Santos-o-Velho, rua dos Condes, a poucas quadras de sua moradia da rua São Félix. Essa Sociedade foi fundada em 1898, por estudantes que compartilhavam interesses luso-brasileiros, em princípio, e

a partir da Proclamação da República do Brasil, em 1889, mais fortemente como um ideal a ser atingido por Portugal, mediante o regime da Monarquia (Sociedade Musical Ordem e Progresso, 1992). Essa é mais uma história que atravessou a presente investigação e a SMOP merece também um estudo à parte, que escapa às finalidades do presente artigo.

Na SMOP, António Urceira teria sido o diretor das atividades musicais, pelo que se depreende do seguinte texto do histórico da sua fundação:

Tomou a sua direcção de princípio o glorioso maestro Fernandes Fão, seguiu-se-lhe um tal Ramos, depois António Bento e ainda aquele simpático violinista que dirigiu em tempos o sexteto do Teatro D. Maria II e que se apelidava Urceira (Sociedade Musical Ordem e Progresso, 1992, p. 1).

Urceira teria sido então o quarto diretor musical da SMOP. Acreditamos que sua atuação na Sociedade aconteceu por volta do ano de 1915 pela recolha de um recorte do jornal *A Capital* (“Festas Associativas”, 1915) que aponta sua participação musical no 17.º aniversário da entidade.

Quanto a ser o “violinista que dirigiu em tempos o sexteto do Teatro D. Maria II”, como aponta a primeira página do mencionado histórico da SMOP, descobrimos três sugestões de que Urceira teria estudado Violino. Primeiramente, em nossa pesquisa de campo, obtivemos contacto com uma das duas integrantes mais idosas da família Urceira, que, apesar do reconhecimento remoto de que as mulheres da família estudavam piano e os homens, violino, não se recorda de António Augusto Urceira. No entanto, informa-nos que além do fadista Carlos Ramos,<sup>7</sup> primo em segundo grau de seu pai, falava-se que de facto teria havido um músico na família.

Em busca de conjectura sobre Urceira em algum Sexteto que teria atuado no Teatro D. Maria II, encontramos vários desses grupos no recorte temporal pertinente, no entanto não foi encontrado ainda o nome de António Urceira.

Em segundo lugar, já o encontramos no Conservatório de Lisboa, ao descobrir em publicações da *Revista do Conservatório Real*, de agosto de 1902, que António Augusto Urceira foi de fato aluno de Rabeca (Violino), provavelmente desde 1898, ou seja, quando contava 12 ou 13 anos (lembrando-se da discrepância que acompanha sua data de nascimento). Não localizamos seu nome na finalização do curso, apenas que foi aprovado, em agosto de 1902, para o 5.º ano do curso geral de Violino e 2.º de Harmonia (“Rabeca”, 1902). Seus prováveis professores no Conservatório: Julio Cardona (violino) e Antonio Eduardo (harmonia).

A terceira menção à sua formação como violinista foi encontrada em sua filiação à Associação de Classe dos Músicos Profissionais, em 1911, e sobre isso trataremos a seguir quando passarmos a examinar a recolha mais propriamente dita, por ordem cronológica, o que nos permitirá concluir esse artigo em um panorama da sua atuação

---

<sup>7</sup> Nascido em Alcântara, Carlos Augusto da Silva Ramos (1907–1969) iniciou-se pelo acompanhamento à guitarra portuguesa de diversos fadistas, passando depois a cantar e ter renome nas maiores casas típicas de Lisboa, a realizar viagens ao exterior e gravações com sucesso. <https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/carlos-ramos>

musical ampla e por quais razões acreditamos ter sido assim, algo heterogénea a sua trajetória.

### 3.1. António Augusto Urceira: atuações múltiplas divulgadas em quatro décadas de trabalho

A 30 de julho de 1901, no *Diário Ilustrado* de Lisboa, em artigo intitulado “Sextetto Luiz Filgueiras”, o autor anuncia uma apresentação desse grupo de bandolinistas, com os seguintes integrantes: “regente, António Urceira, Antonio Maria Pinheiro, 1.º bandolim; Leopoldo Araujo, 2.º bandolim; Ernesto Cezar (bandoleta); José Maria D’Ascensão Carvalho, viola; Eduardo Correia, baixo” (“Sextetto Luiz Filgueiras”, 1901).

O jornalista/autor cita que o conjunto de músicos é “notável”, alude a terem “dado várias séries de concertos com a máxima proficiência”, mas não cita o lugar onde presenciou suas atuações.

Já nessa primeira aparição cronológica do nome de Antonio Urceira, vimos que também se dedicava à composição, com duas obras citadas no repertório, assim apresentado no jornal:

- O “Bandarilheiro” passe-calle, original do sr. Urceira.
- “Carmencita”, valsa-bolero.
- “Trovador”, ária do 4º acto da opera.
- “San Anastacio”, tango brasileiro acompanhado a “ganzá”.
- “Carmen” entre-acto.
- “Bon jour mon père”, mazurka, original do sr. Urceira.
- “De Sevilha a Madrid”, passe-calle

Das sete obras em questão, duas delas são passa-calle (ou passa ruas), muito em voga no início do século XX; cinco delas de cultura à espanhola e tauromaquia, com os termos típicos de touradas, como o *Bandarilheiro*, menções à ópera *Carmen* de Bizet, além de um tango brasileiro, uma mazurca e uma valsa-bolero, essa provavelmente um género híbrido já difundido pelos primeiros fonogramas da indústria que se iniciava, além de um forte mercado de editoras musicais. Interessante imaginar o contraste de carácter entre as duas composições de sua autoria, a mazurca *Bon jour mon père* e a passa-calle *Bandarilheiro*. É relevante lembrar que por essa data —1901— Urceira teria 15 ou 16 anos de idade, e ainda se encontrava no Conservatório.

O autor do artigo ainda menciona que do mesmo grupo (Sextetto Luiz Filgueiras) surge o *Quintetto Filippe Duarte*, não esclarecendo qual dos integrantes não participou dessa formação. De acordo com o autor, tal quinteto se apresentava todas as noites na cervejaria Germania, do largo do Conde-Barão, com “varias peças do seu vastíssimo repertorio, merecendo-lhe sempre geraes applausos”. Tanto Luiz Filgueiras (1862–1929) quanto Filippe Duarte (1855–1928) são nomes ligados à composição de obras bem populares à época; Filgueiras colaborava em bancas de conclusão no Conservatório Real e ambos compositores atuavam nos palcos dos grandes teatros de Lisboa.

A 22 de junho de 1902 no mesmo *Diário Ilustrado* em artigo intitulado “Festa Symphatica”, o autor menciona o Sextetto Luiz Filgueiras no meio de atrações variadas em festividade por ocasião do 5.º ano de fundação do “Albergue das Creanças Abandonadas” (“Festa Symphatica”, 1902).

A 13 de julho de 1905, o jornal *O Electrico* (Chaves, 1905–1907), semanário especializado em espetáculos teatrais, inclusive de tauromaquia, noticia na coluna “Palcos Particulares” um sarau, ocorrido em 8 de julho, no Club Recreativo com monólogos de amadores, atividades esportivas e a presença de “o hábil professor de viola Antonio Urceira”. Nesse periódico, a 24 de agosto de 1905, na mesma coluna, informa-se que:

(No) Club Recreativo da Lapa realiza-se no dia 17 do próximo mez de setembro, n’este club, uma festa promovida pelo conhecido professor de música Antonio Urceira. A parte dramática está a cargo do tão aplaudido grupo do Club Recreativo.

A 14 de setembro a notícia é reapresentada com o título em destaque “Antonio Urceira” ... e no texto, cita-se: “este estimado professor de música”.

Ainda em *O Electrico* (Chaves, 1905–1907), um interessante informe sobre António Urceira é publicado a 18 de janeiro de 1906, na coluna *A nossa carteira*, a informar que “Antonio Urceira - Este distinto professor de instrumentos de corda participa aos seus amigos e discípulos que mudou a sua residência para a Rua de São Félix (à Lapa), 59, rez-do-chão”. Essa informação reitera os dados contidos no sítio *Nós, na Estrela*, com data próxima ao casamento e mesmo endereço de morada informado.

Entre 1911 e 1912, o nome de António Augusto Urceira surge na Associação de Classe dos Músicos Profissionais, recém-fundada em 1909, o que demonstra uma atuação atenta às mudanças na profissionalização, embora sua inscrição tenha sido cancelada por falta de pagamento<sup>8</sup>. Na Associação a data de nascimento de Urceira surge ora 1885 ora 1886, e sua descrição de instrumento consta como Rabeca.

A referência do jornal *A Capital* (“Festas Associativas”, 1915) de 3 de julho de 1915 demonstra uma apresentação de (Antonio) Urceira, agora em grupo denominado *Quarteto Urceira*, em comemoração ao 17.º aniversário da Sociedade Musical Ordem e Progresso. Em pesquisa de campo a essa sociedade musical, como dito, consta do histórico da sociedade o nome de Urceira como diretor musical. Como, na sequência, o histórico cita a eclosão da 1.ª Guerra Mundial, 1914, acreditamos que sua atuação como diretor da SMOP tenha sido em um intervalo temporal próximo ao biênio 1914–1915.

Esses dois dados – a Rabeca como instrumento informado à Associação de Classe dos Músicos Profissionais e o violinista apelidado Urceira na SMOP – combinam com as informações que obtivemos em contactos com a família Urceira, original do bairro de Alcântara, na qual havia o costume de época – seguido pela família – do aprendizado de violino entre os homens e piano entre as mulheres. Lembremos que no início de nossa investigação, acreditávamos que Urceira era um guitarrista clássico.

---

<sup>8</sup> Essa informação foi obtida em consulta anterior ao término da Base de Dados do projeto PROFMUS - *Ser Músico em Portugal: a condição socioprofissional dos músicos em Lisboa (1750–1985)*. <https://www.profmus.pt/>

O violino não seria o único instrumento de Urceira e, como um grande contraste de sua trajetória musical, temos provas de que a guitarra clássica representou uma importante parte de sua constituição musical, a realizar com esse instrumento o que mais se pode esperar de um repertório tecnicamente avançado no meio concertístico e, em termos de desempenho profissional, ter a chance de realizar a performance de estreias portuguesas de compositores como Joaquín Rodrigo e Heitor Villa-Lobos.

Em 1927, começaria o contacto de António Urceira com a cantora e promotora de concertos Ema Santos Fonseca nos chamados saraus de *Divulgação Musical*. Nessa ocasião, Urceira se apresenta à guitarra (clássica, citada no programa “guitarra espanhola”) em sarau com obras de câmara, voltadas ao repertório da Renascença espanhola: Miguel de Fuenllana – *Las Endechas de Canaria*, ao lado da cantora Laura Tágide Tavares; Alonso Mudarra, *Despierta el alma durmida*, com o cantor Jayme Monteiro, a própria Ema Santos Fonseca e ao órgão, Julio Silva; o programa aponta Gutierre de Cetina em *Ojos claros, serenos*<sup>9</sup>, tendo Jayme Monteiro ao canto (Reis, 1929, volume I, p. 432).

Esta apresentação permite-nos avaliar o pioneirismo do grupo em realizar esse repertório de música antiga, posto tratar-se de estreia portuguesa dessas obras, pois o conjunto de centenas de concertos/saraus intitulados *Divulgação Musical* tinha a realização de estreias em Portugal como prerrogativa de Ema Santos Fonseca, como estudiosa e difusora de obras, a dar visibilidade a repertórios inéditos e, inclusive, a um avançado *corpus* de vanguarda e ecletismo.

Novamente, a mover-se como um caleidoscópio, Urceira, a 1.º de junho de 1929, surge em uma interessante informação na revista *Ilustração* (1929). À página 14, fotos de Alvaro Martins e Salazar Denis mostram atrações do evento *Semana da Primavera*, entre os quais: “A Orquestra ‘Urceira Melody Band’ que foi um dos mais belos atractivos das festas” (*Semana da Primavera*, 1929, p. 14). Pela denominação *Urceira Melody Band*, depreende-se ser uma banda aderente ao jazz e canções estadunidenses. Outro ponto dessa notícia é a orquestra carregar seu nome, o que indica a sua direção musical e, pela importância do evento, uma prática precedente já consolidada.

No *Diário de Lisboa* (“A festa do fim do ano”, 1932) noticia-se “A festa do fim do ano promovida por artistas e jornalistas”, a 28 de dezembro de 1932 na Sociedade Nacional de Belas Artes, cujo baile será realizado “por um dos nossos melhores Jazz, o ‘Urceira’, dansando-se tangos cantados em estilo argentino por alguns artistas”. Agora vemos a *Era do Jazz* estabelecida e sua duração em anos seguintes, quando examinamos a nota publicada em 6 de novembro de 1937, no *Diário de Notícias* em que temos novamente dados da agora *Jazz-Band Urceira*, em chás de desfile de moda das casas *Bobone* e *Madame Vale*, no *Maxim’s* (Palácio Foz, Lisboa) e chamando-a de *banda residente* (Gameiro, 2017, p. 409).

No entanto, entre as duas apresentações de orquestra, temos novamente Urceira a circular no salão musical de Ema Santos Fonseca, em 1933, por duas vezes: em 6 de maio,

---

<sup>9</sup> Cetina é o autor do poema, sendo a música já de conhecimento de autoria de vários compositores. Em pesquisa de campo na Biblioteca Nacional, encontramos a partitura arranjada pela própria Ema Santos Fonseca, na qual ela nomeia o compositor como “Pedro Guerrero” – acreditamos, no entanto, tratar-se do espanhol Francisco Guerrero.

executando as sete *Evocaciones Criollas* do compositor uruguaio Alfonso Broqua, e em 24 de dezembro no concerto temático *Compositores Modernos de Espanha, em que Urceira interpreta a Zarabanda Lejana* de Joaquín Rodrigo e o *Romancillo* de Adolfo Salazar, em um concerto temático intitulado *Compositores Modernos de Espanha*. (Reis, 1934, volume II, pp. 485–502; pp. 651–656).

A obra de Broqua à guitarra foi bem citada pelos jornais, especialmente por sua dificuldade técnica, e no *Diário de Lisboa* foi a primeira menção que encontramos ao nome de Urceira nessa investigação, a mudar nossas prioridades no plano de trabalho, por consubstanciar um expressivo achado, pelo teor da notícia, ao verificar-se o concerto e a originalidade das sete obras de Broqua para guitarra, atuais mesmo hoje em dia, como concluiremos mais adiante.

Tais saraus eram realizados com vários participantes elencados nas páginas iniciais a cada volume de *Divulgação Musical*. Além disso, artigos eram reproduzidos a comentar os concertos. Urceira esteve nos volumes I, II e V; seu nome é citado ao lado dos termos *guitarra espanhola, viola* e até *violão*. Destacamos algumas linhas da crítica do *Diário Liberal* de 14 de abril de 1933:

O sr. Antonio Augusto Urceira, em guitarra espanhola, preencheu a segunda parte com sete *Evocaciones Criollas*. São peças de dificuldades técnicas quási insuperáveis. O sr. Urceira deu-lhes um brilho e um encanto que o auditório premiou com calorosíssimos aplausos (Reis, 1934, p. 497)

Em 1938, Urceira esteve nos saraus de Ema Santos Fonseca em duas ocasiões, com a mudança de que os concertos se deram no estúdio da recém-criada Rádio Renascença, em vez do Palacete da família Santos Fonseca. Urceira participa de um concerto radiofónico, temático, intitulado *Melodias da Tunísia*, atuando à guitarra em um arranjo com canto e tambor, respetivamente com Alice Luz e Silva de Freitas e Julio Silva. Já a 24 de novembro, novamente em programa radiofónico da Renascença, a temática foi música pan-americana e Urceira solou o *Choros nº 1*, de Heitor Villa-Lobos. (Reis, 1940, p. 407; p. 547)

Nesse momento é bom que se realce duas frentes de ação: primeiro, Urceira ser um dos artistas pioneiros nas transmissões de música ao vivo por radiodifusão, o que demonstra um desempenho profissional acima da média, posto que a responsabilidade da difusão pública é tão grande ou maior que em um palco.

A esta altura, ano de 1938, o rádio era um meio de difusão musical em desenvolvimento, iniciado em 1935 com a Emissora Nacional. Outrossim, a Rádio Renascença havia sido implantada, desde que começou com transmissões experimentais, em 1936; estes concertos transmitidos pela Renascença do programa “Divulgação Musical” foram de grande pioneirismo, junto também ao Rádio Clube Português, emissora que já em 1938 transmitiu direto do Teatro Trindade um concerto de câmara da Orquestra Filarmônica de Lisboa (Neves & Espanha, 2020).

Portanto, ter tido um guitarrista clássico em uma programação com transmissão em direto nos parece importante, inclusivamente porque não foi encontrado outro nome de guitarrista português cujo repertório seja do universo da música clássica em situação

similar (encontramos notícias de instrumentistas de cordas dedilhadas em orquestras típicas de instrumentos portugueses) e, como dito no panorama introdutório, em fins da década de 1940 e início de 1950 surgem nomes de guitarristas clássicos, de acordo com a literatura encontrada.

Em segundo lugar, é importante que se atente novamente para o caso das estreias portuguesas constante do livro *Divulgação Musical* (Reis, 1940, p. 547) que, nessa oportunidade – a 24 de novembro de 1938 – é dado que Urceira executou pela primeira vez em Portugal os *Choros nº 1* de Heitor Villa-Lobos – obra que se tornaria em algumas décadas imperiosa em todos os ciclos dedicados ao instrumento e, mais ainda, por ser ela a obra que abre a monumental série de variadas instrumentações dos *14 Choros* de Villa-Lobos ao longo da década de 1920, gravada ou executada em todo mundo a partir dos anos 1940. Veja-se que é um feito do círculo musical português, por intermédio de Ema Fonseca e do aqui guitarrista clássico António Urceira, com bastante antecedência em várias partes do mundo.<sup>10</sup>

Por fim, em 24 de maio de 1939, finaliza sua relação com os saraus de *Divulgação Musical*, ao atender ao convite de Ema Santos Fonseca para o concerto sob a temática *Os primitivos da música argentina*, em que solou a peça *Dos Valses* de Juan Pedro Esnaola, concerto este transmitido novamente pela Rádio Renascença diretamente de seus estúdios (Reis, 1940, p. 545).

Prosseguindo na trajetória conferida pelos periódicos em voga, vimos que a 9 de setembro de 1949, o jornal *O Comercio de Guimarães* anuncia sob o título “Verbena com tómbola” (uma festa organizada pelos Empregados Comerciais para angariar fundos em prol da “marcha gualteriana”, com música de baile pela “Orquestra Urceira” (“Verbena com tómbola pró marcha gualteriana”, 1949).

As últimas menções encontradas a Urceira ocorrem em 1956; no dia 22 de abril, o jornal *República* noticia: “No Monumental será representada a revista dos finalistas da Faculdade de Letras”, e a seguir: “O ensaiador do poema foi Virgílio Macieira e a parte musical é orientada pelo maestro Urceira” (República, 1956), e no *Diário Popular* de 23 de abril reiteram-se as informações, mas informa ser: “Os finalistas da Faculdade de Direito (grifo nosso) levam à cena no Monumental a sua revista de despedida” (“Os finalistas da Faculdade de Direito”, 1956). A última notícia encontrada é de 29 de julho de 1956, em que o jornal *Defesa de Espinho* informa que: “O Salão Nobre do Grande Casino de Espinho abre na noite de 2 de agosto com um grandioso baile” com as presenças de “duas excelentes orquestras: ‘Aza-Sousa Galvão’ e ‘Urceira’”, junto a “actos de variedades” (Defesa de Espinho, 1956)

---

<sup>10</sup> Sobre a estreia mundial dos *Chôros 1*, sabe-se que essa deu-se em 1928, pelo espanhol Regino Sainz de la Maza, que possuía o manuscrito de Villa-Lobos. Outros espanhóis que possuíam essa versão em manuscrito eram Miguel Llobet e Andrés Segovia. Na Argentina e no Brasil circulavam distintas edições impressas – cinco ao todo. O guitarrista e investigador Humberto Amorim atenta para essa questão das distintas edições e, ao citar o trabalho do musicólogo Leopoldo Neri (Amorim, 2009, p. 102), comprova com a publicação do programa de concerto a estreia de Sainz de la Maza em 1928. No entanto, Amorim atenta para o fato de haver “diferenças significativas” entre o manuscrito e a versão impressa que perdurou (Amorim, 2009 p. 102; p. 109). Neste sentido, resta investigar qual versão teria Urceira realizado e como a organizadora Ema Santos Fonseca teria obtido a partitura, e de qual editora.

Na sala de Música da Biblioteca Nacional de Portugal, encontramos um registo na seção de Música Impressa, da única partitura, até o momento, que traz o nome Urceira. Na descrição geral apontam-se: “Dois viras [Música impressa]: os grandes sucessos da temporada das Caldas da Rainha de 1934” e especificamente: “Dois Viras. Vira das Chitas: criação da Urceira Melody-Band” editada pela casa Sasseti, em 1934. A imagem da capa traz uma foto de uma orquestra ligeira, mas não deixa claro tratar-se da Urceira Melody-Band ou da Orquestra Club de Recreio, em o *Vira das Caldas*. A partitura é para canto e piano (“Música impressa: os grandes sucessos da temporada das Caldas da Rainha de 1934”, 1934).

#### 4. Rebel Fernandez – um provável contemporâneo de Urceira

À forte referência de violistas do Fado, une-se a atuação profissional de guitarristas e bandolinistas, e ao que parece não se fechavam unicamente em um instrumento, isso pode ter acontecido a muitos desses músicos. Além da técnica instrumental alargada, em ambos livros (Carvalho, 1903; Machado, 1937), os autores mencionam uma dezena de violistas como *concertistas*,<sup>11</sup> o que permitiu-nos ponderar sobre um elenco de violistas contemporâneos aos fadistas a atuar simultaneamente noutras formas de performance. Estudar violistas para além do fado como referencial ampliado do ambiente do instrumento não é o foco desse artigo, mas adiantamos que a nossa investigação encontrou dezenas desses profissionais na sequência da recolha.

Dos violistas apontados como concertistas, Martinho D’Assunção é um nome bem reconhecido – o pai era poeta do Fado e o filho dedicou-se à viola. Martinho D’Assunção Junior, é nome referencial no Fado, mas teve incursões no meio erudito. Martinho (1914–1992) nascido na freguesia de Santos-o-Velho, estudou com o violista João da Mata Gonçalves e com o espanhol Agustín Rebel Fernandez (Sucena, pp. 91–92). Pelo recorte temporal bem próximo, acreditamos na possibilidade da atuação de Rebel Fernandez em Lisboa ter sido coincidência pela de António Urceira.

De Rebel Fernandez, o que obtivemos de informações é que ele fez parte da Escola Nacional de Música, em Lisboa, por meio da oferta de cursos extras de guitarra clássica (“Concertos”, 1899; “Escola Nacional de Música”, 1903; “Escola Nacional de Música”, 1904a; “Escola Nacional de Música”, 1904b) e, como intérprete, Rebel esteve em concertos em Lisboa, como no Grémio Lusitano (“Arte Musical”, 1899). A investigadora Isabel Rei Samartim apontou a presença de Rebel na Galiza em várias passagens em 1886 e 1897, e por Lisboa e Vila Franca de Xira, provavelmente em 1898 (Rei Samartim, 2022). Da Galiza, acreditamos que Braga tenha sido sua porta de entrada a Portugal; a musicóloga Elisa Lessa menciona a presença de Rebel em estâncias termais no ano de 1901 com repercussão no periódico *Commercio do Minho*. Segundo Lessa (2019, p. 195):

Em 1901, os concertistas de guitarra e viola francesa Thomaz Ribeiro e Agustin Rebel realizaram concertos nas estâncias termais do Norte, na cidade de Braga e no santuário do Bom Jesus do Monte.

<sup>11</sup> Estamos aceitando o uso do termo “concertista” original dos livros como músico instrumental que apresente-se de forma diferente ao uso de viola/violão acompanhadores do Fado.

“Os distintos iam dar alguns concertos naquela estancia termal, seguindo depois para caldeias, Bom Jesus e Braga, onde igualmente se exhibirão. Augusto Rebel é já conhecido do nosso público, que o tem apreciado como violista exímio. Thomaz Ribeiro não foi ainda ouvido em Braga, mas tem feito epocha em Lisboa n’outras cidades, e somos informados de que é tudo o que de melhor apareceu até hoje em difícil execução guitarra”.  
Arquivo Distrital de Braga, *Comercio do Minho*, 5 de Setembro de 1901

Além dos dados mencionados, encontramos notícias na nossa recolha de que Rebel Fernandez esteve também em: Coimbra, em 1888, apresentando-se em concerto na cidade, “D. Agostinho Rebel Fernandez, professor de viola-francesa” (Braga, 2013, p. 139); Porto, no Palacio de Christal como informa *O Casmurro* (n.º 7, 1905), e esteve no Algarve, como mencionou o jornal *O Algarve* (“Afinador”, 1909) de Faro, a 25 de abril, que curiosamente, cita sua apresentação, à página 3, com o título “Afinador”, aludindo a Rebel como “o conhecido afinador de pianos e primoroso concertista de viola franceza” e “nas suas outras vindas”, deduzimos, portanto, ser ele um frequentador da região.

Pouco tempo depois, Rebel aparece no mesmo veículo jornalístico (“Praias”, 1909), em 29 de agosto do mesmo ano, com uma pequena nota a avisar sobre duas récitas de seu concerto, a ter como local de apresentação o espaço da *companhia dramática*.

Rebel Fernandez (189–; 1900) publicou dois métodos que se encontram digitalizados na Biblioteca Nacional. Em síntese, a análise de Isabel Rei Samartim aponta semelhanças e distinções nos dois métodos: “Este segundo método parece ter sido uma revisão acrescentada do anterior, cousa que merecia, visto que o primeiro teria aparentemente sido publicado incompleto” (Rei Samartim, 2022).

Rebel parece ter sido mais um caso da mencionada situação profissional de atuação em várias frentes de produção: concertista, professor, autor de método e – até – afinador de piano. Hoje sabemos que a gestão também é um trabalho a mais na carreira musical e, nesse sentido, presume-se que Rebel também gerenciou muito a sua para ter trabalho em Portugal.

## 5. Investigação junto ao Espólio de Ema Santos Fonseca na Biblioteca Nacional

A Biblioteca Nacional organizou o espólio de Ema Santos Fonseca Reis<sup>12</sup>. Trata-se de um material de importância histórica, musicológica e de performance, que pode representar muito da profissão do músico em Portugal na área de concerto.

No espólio encontramos conjugadas a maioria das partituras dos referidos concertos em que Urceira participou (Tabela 1). Foi de especial interesse observar as partituras de música antiga (concerto de 1927), pois foram escritas de próprio punho por Ema Santos Fonseca, na qual ela utiliza o termo *Vihuela* para as obras.

Foram localizadas as edições impressas das sete *Evocaciones Criollas* de Alfonso Broqua e *Romancillo* de Salazar (editora Max Eschig de Paris), *Zarabanda Lejana* de Rodrigo (Union Musical Española de Barcelona), *Dos Valses* de Juan Pedro Esnaola

---

<sup>12</sup> Espólio de Ema Romero da Câmara Reis (BNP 2022). Biblioteca Nacional de Portugal. <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/catbnp/2094452>

(edição da Asociación Guitarrística Argentina), e foi interessante visualizar o desgaste das dobras do papel ao final das páginas, o que sugere bastante uso devido a estudo das mesmas, além de estarem prontas para o virar rápido de folhas.

Também foi encontrado um método para bandolim de José Maria de Seabra, com dez páginas de Teoria, quase 30 páginas de escalas, posições e exercícios técnicos e duas músicas para bandolim e “violão” (editor Custodio Cardoso Pereira). Pelo que se depreende, deve ter havido algum interesse de Ema Santos Fonseca pelo bandolim.

Não encontramos, nessa consulta ao Espólio, a partitura de *Choros nº1* de Villa-Lobos, o que pode promover várias ilações, visto que a partitura e/ou manuscrito dos *Choros nº 1* estão envoltos em muitas dúvidas quanto edições em várias casas editoriais, como já apontamos. Também não localizamos as elaborações do concerto temático sobre a Tunísia.

**Tabela 1. Atuação de António Urceira nos saraus *Divulgação Musical***

<b>Guitarra clássica – António Augusto Urceira</b>	<b>Saraus de Ema Santos Fonseca</b>
06 de dezembro de 1927 – música de câmara	Miguel de Fuenllana <i>Las Endechas de Canaria</i> Canto: D. Laura Tágide Tavares Alonso Mudarra <i>Despierta el alma dormida</i> (canto, guitarra espanhola e órgão) Canto: Emma Romero Santos Fonseca Jayme Monteiro Guitarra: António Augusto Urceira Órgão: Júlio Silva Gutierre de Cetina/Guerrero <i>Ojos claros, serenos</i> (canto e guitarra espanhola) Canto: Jayme Monteiro Guitarra: António Augusto Urceira
06 de maio de 1933 – solo	<i>Evocaciones Criollas</i> (todas as 7 partes) I. <i>Ecos del Paisage</i> II. <i>Vidala</i> III. <i>Chacarera</i> IV. <i>Zamba romântica</i> V. <i>Milongueos</i> VI. <i>Pampeana</i> VII. <i>Ritmos camperos</i>
24 de dezembro/1933 – solo	Joaquin Rodrigo <i>Zarabanda Lejana</i> Adolfo Salazar <i>Romancillo</i>
03 de novembro/1938	Concerto temático: Melodias da Tunísia Hispano – árabes – árabes-berberes – judaica – negra (Concerto radiofónico nos estúdios da Rádio Renascença) Canto do gênio May-Guizou (Canto, Viola e Tambor) Nigéria. Negros Haoussa (fixados em Túnis) Canto – Alice Luz e Silva de Freitas Guitarra – António Augusto Urceira Tambor – Júlio Silva
24 de novembro de 1938	Concerto temático: Música panamericana (Concerto radiofónico nos estúdios da Rádio Renascença)

	Heitor Villa-Lobos <i>Chôros n.º 1</i> (violão)
24 de maio de 1939	Concerto temático: <i>Os primitivos da música argentina</i> (Concerto radiofónico nos estúdios da Rádio Renascença) Juan Pedro Esnaola <i>Dos Valses</i>

Tabela 2. Síntese da atuação de António Urceira

Atividades – António Augusto Urceira	Data/Local
Sexteto Luiz Filgueiras	30 de julho de 1901
Sexteto Luiz Filgueiras	22 de junho de 1902 Albergue das Creanças Abandonadas
Sarau	8 de julho de 1905 Club Recreativo
Apresentação organizada por Antonio Urceira	17 de setembro de 1905 Club Recreativo da Lapa
Diretor musical da Sociedade Musical Ordem e Progresso	c. 1914-1915
Quarteto Urceira	3 de julho de 1915 17.º aniversário da <i>Sociedade Musical Ordem e Progresso</i>
música de câmara	06 de dezembro de 1927 Sarau <i>Divulgação Musical</i> em casa de Ema Reis
Urceira Melody Band	c. maio de 1929 Salão da Primavera
jazz – Urceira	31 de dezembro de 1932 Sociedade Nacional de Belas Artes
solista à guitarra clássica	06 de maio de 1933 Sarau <i>Divulgação Musical</i> em casa de Ema Reis
solista à guitarra clássica	24 de dezembro de 1933 Sarau <i>Divulgação Musical</i> em casa de Ema Reis
Jazz-Band Urceira	05 novembro de 1937 Maxim's (Palácio Foz)
música de câmara	03 de novembro de 1938 Sarau <i>Divulgação Musical</i> Concerto radiofónico nos estúdios da Rádio Renascença
solista à guitarra clássica	24 de novembro de 1938 Sarau <i>Divulgação Musical</i> Concerto radiofónico nos estúdios da Rádio Renascença
solista à guitarra clássica	24 de maio de 1939 Sarau <i>Divulgação Musical</i> Concerto radiofónico nos estúdios da Rádio Renascença

Orquestra Urceira	8 de setembro de 1949 Verbena com Tômbola (marcha gualteriana)
Direção musical	28 de abril de 1956 Monumental (Festa de Finalistas)
Orquestra Urceira	2 de agosto de 1956 Casino de Espinho

## 6. Considerações finais

Nossa investigação apontou dados consolidados sobre António Augusto Urceira e outros que ainda suscitam questões, que talvez sejam sanadas pelo trabalho de novas recolhas. Acreditamos que a leitura desse texto pode dar a esse profissional o merecido reconhecimento de um músico da primeira metade do século XX, moderno, eclético, autossuficiente e, pode ser, representativo de tantos outros nomes que devem estar eclipsados, a abrir novas intenções de investigação.

Passemos a rever os principais pontos de sua biografia e os significados apreendidos.

A síntese de dados é que António Augusto nasceu a 18 de novembro de 1885 ou 1886, filho de José Maria Urceira, nascido a 1855. Sua data de nascimento, moradas e coincidência de outras datas, prenomes e apelidos Urceira, nos fizeram deduzir seu parentesco com o *viola de Fado* José Maria Urceira, o *Zaraqitana*, que seria seu pai, e assim sendo pode ter-lhe ensinado a guitarra. Uma infância musical então, pela reverberação do trabalho do pai fadista.

Já sua adolescência pode ser vista também como de continuidade musical, se considerarmos o nome Antonio Urceira em dois recortes de jornal por sua atuação – como regente do grupo e já compositor – no Sextetto Luiz Filgueiras, aos 16 ou 17 anos. Por dedução, no Sextetto Luiz Filgueiras, o mencionado Antonio Urceira é António Augusto Urceira. Além disso, temos a confirmação de seu nome por completo nos registos do Conservatório Real, de 1902, o que atesta uma adolescência musical nesse ambiente formal e, como dito, a presença constante do compositor Filgueiras de afinidade profissional ao Conservatório, inclusive sendo ali banca avaliadora, pode ser a explicação da escolha do nome do Sextetto.

À vida de adulto, se ponderarmos o ano de seu casamento, 1906, Urceira é tanto o empregado do comércio quanto o “hábil professor de viola” e “distinto professor de instrumento de corda” e com atividades profissionais bem diversificadas, ao promover seus próprios espaços e um nome participativo de muitos circuitos (Tabela 2), que está cada vez mais comprovado como músico profissional.

Na maturidade, entre os 40 e 50 anos de idade, Urceira estabelece um vínculo com um grupo dos mais proeminentes da intelectualidade, Artes e música de concerto de Lisboa, ao atuar entre 1927 e 1939 nos saraus de Ema Santos Fonseca Reis, em um total de seis concertos, a citar seu nome por completo nos volumes da publicação. Nesses dados não pairam dúvidas sobre ser o Urceira em foco. O número pequeno de vezes não impediu a qualidade desses momentos em termos de repertório complexo e performances pioneiras. Ao mesmo tempo, tais empreendimentos solistas à guitarra clássica estavam sempre a ocorrer com sua liderança em outras atividades.

Na trajetória de António Augusto Urceira, encontramos dados de que tenha sido professor, violinista, guitarrista clássico, regente de quintetos e/ou sextetos de cordas dedilhadas e, talvez, sextetos clássicos; arranjador; compositor; maestro e diretor musical. Foi possível verificar a existência da filiação de Urceira em arquivos da Associação de Classe dos Músicos Profissionais, embora por um curto tempo, e nossa investigação também aponta que ele esteve provavelmente na mesma situação de muitos operários que atuavam na música, pois lembremos que os registos paroquiais apontaram Urceira como empregado do comércio.

A Era do Jazz também foi algo de destaque em Lisboa do início do século XX, e vimos que Urceira levou adiante projetos de jazz-bands, calcula-se que por mais de 10 anos, e orquestras ligeiras de sua própria ideação. Sobre ser um Músico, vimos que Urceira esteve entre dois mundos de trabalho, posto que passou por educação formal no Conservatório, embora ainda não saibamos quando concluída, o que lhe asseguraria o título profissional (é provável que o convite de Ema Santos Fonseca a Urceira tenha surgido por sua experiência no Conservatório), mas também atuou com agrupações deslocados do meio erudito, instrumentistas de cordas dedilhadas, como o Sextetto Luiz Filgueiras.

Sobre os dados de Urceira como músico em atividade, resolvemos por mostrá-los em duas tabelas. Na Tabela 1 são mostrados aqueles que temos certeza tratar-se de António Augusto Urceira, devido ao trabalho de Ema Santos Fonseca (*Divulgação Musical*). Durante a recolha, o que refletimos é que as circunstâncias apontam muitos pontos coincidentes e no cruzamento de notícias os examinamos com cautela, assim a Tabela 2 é o conjunto ampliado de atuações do músico António Urceira, que presentemente cremos tratar-se da pessoa em foco.

A reflexão que nossa investigação tem sobre a guitarra clássica em sua trajetória é de que esse instrumento tenha representado um contraste de repertórios em toda sua carreira artística – e isso traz algo de paradoxo. Entendemos mais sobre isso se revermos alguns dados das décadas iniciais do século XX no que tratam da mentalidade de época. A guitarra clássica, ou viola, encontrava-se em um centralizado papel de instrumento acompanhador de diversos géneros populares; um ambiente palaciano foi deixado para trás, não mais a ligar-se à sua ancestralidade das cordas dedilhadas de guitarras da Renascença e barrocas, alaúdes e *vihuelas*.

A deduzida permanência longa do espanhol Agustín Rebel Fernandez em Portugal provavelmente há de ter trazido alguma rememoração – ou revelação para alguns – desse ambiente ancestral, avizinhado geograficamente e ibérico, e nem tão pouco documentado, já que se iniciava a difusão de bibliotecas e acervos reais, mas não a ponto de incluir a viola no Conservatório Real de Lisboa, somente em cursos extras na Escola Nacional, como vimos, conduzidos em início dos 1900 por Rebel Fernandez.

Daí surge o paradoxo: que a guitarra clássica de Urceira, a qual tivemos acesso ao repertório, sobejamente registado em excelente aporte histórico como foi a coleção *Divulgação Musical*, incontornável retrato para a posteridade de uma mulher chamada Ema Santos Fonseca, a demonstrar o momento em que talvez o músico Urceira mais tenha envolvido tradição e modernidade, e à guitarra clássica apresentada em todo seu dégradé de possibilidades.

O repertório em análise mostra a música antiga no concerto de 1927, e o pioneirismo reside por ser esse repertório algo raro de ser feito na década de 1920, mérito de Ema Fonseca, e um acontecimento favorável à Urceira, sujeito da boa fortuna por fazer importantes estreias à guitarra clássica. É possível saber da performance pela reação das notícias publicadas pela imprensa especializada, que foram positivas.

No concerto de 1933 a modernidade de Broqua, em uma obra monumental de sete movimentos (cada um dedicado a um grande guitarrista, n.º 1 a Enrique Broqua (irmão do autor); n.º 2, Maria Luisa Anido; n.º 3, Regino Maza; n.º 4, Matilde Cuervas [esposa de Pujol]; n.º 5, Andrés Segóvia; n.º 6, Pujol e n.º 7, Miguel Llobet) com o que havia de mais moderno musical e epíteto da tão sonhada Modernidade, pela reunião de material essencialmente folclórico (dos pampas uruguaios) em uma poética já não mais necessariamente tonal, essa é a grande “lição” das *Evocaciones Criollas* de Broqua.

Das estreias portuguesas, em especial a obra *Choros n.º 1* seria de interesse abordar pela questão do ineditismo, de qual versão se trata, do manuscrito de Villa-Lobos ou da última edição, já com a versão final que conhecemos hoje? À obra *Choros n.º 1* realça-se ainda tê-la feito em novembro de 1938, o que faz com que Urceira possa ter sido um dos primeiros a tocar essa obra.

E por ter tocado obras do referencial segoviano, ou seja, as duas obras do concerto de 1934, *Zarabanda Lejana* e *Romancillo*, Urceira posiciona-se no entorno de Segóvia, acompanha à altura àquele que é reconhecido pela meticulosidade com que definia seu repertório, embora o mestre espanhol não tenha feito pelo Modernismo o quão fez pela continuidade anacrônica do Romantismo.

Resta comentarmos de Emílio Pujol, nascido em 1886, a mesma faixa etária de Urceira. Teriam seus caminhos cruzados alguma vez em Lisboa? 1947 é o ano em que se aponta a vinda de Pujol para ministrar cursos extras de guitarra clássica na capital. Pujol, 61 anos de idade, já consagrado como aluno da Escola de Tárrega e autor do mundialmente conhecido método *Escuela Razonada*. Se o passado português das cordas dedilhadas havia sido esquecido, poderia Pujol imaginar que alguém ali em Lisboa já havida estreado as *Evocaciones Criollas*, por completo, 14 anos antes, talvez até Pujol ainda não o tivesse feito? O que dizer da música antiga? Os *Choros n.º 1*? As duas obras segovianas? É por esse virtual encontro e comparações com nomes e situações que mensuramos e dimensionamos a guitarra clássica de Urceira a ser o ponto forte de uma carreira obscurecida.

Uma palavra final sobre um dos contemporâneos de Urceira. Por outros encontros imaginários, o que teria realizado Urceira se tivesse convivido com Rebel Fernandez?

O professor Rebel apresenta outra viola a Lisboa, ou seja, uma guitarra há muito tempo aceite na Espanha, algo bem mais próximo do que foi solicitado a Urceira em repertórios nos saraus de Ema Santos Fonseca. Poderia Urceira ter encontrado a Rebel em Lisboa? Talvez nos cursos extras da Escola Nacional? Sintoniza-se essa ideia com o facto de Júlio Cardona, violinista, professor do Conservatório, ser um dos fundadores dessa Escola e pode ter sido uma ponte entre alunos das instituições. As datas da criação da Escola coincidem com os estudos de Urceira no Conservatório.

Urceira nasceu em Portugal no entorno familiar do fado lisboeta, viveu a música em uma instituição formal da Monarquia, como o Conservatório Real, passa pela

República e Estado Novo, a experimentar tanto a música tradicional quanto a Modernidade dos salões de Ema Santos Fonseca, que leva à maior potência suas habilidades musicais pelas performances e estreias de obras complexas. E mesmo com os estudos de violino, será à guitarra clássica que Urceira ficará desafiado a afastar-se de sua rotina, de ultrapassar o tonal, entrar na modernidade de repertórios avançados e do ecletismo – como teria sido, por exemplo, sua performance nos arranjos das obras tunisianas?

Esse músico plural teve uma trajetória ímpar a se considerar sua atuação solista e em variada formação instrumental, com habilidades consideráveis em mais de um instrumento e de liderança em diversas agrupamentos e capacidade de produção de uma carreira. Por uma série de fatores, acreditamos que António Augusto Urceira tenha sido um músico especial e, como guitarrista clássico, dos mais proeminentes do início do século XX em Portugal, por suas raras oportunidades de desempenho entre repertórios e estreias, um acontecimento para o indissociável nome de Urceira no meio musical lisbonense.

Por todo o exposto, considerando-se o cenário guitarrístico inicial em Portugal, reforçamos a inserção de António Augusto Urceira no contexto da guitarra clássica, ao qual sustentamos na Introdução no presente trabalho. António Urceira não fazia parte da bibliografia do instrumento, embora seu nome constasse da publicação, desde a década de 1930, dos volumes de *Divulgação Musical* de Ema Santos Fonseca. António Augusto Urceira era um nome ofuscado, e esperamos que, afinal, seu eclipse tenha passado.

**Agradecimentos:** Doutora Cristina Fernandes (PROFMUS); Doutor David Cranmer; Doutor Paulo Castagna; Mestre Alejandro Reyes Lecero; Sr. Paulo Heitor Silva (Sociedade Musical Ordem e Progresso); Família Urceira.

## Referências

- A festa do fim do ano. (1932, 28 dezembro). *Diário de Lisboa*, 3. Modernismo. Arquivo Virtual da Geração de Orfeu. <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/33/18?Itemid=>
- A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias. (2023). *Antonio Urceira*. FamilySearch. <https://www.familysearch.org/search/discovery/results?tab=records&q.surname=Urceira&q.givenName=Ant%C3%B3nio%20Augusto&q.anyPlace=Lisboa%2C%20Portugal%20&page=1&results=12>
- A Música – Alfonso Brocqua, músico uruguaio. (1933, maio 20). *Diário de Lisboa*, 2. Hemeroteca Digital de Lisboa [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/DiariodeLisboa/1933/Maio/N3777/N3777\\_master/DiariodeLisboaN3777.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/DiariodeLisboa/1933/Maio/N3777/N3777_master/DiariodeLisboaN3777.pdf)
- Afinador. (1909a, abril 25). *O Algarve*, 3. Hemeroteca Digital de Lisboa. [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAlgarve/1909/ABR/N57\\_25/N57\\_25\\_item1/P3.html](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAlgarve/1909/ABR/N57_25/N57_25_item1/P3.html)
- Braga, C. S. R. (2013). *O teatro cantado em Coimbra (1880-1910): géneros, grupos e contextos* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/12326>
- Amorim, H. (2009). *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Academia Brasileira de Música.
- Carvalho, P. de (1903). *História do fado*. Empreza da História de Portugal.

- Castagna, P. A. (1998). “Descoberta e restauração”: problemas atuais na relação entre pesquisadores e arquivos musicais no Brasil. In *Anais: I Simpósio Latino-americano de Musicologia, Curitiba, 10–12 jan.1997* (pp. 97–109). Fundação Cultural de Curitiba.
- Castagna, P. A. (2008). Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel, 1*, 32–57.
- Castelo Branco, S. (2010). Academia de amadores de música. In S. Castelo Branco (Coord.), *Enciclopédia da música em Portugal no Século XX* (Vol. 1). Círculo de Leitores.
- Chaves, C. (Ed.). (1905–1907). *O Electrico: semanario theatral, litterario e humorístico, 1–52*.
- Concertos. (1899, fevereiro 28). *Arte Musical, 32*. Hemeroteca Digital de Lisboa. [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1899/N04/N04\\_item1/P4.html](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1899/N04/N04_item1/P4.html)
- Correia, J. T. L. (2016). *A interpretação da Obra para Guitarra de Lopes e Silva por um aluno do 5.º grau do Ensino Artístico* [Relatório de estágio, Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco]. Repositório Científico do Instituto Politécnico de Castelo Branco. <http://hdl.handle.net/10400.11/5496>
- Cranmer, D. (2018). A musicologia luso-brasileira vista duma perspetiva portuguesa: o estado da arte e uma visão para o futuro. In M. Pereira & L. Goldberg (Orgs.), *Anais do XI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 21 e 22 de julho de 2016* (pp. 17–30). Pró-Música. [https://www.promusicaufjf.com.br/emh/arquivos/anais\\_xi.pdf](https://www.promusicaufjf.com.br/emh/arquivos/anais_xi.pdf)
- Defesa de Espinho (1956) Biblioteca Municipal de Espinho. No Salão Nobre do Casino realizou-se uma Grandiosa Festa dedicada ao Distrito de Viseu. (p.2). [https://bibliotecamunicipal.espinho.pt/fotos/documentos/1274\\_26\\_08\\_1956\\_97595035fd38fe5056bf.pdf](https://bibliotecamunicipal.espinho.pt/fotos/documentos/1274_26_08_1956_97595035fd38fe5056bf.pdf)
- Dudeque, N. (1994). *História do violão*. Ed. UFPR.
- Escola Nacional de Música. (1903, janeiro 15). *Arte Musical, 213*. Hemeroteca Digital de Lisboa. [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1903/N114/N114\\_item1/P13.html](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1903/N114/N114_item1/P13.html)
- Escola Nacional de Música. (1904a, janeiro 15). *Arte Musical, 27*. Hemeroteca Digital de Lisboa. [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1904/N121/N121\\_item1/P31.html](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1904/N121/N121_item1/P31.html)
- Escola Nacional de Música. (1904b, fevereiro 15). *Arte Musical, 58*. Hemeroteca Digital de Lisboa. [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1904/N123/N123\\_item1/P18.html](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1904/N123/N123_item1/P18.html)
- Fernandes, C. (2010). Piñero Nagy. In S. Castelo Branco (Coord.), *Enciclopédia da música em Portugal no Século XX* (Vol. 3). Círculo de Leitores.
- Festa Symphatica. (1902, junho 22). *Diário Ilustrado, 1*. Biblioteca Nacional Digital. [https://purl.pt/14328/1/j-1244-g\\_1902-06-22/j-1244-g\\_1902-06-22\\_item2/j-1244-g\\_1902-06-22\\_PDF/j-1244-g\\_1902-06-22\\_PDF\\_24-C-R0150/j-1244-g\\_1902-06-22\\_0000\\_1-4\\_t24-C-R0150.pdf](https://purl.pt/14328/1/j-1244-g_1902-06-22/j-1244-g_1902-06-22_item2/j-1244-g_1902-06-22_PDF/j-1244-g_1902-06-22_PDF_24-C-R0150/j-1244-g_1902-06-22_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf)
- Festas Associativas. (1915, julho 3). *A Capital, 2*. Hemeroteca Digital de Lisboa. [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACapital/1915/Julho/Julho\\_item1/P12.html](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACapital/1915/Julho/Julho_item1/P12.html)
- Freguesia de Estrela. (2022). *António Augusto Urceira. Nós na Estrela*. [https://www.jf-estrela.pt/comunidade/9-nos\\_na\\_estrela/0](https://www.jf-estrela.pt/comunidade/9-nos_na_estrela/0)
- Gameiro, A. W. R.R. (2017) *A moda e as modistas em Portugal durante o Estado Novo – As mudanças do pós-guerra (1945-1974)* [Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/29933>
- Kerman, J. (1987). *Musicologia*. Martins Fontes.
- Lessa, E. (2019). *Património musical do Bom Jesus do Monte*. Confraria do Bom Jesus do Monte.
- Lesure, F. (1972). Archival Research: Necessity and Opportunity. In B. Brook, E. Downes & S. van Solkema (Eds.), *Perspectives in musicology* (pp. 56–79). Norton.

- Levy, B. R., & Emmerly, L. (2021). Archival research in music: new materials, methods, and arguments. *Music Theory Online (MTO): A Journal of The Society for Music Theory*, 27(3). <https://doi.org/10.30535/mto.27.3.4>
- Lucero, A. R. (2022). *Ema Santos Fonseca e a “Divulgação Musical” (1923-1940): Biografia de um Salão Musical* [Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa]. Repositório da Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/148426>
- Machado, A. V. (1937). *Ídolos do fado*. Tipografia Gonçalves.
- Mazza, J. (s.n., 194-). *Dicionário biográfico de músicos portugueses* (J. A. Alegria, pref. e notas). Tip. da Editorial Império.
- Morais, M. (2010). Duarte Costa. In S. Castelo Branco (Coord.), *Enciclopédia da música em Portugal no Século XX*. Círculo de Leitores.
- Música impressa: os grandes sucessos da temporada das Caldas da Rainha de 1934. (1934). *Dois Viras*. Biblioteca Nacional de Portugal. <https://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1A75M993B6288.88616&menu=search&aspect=subtab11&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=bn&ri=&term=vira+da+s+chitas&index=.GW&x=8&y=11&aspect=subtab11>
- Neves, F., & Espanha, R. (2020). A evolução da rádio em Portugal: Um estudo de caso sobre a Rádio Comercial (“Sempre No Ar, Sempre Consigo”). *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*, 9, 137–171. <https://doi.org/10.32749/nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/evolucao-da-radio>
- No Monumental. (1956, abril 22). *República*, 4. Hemeroteca Digital de Lisboa. [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/REPUBLICA/1956/Abril/N9102/N9102\\_master/N9102.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/REPUBLICA/1956/Abril/N9102/N9102_master/N9102.pdf)
- Nós, Portugueses. (2022). *António Augusto Urceira*. <https://nosportugueses.pt/pt>
- Os finalistas da Faculdade de Direito. (1956, abril 23). *Diário Popular*, 3. Hemeroteca Digital de Lisboa. [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/DiarioPopular/1956/Abril/N4866/N4866\\_master/DiarioPopularN4866.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/DiarioPopular/1956/Abril/N4866/N4866_master/DiarioPopularN4866.pdf)
- Pinheiro, A. (2010). *José Duarte Costa – um caso no ensino não-oficial da música* [Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro. Aveiro]
- Praias. (1909, agosto). *O Algarve*, 2. Hemeroteca Digital de Lisboa. [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAlgarve/1909/AGO/N75\\_29/N75\\_29\\_master/JPG/OAlgarveN75\\_002\\_branca\\_t0.jpg](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAlgarve/1909/AGO/N75_29/N75_29_master/JPG/OAlgarveN75_002_branca_t0.jpg)
- Rabeca. (1902 agosto) *Revista do Conservatório Real*, 12. Hemeroteca Digital de Lisboa. [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistadoConservatorioRealdeLisboa1902/N04/N04\\_item1/P12.html](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistadoConservatorioRealdeLisboa1902/N04/N04_item1/P12.html)
- Rebel Fernandez, A. (189-). *Método elementar progressivo para guitarra espanhola* (1.<sup>a</sup> ed). Indústrias Gráficas de P. M. Rensing. <http://purl.pt/30097>
- Rebel Fernandez, A. (1900). *Novo método elementar e progressivo para guitarra espanhola* (1.<sup>a</sup> ed.). Industrias Graficas. <http://purl.pt/30105>
- Rei Samartim, I. (2022, janeiro 27). Agostinho Rebel em a e seus métodos para guitarra. *Mundo Clasico*. <https://www.mundoclasico.com/articulo/36356/Agostinho-Rebel-Fernandes-e-seus-m%C3%A9todos-para-guitarra>
- Reis, E. R. S. F. C. (1929–1940). *Divulgação musical* (Vol. 6). Seara Nova.
- Ribeiro, F. P. (2010). Entrevista com Piñero Nagy. *Revista Guitarra Clássica*, 1, 9–12. <https://pt.scribd.com/doc/29424712/Revista-Guitarra-Classica-n1>.
- Rodrigues, J. H. (1957). *Teoria da História do Brasil: Introdução Metodológica* (2.<sup>a</sup> ed., Vol. 2). Companhia Editora Nacional.
- Rodrigues, P. (2017). *Seis cordas para um país* [Programa de rádio]. Antena 2. <https://www.rtp.pt/play/p330/e268074/caleidoscopio>
- Sá, V. de (2010). Manuel Moraes. In S. Castelo Branco (Coord.), *Enciclopédia da música em Portugal no Século XX*. Círculo de Leitores.
- Semana da Primavera. (1929). *Ilustração*, 14. Hemeroteca Digital de Lisboa. [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/1929/N83/N83\\_master/N83.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/1929/N83/N83_master/N83.pdf)
- Sextetto Luiz Filgueiras. (1901, julho 30). *Diário Ilustrado*, 1. Biblioteca Nacional Digital.

[https://purl.pt/14328/1/j-1244-g\\_1901-07-30/j-1244-g\\_1901-07-30\\_item2/j-1244-g\\_1901-07-30\\_PDF/j-1244-g\\_1901-07-30\\_PDF\\_24-C-R0150/j-1244-g\\_1901-07-30\\_0000\\_1-4\\_t24-C-R0150.pdf](https://purl.pt/14328/1/j-1244-g_1901-07-30/j-1244-g_1901-07-30_item2/j-1244-g_1901-07-30_PDF/j-1244-g_1901-07-30_PDF_24-C-R0150/j-1244-g_1901-07-30_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf)

Sociedade Musical Ordem e Progresso (1992). *Como se fundou a nossa colectividade*. [Manuscrito não publicado]

Sucena, E. (1992). *Lisboa, o fado e os fadistas*. Vega.

Verbena com tómbola pró marcha gualteriana. (1949, setembro 9). *O Comercio de Guimarães*, 3. <https://www.csarmento.uminho.pt/site/files/original/22c0a2eeb54bbe3ac4fb850fb815e6035e602cac.pdf>

Vieira, E. (1900). *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lambertini. <https://purl.pt/30781>

[recebido em 31 de janeiro de 2023 e aceite para publicação em 05 de julho de 2023]

## O ENSINO ARTÍSTICO E ESPECIALIZADO DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XX E A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA DISCIPLINA DE FORMAÇÃO MUSICAL

### ARTISTIC AND SPECIALIST MUSIC EDUCATION IN PORTUGAL IN THE 20TH CENTURY AND THE HISTORICAL EVOLUTION OF THE SUBJECT *FORMAÇÃO MUSICAL*

Hermano Carneiro\*

hermanocarneiro@elach.uminho.pt

A atividade musical de caráter pedagógico realizada em Portugal, durante o século XX, é disposta em diferentes fases de desenvolvimento a que Vasconcelos (2010) trata por: educação da sensibilidade (1901–1919); influência europeia (1919–1930); ensino técnico (1930–1971); experiência pedagógica (1971–1983) e inserção e expansão (1983–2000). O presente artigo procura expor os principais elementos caracterizadores dessas fases de desenvolvimento, destacando as disciplinas que precederam a, ainda hoje denominada disciplina de Formação Musical, ministrada nos cursos artísticos especializados de música (Carneiro, 2022). A partir de diplomas legislativos e de diversas referências bibliográficas publicadas foi possível compreender os principais aspetos que, ao longo do século XX, marcaram o pensamento pedagógico vigente em Portugal, assim como a influência que se fez sentir nas práticas musicais de natureza pedagógica desenvolvidas nas disciplinas que precederam a já referida disciplina de Formação Musical.

**Palavras-chave:** Ensino artístico e especializado da música. Formação Musical. Evolução histórica.

The musical pedagogical activity undertaken in Portugal during the 20th century may be divided into different stages of development, which Vasconcelos (2010) refers to as: sensitivity education (1901–1919); European influence (1919–1930); technical education (1930–1971); pedagogical experience (1971–1983); and insertion and expansion (1983–2000). This article aims to describe the main elements of these stages, identifying the subjects that preceded the subject of *Formação Musical* (Musical Training) in artistic and specialist music courses (Carneiro, 2022). From legislation and many other bibliographical references, we gain an understanding of the main aspects that marked the pedagogical sense present in Portugal in the course of the 20<sup>th</sup> century and its influence on pedagogical activities in the subjects that preceded the subject *Formação Musical*.

**Keywords:** Artistic and specialist music education. The subject *Formação Musical*. Historical evolution.

---

\* Departamento de Música da Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho; Conservatório de Guimarães. Investigador do Centro de Investigação em Estudos da Criança (CIEC-UM), Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-6548-0848

## 1. Introdução

O presente artigo tem por objetivo refletir e gerar entendimentos acerca do ensino artístico e especializado da música que se desenvolveu em Portugal durante o século XX realçando os principais aspetos da evolução histórica das disciplinas de que é herdeira a disciplina de Formação Musical. O modo como esse subsistema de ensino se foi desenvolvendo em Portugal permitiu que se criasse um sentido de especificidade no ensino da música e que se fosse redefinindo, a par e passo com a sua evolução, o perfil dos alunos e a oferta educativa especializada que estes tinham ao seu dispor.

Olhando particularmente para as disciplinas que antecederam a disciplina de Formação Musical, é notória a forma como estas foram evoluindo ao longo do século XX. De Rudimentos, Preparatórios e Solfejo (1836–1919), passando por Solfejo (1919–1971) e Educação Musical (1971–1983), consta-se que a disciplina de Formação Musical (a partir de 1983) carrega em si um legado e uma identidade própria, com características que se foram interligando época após época e que, ainda hoje, fazem de si uma disciplina de continuidades e descontinuidades no que ao apoio e suporte da aprendizagem e prática musical diz respeito (Carneiro, 2022).

Interessa, por isso, aprofundar neste artigo a forma como estas disciplinas foram evoluindo no contexto das reformas educativas dirigidas ao ensino artístico e especializado da música de modo a ser possível, por um lado, conhecer alguns dos aspetos relacionados com os processos de ensino e aprendizagem musical desenvolvidos em Portugal ao longo do século XX nessas disciplinas e, por outro, descobrir pontos de contacto entre aquilo que representa o passado e o presente dessas mesmas disciplinas.

Em termos metodológicos adotaram-se procedimentos próprios da análise de conteúdo, tendo como principais fontes a legislação publicada para o ensino artístico e especializado da música e outras referências fundamentais.

## 2. Apontamentos gerais sobre o desenvolvimento do ensino artístico e especializado da música em Portugal, no século XX

É já na segunda metade do século XX que, aquando da realização do Colóquio sobre o Projeto da Reforma do Ensino Artístico (Fundação Calouste Gulbenkian, 1971), se aborda a problemática envolta das especificidades do ensino artístico e especializado da música e a necessidade de se elaborar legislação própria para o ensino artístico (Fernandes *et al.*, 2014, pp. 11–13). De referir que, até então, a legislação publicada dirigia-se especificamente aos Conservatórios, não comportando por isso, a abrangência que representava esse tipo de ensino. Consequentemente, e à parte de outros documentos legislativos publicados, foi na publicação do Decreto-Lei n.º 344/90 de 2 de novembro que se estabeleceram as bases gerais da organização da educação artística, distinguindo-se o que era a educação artística genérica: “aquela que se processa em todos os níveis de

ensino como componente da formação geral dos alunos” e a educação artística especializada – também designada por educação artística vocacional: “uma formação especializada destinada a indivíduos com comprovadas aptidões ou talentos” (Decreto-Lei n.º 344/90 de 2 de novembro, Secção II, Art.º 11).

Sobre a evolução histórica deste tipo de formação especializada em música, pode considerar-se que as suas raízes genealógicas se estendem ao período em que a Igreja exercia influência na definição do pensamento e da vida musical portuguesa, sobretudo a partir do século XII e XIII (Costa, 2000, p. 164; Fernandes *et al.*, 2014, p. 8). Contudo, foi em 1834, com a extinção do Seminário da Patriarcal do Convento de Santa Catarina e, consequentemente em 1835, com a criação do Conservatório de Música na Casa Pia de Lisboa<sup>1</sup> que se veio a desenvolver um novo paradigma de ensino da música que, assumindo um carácter profissionalizante, se destinava, em primeiro lugar, aos alunos das classes sociais mais desfavorecidas. Tratava-se de uma formação de carácter técnico e funcional que visava a preparação útil e especializada para a vida prática e profissional que os alunos viessem a seguir. As metodologias adotadas seguiam, por isso, uma linha expositiva, prática e imitativa (Costa, 2000, p. 313). Atendendo às características e especificidades apresentadas, pode considerar-se que este era o período da “música como ofício e profissão”, o qual que veio a durar até ao início do século XX (Carneiro, 2022, p. 15).

Foi precisamente no início do século XX que, sob a direção de Augusto Machado<sup>2</sup> (1845–1924), se iniciou uma reforma ao ensino da música em Portugal. Os planos de estudo vigentes foram atualizados e foi realizada uma revisão ao repertório dos vários instrumentos lecionados na Escola de Música do Real Conservatório de Lisboa. Para os autores Fernandes *et al.*, (2014) esta reforma marcou-se pela desvalorização das aprendizagens musicais técnicas “em favor de uma formação de tipo espiritual do aluno” (p. 10) abrindo-se assim a entrada do ensino da música em Portugal ao caminho da modernidade.

## **2.1. O ensino da música como via de desenvolvimento cultural e artístico (1901-1919)**

O modo como o ensino da música se veio a desenvolver em Portugal neste início de século foi pensado mais no sentido de dar um maior contributo cultural e artístico ao país do que desenvolver o carácter profissional e ofical que até então vigorava. Vasconcelos (2010, p. 407) considera, por isso, que este foi o período da educação e sensibilidade e Fernandes *et al.*, (2014) acrescentam que essa noção de educação se orientava por um ideal neo-romântico que perspectivava o músico como aquele que “deveria aprender a sonhar-se apenas em comunhão plena e extasiada com a sua obra e, nunca por nunca, ceder à

---

<sup>1</sup> Criado a 5 de maio de 1835, o Conservatório de Música é apresentado como parte integrante da Casa Pia de Lisboa. Veio substituir o então extinto Seminário da Patriarcal (1834) e teve João Domingos Bomtempo (1755 – 1842) como seu diretor. Enquanto instituição pública de ensino da música, apresenta-se como um referencial no que concerne à mudança de um paradigma de ensino de influência religiosa que até então era dominado pela Igreja.

<sup>2</sup> Em 1901 e até 1910, Augusto Machado (1845–1924), assumiu a direção da Escola de Música do Real Conservatório de Lisboa, a qual passou a designar-se como Conservatório Nacional de Lisboa após a proclamação da República, em 5 de outubro de 1910.

menoridade que consistiria em desejar para si uma certificação de tipo profissional” (p. 10).

Esta conceção de aprendizagem e prática musical, juntamente com o valor acrescido que a burguesia proporcionou à música nessa época, contribuiu para o aumento da procura de professores particulares de música e o alargamento da oferta educativa. É também neste período, a 1 de junho de 1917, que é criado o Conservatório de Música do Porto. Ao apresentar-se como uma escola independente do Conservatório Nacional, pretendia-se com este Conservatório “responder à necessidade de formar e habilitar músicos no Porto e na zona Norte do País, tal como tinha acontecido em 1835, com a criação do Conservatório Nacional, em Lisboa” (Jorge, 2014, p. 129). Como figura central ligado à criação deste Conservatório, o músico e pedagogo Bernardo Moreira de Sá (1853–1924) haveria ainda de deixar o seu contributo no desenvolvimento do ensino da música em Portugal através do Regulamento e Programa de Estudo criado para o Conservatório do Porto, o qual viria a servir de base à reforma do ensino da música, realizada em 1919 (Liberal, 1999, p. 110).

Quanto aos cursos de música que eram ministrados nesta altura, há a referir que a sua duração variava entre os dois anos (Rudimentos e Solfejo) e os oito anos – nível superior. O curso de Canto previa a formação dos alunos em dois domínios: Canto Individual / Coletivo e Canto Teatral. Por sua vez, o estudo da Harmonia realizava-se em três anos e o Contraponto, Fuga e Composição em quatro anos. Como disciplinas de conjunto realça-se a importância atribuída à Música de Câmara e Música de Orquestra. No plano teórico é de sublinhar a criação das disciplinas de História da Música e Literatura Musical (Vasconcelos, 2010, p. 407).

## **2.2. O ensino da música como via para o desenvolvimento moral e intelectual (1919-1930)**

No ano de 1919, o pianista Vianna da Motta (1868–1948) e o compositor, musicólogo e pedagogo Luiz de Freitas Branco (1890–1955) deram início a uma importante reestruturação ao ensino da música no Conservatório Nacional de Lisboa (Decreto n.º 5546 de 9 de maio de 1919; Decreto n.º 6129 de 25 de setembro de 1919). Os efeitos que daí resultaram levaram a que essa reestruturação fosse descrita como uma notável reforma, porquanto permitiu a modernização dos “programas e os métodos pedagógicos (...) fornecendo aos alunos meios de obtenção de uma cultura menos rudimentar do que era regra entre os músicos portugueses” (Branco, 1995, p. 296). Na materialização desta reforma assinalam-se como aspetos mais relevantes o aumento do número de instrumentos lecionados no Conservatório, a divisão em graus (elementar, complementar e superior) do ensino de todos os Instrumentos, Canto e Composição, a criação das disciplinas de Instrumentação, Leitura de Partituras e Regência de Orquestra e, finalmente, a criação da classe de virtuosidade para Piano, Violino e Violoncelo que, sendo de frequência facultativa, se destinava aos alunos de elevadas qualidades concertísticas que tivessem concluído os estudos a nível superior. Nos novos planos de estudos foram incluídas disciplinas de cultura geral, como História Geral, Geografia, Línguas e Literatura Francesa, Português e Italiano. Foi também neste período que se

criou o curso de Ciências Musicais, no qual, ao longo de cinco anos era possível adquirir e aprofundar conhecimentos em áreas como Acústica, História da Música e Estética Musical. Outro aspeto a realçar desta reforma diz respeito às inovações pedagógicas introduzidas na disciplina de Harmonia e à mudança de paradigma na prática do solfejo da disciplina de Rudimentos e Solfejo.<sup>3</sup> Nesta última, a principal mudança traduziu-se na prática exclusiva do solfejo entoado em substituição do solfejo rezado (Delgado *et al.*, 2007, p. 61).

Num artigo publicado na Revista do Conservatório (n.º 1, de 1 de janeiro de 1920)<sup>4</sup> Luiz de Freitas Branco (1920, pp. 4–6) dava conta deste novo paradigma de ensino da música que se pretendia seguir e que tinha a si associada a ideia de um músico globalmente instruído, com uma formação que fosse além da formação técnica e instrumental. Referia que o Conservatório Nacional de Música deveria seguir a linha pedagógica adotada por conservatórios europeus, como o Conservatório de Milão e o Conservatório de Paris, e afirmava que o ensino ministrado no Conservatório Nacional de Música não só deveria atender à instrução musical dos seus alunos, como também deveria servir para “erguer o nível moral e intelectual à altura da arte que ele [aluno] deve servir” (Branco, 1920, p. 5). Para o autor, considerava-se um rebaixamento e uma ameaça à música toda a instrução que se limitasse à técnica e ao *handwerk* musical. Esta era, portanto, uma nova era na história do ensino da música em Portugal onde a promoção e divulgação da música como expressão artística e cultural deveria ser distinguida. Por essa razão era solicitado aos professores de instrumento a colaboração com o Conservatório na realização de concertos públicos (Carneiro, 2022).

A aproximação à cultura europeia e a influência a que Vasconcelos (2010, p. 407) refere ser sentida neste período é também notada pela presença, em Portugal, de professores estrangeiros e pelo contacto dos professores do Conservatório com os centros de cultura internacionais. A título de exemplo, é de salientar os alunos do curso de Canto que seguiam para Itália ou para a Alemanha para prosseguimento de estudos com cantores de renome internacional após a conclusão dos seus estudos musicais no Conservatório, estudos estes que lhes conferiam vastos benefícios em termos de conhecimentos e competências musicais.

O impacto que esta reestruturação do ensino da música teve no desenvolvimento cultural, artístico e pedagógico do país e o sentido inverso que essa tipologia de ensino veio a tomar a partir de 1930 fez da reforma de 1919 um marco referencial na história do ensino da música em Portugal.

---

<sup>3</sup> O termo Solfejo é aqui apresentado como o nome de uma disciplina escolar. Porém, o termo solfejo compreende também uma definição mais ampla. Isso mesmo pode constatar-se na definição apresentada por Tomás Borba e Lopes Graça (1996). Para os autores o solfejo ou a ação de solfejar é definida por “[...] entoar as notas da música vocalizando-as. [...] ler a música vocalizando-a ou aplicando-lhe os nomes de solfa, dando ainda a cada nota o seu valor e as acentuações expressas no compasso e no ritmo [...], estudo dos princípios elementares da música. Livro que contém os exercícios e regras necessários para se aprender música” (p. 570).

<sup>4</sup> O Decreto de 9 de maio de 1919 previa a publicação desta revista. Tratava de assuntos do Conservatório Nacional de Música, do estudo do folclore (base da música nacional) e reservava uma parte das suas publicações ao movimento musical português. Incluía ainda uma secção destinada aos principais centros musicais do mundo civilizado.

### 2.3. O retrocesso do processo evolutivo do ensino da música (1930–1971)

A partir de 1930, as políticas educativas adotadas pelo regime ditatorial vigente, denominado como Estado Novo depois da aprovação da Constituição de 1933, resultaram numa nova reestruturação do Conservatório Nacional de Música e dos seus planos de estudos por se entender necessário colocar de parte o luxo de uma organização que nem sempre correspondia às necessidades práticas do ensino que ministrava (Decreto n.º 18.881 de 25 de setembro de 1930). Na perspetiva de João de Freitas Branco tratou-se de uma lamentável contrarreforma, “retrógrada no que prescindiu na cultura geral e profissional de futuros compositores e intérpretes musicais” (Branco, 1995, p. 296), que veio travar o ímpeto reformista patente na linha inovadora e progressista da reforma de 1919. Deste modo, atendendo à inadequação e a extensão de alguns cursos, assim como ao excesso de “disciplinas literárias”, procedeu-se a uma abreviação dos cursos, não obstante o desejo de que o processo de ensino e aprendizagem a desenvolver fosse eficiente, em harmonia com os princípios da pedagogia musical e com os superiores interesses das artes que se professavam no conservatório (Decreto n.º 18.881 de 25 de setembro de 1930, preâmbulo). Segundo Vasconcelos (2010) esta reformulação do ensino da música marca a entrada de Portugal numa nova fase da história do ensino da música, caracterizada como a fase do ensino técnico.

No imediato, os resultados produzidos por esta reforma fizeram-se sentir na eliminação das classes de virtuosidade (Piano, Violino e Violoncelo) e na supressão de disciplinas cujo ensino, ou foi incorporado noutras disciplina ou, pura e simplesmente, deixou de existir. Tais alterações eram justificadas com a política geral de economia de estado, que se deveria estender à magnitude de um ensino composto por disciplinas consideradas desnecessárias à formação de novos músicos. A estas alterações acrescentou-se ainda a fixação do limite de idades para a frequência dos cursos de música, bem como a instituição de obrigatoriedade das Classes de Conjunto. Os cursos de Canto, Composição, Piano, Violino e Violoncelo passaram a ser ministrados em cursos gerais e superiores, com a duração fixada entre os cinco e os nove anos letivos. Todos os outros cursos passaram a ter uma duração que variava entre os quatro e os cinco anos letivos. Como medida, definiu-se ainda que o acesso à frequência do ensino superior fosse realizado por concurso, estando o mesmo reservado aos alunos que tivessem terminado o Curso Geral com a nota mínima de 14 valores (Vasconcelos, 2010, p. 408).

Apesar de todas as medidas previstas por esta reforma, tidas como limitadoras e retrógradas por comparação com a reforma de 1919, o Conservatório Nacional de Música procurou, ainda assim, contrariar os efeitos que dela se fizeram sentir. Assim, foi já sob a direção do maestro e compositor Ivo Cruz (1901–1986), cuja nomeação ocorreu em 1938, que se viu a principal escola de música do país a empenhar-se numa aproximação às suas congéneres europeias, não só pela programação regular de audições, concertos, intercâmbios e conferências, como também pela inclusão de novos instrumentos nos seus planos de estudo, por exemplo: Cravo, Clavicórdio, Viola da Gamba, Viola de Amor e Guitarra dedilhada (Vasconcelos, 2010, p. 408). Ao nível das estruturas físicas procedeu-se à renovação e criação de novos espaços, como foi o caso do Salão Nobre, da Biblioteca

(pelo arquiteto Raul Lino) e das salas destinadas ao Museu Instrumental do Conservatório.

#### **2.4. A busca de um significado para o ensino artístico e especializado da música (1971–1983)**

O ambiente de abertura política que se fez sentir neste período levou a que a discussão da democratização do ensino se estendesse também ao ensino da música, fazendo assim com que fosse possível “minorar os efeitos geográficos e socioeconómicos que tinham mantido apenas uma pequena parte da população portuguesa em contacto com as aprendizagens artísticas” (Fernandes *et al.*, 2014, p. 11). O aprofundamento do debate em torno do ensino artístico, particularmente o ensino da música, levou a que, ao abrigo do Decreto-Lei n.º 47587 de 10 de março de 1967, o Conservatório Nacional de Música fosse colocado num regime de experiência pedagógica (1971). Na perspetiva de Fernandes *et al.*, (2014, p. 14) esta medida, que havia sido tomada pelo então Ministro Veiga Simão (1929–2014), apresentou-se como a primeira tentativa de promover o ensino integrado da música em Portugal. Defendia-se que, nesse regime, os alunos poderiam ter acesso a uma formação geral e especializada devidamente articulada, com a possibilidade de prosseguir os seus estudos de acordo com as opções que viessem a tomar.

No seguimento desta reforma do ensino da música procedeu-se à revisão e reestruturação dos planos de estudos e dos seus respetivos programas. A oferta educativa especializada passou a contemplar a existência de vários Cursos de Instrumento com a duração de oito anos letivos, divididos por Curso Geral e Curso Complementar. Neste contexto a disciplina de Solfejo deu lugar à disciplina de Educação Musical que tinha a duração de seis anos e o Curso Geral de Canto passou a realizar-se em três anos. De referir que este último curso era ainda complementado com a disciplina de Italiano, lecionada por um período de dois anos. À semelhança do Curso de Canto, o Curso de Composição passou também a ser lecionado num período de três anos, complementado ainda com o ensino do Contraponto por mais um ano. A disciplina de História da Música passou a ser lecionada durante o período de três anos e a disciplina de Acústica no período de um ano. As disciplinas de Classes de Conjunto, Coro, Orquestra e Música de Câmara continuaram a ser de frequência obrigatória (Vasconcelos, 2010, p. 408).

A valorização do ensino artístico e especializado da música sentida neste período coincidiu com a transferência do Conservatório de Música do Porto do domínio municipal para o Ministério de Educação (Decreto-Lei n.º 519/72 de 14 de dezembro), passando este Conservatório a reger-se pelas mesmas disposições legais dirigidas ao Conservatório Nacional de Música. De referir que foi nesta altura, mais concretamente no ano de 1979, que se implementou o ensino integrado, em regime experimental, no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga e na Academia de Música de Santa Cecília em Lisboa (Fernandes *et al.*, 2014, p. 22). Tratava-se de um currículo pensado de raiz, que articulava a formação geral e a formação artística dos seus alunos.

Com o passar dos anos, a ideia que foi subsistindo era a de que, mesmo com novas leis e novas reformas destinadas ao ensino artístico e especializado da música, existiam vários aspetos associados a este subsistema de ensino que se iam arrastando no tempo,

contribuindo assim para a construção da identidade que lhe é própria. Vasconcelos (2010, p. 408) constata isso mesmo ao referir que os planos de estudos desta Experiência Pedagógica oficializados através da Portaria n.º 370/98 de 29 de junho coexistiram ainda com a legislação mais antiga (Decreto-Lei n.º 18.881 de 25 de setembro de 1930 e o Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de julho de 1983 e Decreto-Lei n.º 340/90 de 2 novembro de 1990) e que os Cursos Superiores como o Curso de Piano ou o Curso de Composição continuaram a ser regidos pela reforma de 1930. Neste seguimento, os autores Ribeiro e Vieira (2010, p. 1426) referem que a falta de regulamentação posterior fez da Experiência Pedagógica de 1971 um “momento problemático da legislação governamental”. A esse propósito, Fernandes *et al.*, (2014) referem ainda as dificuldades encontradas na integração dos alunos que pretendiam fazer estudos específicos de música:

O início desta experiência pedagógica de integração dos alunos numa única escola acabou, todavia, por ser protelado até ao ano letivo de 1983/1984 e os respetivos planos de estudo, projetados de raiz, só seriam finalmente publicados por portaria em finais de 1993. Esse arco temporal de mais de uma década, que medeia entre o lançamento da escola-piloto e a construção real de um currículo ajustado, mostra bem, se outros argumentos não fossem necessários, a dificuldade inerente à consolidação do ensino integrado (Fernandes *et al.*, 2014, p. 21).

Apesar dos propósitos e intenções da Experiência Pedagógica de 1971, o período atribulado que se viveu na sua vigência levou a que a sua implementação fosse adiada para lá do ano de 1983.

## **2.5. A integração e o alargamento do ensino artístico e especializado da música (1983–2000)**

A publicação do Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho veio marcar este período da história do ensino da música em Portugal pela forma como se demonstrava a “intenção clara do Estado em assumir a responsabilidades que lhe cabiam na condução das políticas públicas para o ensino das artes” (Fernandes *et al.*, 2014, p. 34). Nesse sentido, o decreto apresentava como principal objetivo a regulação e integração do ensino artístico e especializado da música e da dança no sistema geral de ensino.

No caso específico da música, a reforma efetuada resultou na sua integração nos moldes gerais do ensino básico, secundário e superior, tendo-se aplicado aos seus planos de estudo, ao pessoal docente, à organização e à gestão dos estabelecimentos de ensino os mesmo estatutos desses níveis de ensino. Na prática, verificou-se a conversão dos Conservatórios em escolas básicas e secundárias de música e os cursos superiores, que até então eram ministrados nesses Conservatórios, foram transferidos para o Ensino Superior Politécnico. Coincide com esta reformulação a criação da Escola Superior de Música de Lisboa e a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto. Os planos de estudo decorrentes da reforma prevista pelo Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho vieram a ser regulamentados, posteriormente, através da Portaria n.º 294/84, de 17 de maio, da Portaria n.º 725/84, de 17 de setembro e do Despacho n.º 76/SEAM/85, de 9 de outubro, contemplando, como se previa, três componentes de formação: formação

geral, formação específica e formação vocacional (Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de julho, artigo 5.º, n.º 1). Os diplomas obtidos no final dos cursos de música possuíam igual valor quando comparados com os diplomas dos níveis de ensino geral.

Quanto aos objetivos destes cursos, referia-se que, ao nível do ensino preparatório, deveria “fornecer as bases gerais de formação musical e da execução de um instrumento” (Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de julho, artigo 3.º, n.º 1). Nesse seguimento, os Cursos Complementares de Música deveriam atender ao objetivo de alargar e o aprofundar essas mesmas bases gerais. Eram cursos que possuíam um carácter profissionalizante, podendo os alunos optar ainda pelo Curso de Canto, Curso de Instrumento ou pelo Curso de Formação Musical. O diploma do Curso Complementar de Música era apresentado como condição para o ingresso no ensino superior artístico, o que, na prática, muito raramente se veio a verificar (Vasconcelos, 2010). Para a realização destes cursos eram elegíveis três regimes de frequência: o regime integrado, quando se ministra também a formação geral no Conservatório; o regime articulado, quando a formação geral é realizada noutra escola e, por fim, o regime supletivo, quando os alunos que pretendiam realizar estudos musicais o faziam em acumulação com o seu percurso escolar ou profissional.

Para que os termos determinados pela lei pudessem ser cumpridos, procedeu-se ao alargamento da rede de escolas com oferta pública de ensino artístico e especializado da música. Assim, em 1985, a publicação da Portaria n.º 500/85 de 24 de julho e da Portaria n.º 656/85 de 5 de setembro, permitiu a criação do Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian e do Conservatório de Música de Coimbra, passando o país a dispor de seis instituições públicas do ensino artístico e especializado da música, a saber: a Escola de Música do Conservatório Nacional e o Instituto Gregoriano, em Lisboa, a Escola de Música do Conservatório do Porto, a Escola de Música Calouste Gulbenkian de Braga, o Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian e o Conservatório de Música de Coimbra (Fernandes *et al.*, 2014, p. 35). Ainda assim, esta era uma rede de escolas muito modesta que se iria manter por muitos anos. O alargamento da referida rede de escolas coincidiu também com o incremento do ensino profissional de música que foi surgindo durante este período, a par do crescente número de escolas particulares e cooperativas. Apesar do alargamento e do desenvolvimento da rede de escolas, este ensino “público e privado” foi-se organizando sem a preocupação da cobertura territorial, duplicando em alguns casos a sua oferta. Pelas especificidades dos seus planos de estudo, excetua-se, ainda assim, o ensino ministrado nas escolas profissionais, no Instituto Gregoriano de Lisboa, no Conservatório de Braga e na Academia de Música de Santa Cecília (Vasconcelos, 2010, pp. 409–410).

Apesar do valor acrescentado que a publicação do Decreto Decreto-lei n.º 310/83, de 1 de julho trouxe ao ensino artístico e especializado da música em Portugal não se evitou, contudo, que a evolução e desenvolvimento deste subsistema de ensino fosse conturbada. Para tal, parece ter contribuído a dificuldade sentida na implementação de medidas reformistas, assim como a resistência à mudança sentida pelos vários intervenientes a que se fazia chegar a aplicação do referido decreto (Ribeiro e Vieira, 2010, p. 1427). Na mesma linha de pensamento, Fernandes *et al.*, (2014, pp. 35–36) referem que o espírito desta importante lei se foi desvirtuando, levando, por conseguinte,

a que os resultados que se esperavam desta reforma fossem aquém do que seria de esperar.

De facto, o Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho representou uma profunda mudança no ensino artístico e especializado em Portugal, marcando o início de um longo percurso que esse subsistema de ensino viria a percorrer até ver mais próximas as iniciativas de integração e alargamento que preconizava.

O quadro que a seguir se apresenta sintetiza nos seus principais momentos a evolução histórica do ensino artístico e especializado da música em Portugal ao longo do século XX. Simultaneamente, em concordância com o período em que foram lecionadas, são apresentadas as disciplinas que antecederam a, ainda atual, disciplina de Formação Musical.

**Quadro 1. Principais elementos caracterizadores do desenvolvimento do ensino artístico e especializado da música em Portugal, no século XX.**

Período	Caraterização	Disciplinas
1901 – 1919	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O ensino voltado para a sensibilidade musical;</li> <li>• A valorização da música como arte;</li> <li>• O contributo cultural da música para o país;</li> <li>• O aumento da procura da oferta de ensino da música;</li> <li>• Criação das classes de História da Música e Literatura Musical;</li> </ul>	Rudimentos, Preparatórios e Solfejo
1919 – 1930	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A influência e aproximação à cultura europeia</li> <li>• A modernização do ensino da música;</li> <li>• O aumento do número de instrumentos lecionados;</li> <li>• O aumento das disciplinas de cultura geral;</li> <li>• A divisão dos cursos em níveis;</li> </ul>	Solfejo
1930 – 1971	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A retoma de um ensino de caráter técnico;</li> <li>• A abreviação dos cursos de música;</li> <li>• A supressão de disciplinas;</li> <li>• A eliminação das classes de virtuosidade;</li> <li>• Os limites impostos ao acesso à aprendizagem musical;</li> </ul>	
1971 – 1983	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A discussão e o debate em torno do ensino artístico;</li> <li>• A abertura e a democratização da aprendizagem musical;</li> <li>• A projeção do ensino integrado da música;</li> <li>• O ensino da música em experiência pedagógica;</li> </ul>	Educação Musical
1983 – 2000	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A integração do ensino artístico e especializado da música no sistema educativo;</li> <li>• O alargamento da rede de ensino (pública e particular);</li> <li>• O incremento do ensino profissional da música;</li> <li>• A redefinição dos cursos de música e dos seus níveis de ensino.</li> </ul>	Formação Musical

### 3. Considerações sobre a evolução histórica da disciplina de Formação Musical

A disciplina de Formação Musical está alicerçada numa história cuja fundação se situa em disciplinas como Rudimentos, Preparatórios, Solfejo e Educação Musical (Carneiro & Vieira, 2017, pp. 148–149; Pais-Vieira, 2019, p. 2; Pedroso, 2003, p. 29; Rodrigues, 2015, p. 3). A evolução que a disciplina de Formação Musical tem apresentado ao longo da sua história, permite-nos constatar a valorização que se lhe tem vindo a atribuir dentro do currículo do ensino artístico e especializado da música. Da função de uma disciplina

preparatória e de carácter obrigatório para o acesso à aprendizagem e prática instrumental, passando pelo papel de disciplina anexa, a disciplina de Formação Musical, tal como ainda hoje é designada, veio a ser reconhecida no início da década de 80 do século passado, não só pelo seu contributo na aquisição das “bases gerais de formação musical” (Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho, Secção I, Art, 3.º, 1), como também pelo “aprofundamento da educação musical e de conhecimentos nos domínios das ciências musicais” tal como previsto no Curso de Formação Musical (Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho, Secção I, Art, 4.º, 2).

Olhar para esta disciplina no sentido de compreender a forma como se foi desenvolvendo ao longo do século XX pressupõe um conhecimento geral da sua evolução em ângulos de análise como a sua génese e as suas tradições, as finalidades e objetivos por que se foi orientando, as práticas musicais que promoveu, os princípios pedagógicos que seguiu e, finalmente, os recursos didáticos utilizados.

### **3.1. Rudimentos, Preparatórios e Solfejo (1838–1919)**

Os primeiros anos de existência do Conservatório parecem ter sido bastante conturbados, tendo ocorrido apenas no ano de 1838 o início da sua atividade letiva, precisamente com a Escola de Música (Costa, 2000, p. 251; Gomes, 2002, p. 50). Quanto ao plano de estudos que se propunha para o ensino da música, verificava-se a alteração da anterior disciplina de Preparatórios e Rudimento para a disciplina de Rudimentos, Preparatórios e Solfejo (Costa, 2000 p. 264). De uma forma mais particular, e a propósito dos estudos musicais que se vinham a realizar, Costa (2000, p. 266) refere o carácter utilitário, prático e técnico dos conteúdos e práticas musicais desenvolvidas, não sendo essas sustentadas por uma formação teórica ou de cultura geral.

Os cursos de música desenvolviam-se ao longo de cinco anos e estavam divididos em quatro termos,<sup>5</sup> sendo o primeiro desses termos dedicado aos Rudimentos, Preparatórios e Solfejo. Enquanto disciplina, Rudimentos, Preparatórios e Solfejo veio a ser lecionada até ao ano de 1919, durante um período de oitenta e um anos. Conforme referem os autores Rosa (2000, p. 87) e Pedroso (2003, p. 33), o primeiro objetivo a que esta disciplina atendia era ao estudo da leitura musical nas sete claves. Porém, é a partir de 1890, aquando da publicação do Decreto de 20 de março,<sup>6</sup> que se define que a Rudimentos correspondia o ensino da teoria musical e a prática da leitura não entoada e a Solfejo correspondia a prática da leitura entoada. Como metodologia de ensino recorria-se ao chamado ensino mútuo. Tratava-se de uma prática economicamente pouco dispendiosa, útil para o contexto em que se verificava a existência de um elevado número de alunos e um reduzido número de professores, e que se fazia valer dos alunos mais adiantados na aprendizagem musical para apoiar os alunos mais jovens (Costa, 2000, p. 214; Fernandes *et al.*, 2007, p. 251; Raimundo, 2014, p. 110). Quanto aos princípios pedagógicos que orientavam os estudos e práticas musicais dessa época, sublinha-se o seu carácter prático, o qual era suportado pela imitação e execução contínua até que se

---

<sup>5</sup> Como refere Costa (2000, p. 274) pode afirmar-se com alguma segurança que a palavra termo se refere a ano letivo.

<sup>6</sup> Decreto de 20 de março de 1890 – Aprova regulamento geral do Conservatório Real de Lisboa.

adquirisse o nível de competência desejado (Costa, 2000, p. 280). A avaliação das aprendizagens musicais dos alunos era realizada através de provas escritas e provas orais, seguindo-se assim as determinações dos regulamentos do Conservatório. Previa-se ainda que, regularmente, os professores tomassem nota da evolução dos alunos, registassem a sua assiduidade e o respetivo aproveitamento escolar (Costa, 2000, p. 287).

Numa análise geral ao papel e à função desempenhada pela disciplina de Rudimentos, Preparatórios e Solfejo na formação de novos músicos, é de salientar o carácter propedêutico dessa disciplina relativamente a uma aprendizagem musical que se orientava principalmente para a execução e para a prática musical – vocal e instrumental (Carneiro & Vieira, 2017, p. 147). A assunção desta ideia baseia-se no facto de que a frequência dos alunos no segundo termo era condicionada pela aprovação em Rudimentos, Preparatórios e Solfejo (Rosa, 2000, p. 86).

### 3.2. Solfejo (1919–1971)

Em 1919, aquando da reestruturação do Conservatório Nacional de Música, realizou-se uma nova reforma do ensino da música, procedendo-se à atualização dos programas e métodos de ensino da música no Conservatório. Um dos objetivos desta reforma era a melhoria da formação global dos alunos. Por isso, e a par da introdução de novas disciplinas de música, foram também introduzidas no plano de estudo outras disciplinas de formação geral (Branco, 1972, pp. 151–155; Delgado *et al.*, 2007, pp. 61–63).

Como resultado da reforma de 1919 e das alterações introduzidas nos planos de estudos, a disciplina de Solfejo apresentava-se como uma disciplina que seguia uma linha pedagógica inovadora, porquanto contrastava com o carácter técnico das suas antecessoras:

Tirou-se ao ensino do solfejo o antipedagógico e exclusivo sistema pelo qual era feito. Ao tomarem conhecimento com as notas os principiantes ir-se-ão desde logo afeiçoando ao sentido musical que elas graficamente exprimem (Decreto n.º 5546 de 9 de maio de 1919, Preâmbulo).

Nesse novo plano de estudos, a disciplina de Solfejo passou a ser lecionada durante um período de dois anos, num curso preparatório comum que antecedia os graus de ensino elementar, complementar e superior (Decreto n.º 5546 de 9 de maio de 1919, Cap. III, Art.º 5).

Uma das principais mudanças pedagógicas previstas com esta disciplina consistia na prática do solfejo entoado, deixando-se de parte a prática do solfejo rezado. Esta mudança veio no seguimento da consideração de que a prática do solfejo rezado se apresentava como uma prática e um método de ensino considerado antiquado, antipedagógico e responsável por desinteressar os alunos por aquilo que as notas musicais têm de mais importante: o som (Decreto n.º 5546 de 9 de maio de 1919). A prática do solfejo realizava-se em aulas coletivas de duas horas, em turmas de dezasseis alunos e em aulas individuais, com uma lição de quinze minutos por cada aluno.

Num artigo publicado na Revista do Conservatório em que se expunha a forma como nessa época deveria ser ministrado o ensino do Solfejo, Mota (1921a, p. 1) referia: “(...) a entoação do solfejo far-se-á em classe e individualmente, em livros de texto, nos termos da lei, e deles aproveitará o professor tudo quanto possa auxiliar o aluno na compreensão das notas, escalas, compassos, intervalos, modos, ornamentos, etc”.

Para o autor a condenação que a si próprio ditava o solfejo rezado, devia-se ao facto desse tipo de prática omitir o som: aquilo que de mais representativo a música possui. Tendo como referência as práticas pedagógicas de conservatórios europeus, como o de Paris, de Milão, de Bruxelas, de Leipzig e de Berlim, o autor acrescentava ainda que “o estudo do ritmo não deixa de existir quando se canta e o que se pode solfejar rezado em andamento rápido pode-se solfejar cantando por isso que o importante é vencer a dificuldade da articulação, dificuldade que subsiste no solfejo rezado” (p. 2). Na ideia de que a educação do ouvido se devia fazer pela entoação, referia-se que a prática do solfejo entoado servia ao estudo de todos os instrumentos e, por isso, se apresentava como um ensino preparatório comum, cujo fim era o de preparar músicos. Nesse sentido, a falta de competências na leitura entoada de uma melodia que se via pela primeira vez era, nesta altura, o indício de que o aluno não só não podia pensar, ouvir ou estudar um trecho musical, como também não estava habilitado a iniciar o estudo de um instrumento (Mota, 1921b, p. 6).

Assumindo um carácter mais economicista, a reforma educativa prevista pelo Decreto n.º 18.881 de 25 de setembro de 1930 veio introduzir alterações estruturais aos planos curriculares dos cursos de música. Nesse contexto a formação de novos músicos era agora mais voltada para uma vertente técnica e artística das práticas musicais desenvolvidas em contexto pedagógico, dada a extinção das disciplinas de formação geral, anteriormente consideradas fundamentais para a formação global da pessoa e do músico. Apesar desta reformulação do ensino da música, a disciplina de Solfejo continuou a ser lecionada no mesmo período de dois anos, no ensino preparatório comum, tal como havia sido concebida em 1919 (Decreto n.º 5546 de 9 de maio de 1919). Um aspeto a assinalar foi a importância que a disciplina assumiu para o progresso dos alunos nos seus estudos musicais uma vez que nenhum aluno podia matricular-se no 1.º ano dos Cursos de Canto ou Instrumento sem apresentar a certidão do exame do 2.º ano de Solfejo (Decreto n.º 18.881 de 25 de setembro de 1930, Art., 12, n.º 1).

A valorização da disciplina de Solfejo sentida a partir da década de 30 coincidiu com a criação, em 1932, de uma comissão no Conservatório Nacional para a reforma do ensino do Solfejo. Tal como afirma Pedroso (2003, pp. 47–48), havia nessa altura muitas reclamações da parte de professores e alunos, pelo facto dessa disciplina ser apenas lecionada durante dois anos letivos. A importância atribuída ao Solfejo foi tal, que este veio mesmo a ser considerado como a mais importante componente pedagógica do ensino da música no Conservatório. Como resultado disso, em 1934, a disciplina de Solfejo passou de um período de dois anos letivos de leção para um período de três anos letivos. Em termos de estrutura curricular, estava definido que o primeiro e o segundo ano eram dedicados à prática do solfejo entoado e que o terceiro ano se destinava à realização de leituras rítmicas e ditados musicais (Decreto n.º 23577 de 19 de fevereiro

de 1934). Em outubro desse ano<sup>7</sup> aprovou-se o programa da disciplina de Solfejo, apresentando-se esse dividido em três partes: parte teórica, parte escrita e parte técnica. À primeira parte (parte teórica) correspondia o estudo de conteúdos como: a definição de música, a pauta, o pentagrama, as notas musicais, as figuras rítmicas, os intervalos, as escalas, entre outros. À segunda parte (parte escrita) correspondia a realização de exercícios de caligrafia musical, a classificação de intervalos e a realização de ditados musicais até doze compassos. Finalmente, à terceira parte (parte técnica) correspondia o desenvolvimento técnico dos alunos através da realização das lições de obras de autores como Thomaz Borba, Augusto Machado, J. Neuparth, Silveira Pais, entre outros (Diário do Governo n.º 241/1934, Série I de 13 de outubro de 1934).

### 3.3. Educação Musical (1971–1983)

A Experiência Pedagógica em que o Conservatório foi colocado em 1971 atendeu à necessidade de adaptar os programas e métodos de estudo em vigor no Conservatório Nacional visando, simultaneamente, a integração na mesma escola das áreas artísticas com as demais áreas do ensino geral. Enquanto experiência, o seu período de vigência veio apenas a terminar em 1998, ano em que foram definidos os planos de estudo e as condições em que se conferiam diplomas e certificados aos sujeitos detentores de habilitações obtidas ao abrigo da referida Experiência Pedagógica (Portaria n.º 370/98 de 29 de junho, Preâmbulo).

A disciplina de Solfejo, que tinha a duração letiva de três anos e que vigorou nos planos de estudo durante cinquenta e dois anos, deu lugar à disciplina de Educação Musical passando esta a ser lecionada durante um período de seis anos letivos, divididos pelo curso geral, curso complementar e curso superior de música. Apesar deste aumento do número de anos letivos em que foi lecionada, a disciplina de Educação Musical foi integrada num conjunto de disciplinas denominadas de disciplinas anexas, remetendo-a assim para um plano secundário, quando comparado com o estatuto de disciplina nuclear atribuído à sua antecessora, a disciplina de Solfejo (Carneiro, 2022, p. 43; Carneiro & Vieira, 2017, p. 149; Pedroso, 2003, p. 56).

Tal como na sua antecessora, a disciplina de Educação Musical reconhecía na prática do solfejo entoado a principal via para a aprendizagem musical. Porém, prevalecia uma visão mais progressista dessa prática, a qual se baseava nos princípios didáticos e pedagógicos de metodologias ativas para o ensino da música, como era o caso da metodologia proposta pelo Edgar Willems (1890–1978). Para este pedagogo a base que servia de fundamento à prática do solfejo, na sua componente oral e escrita, era a vivência e a vida musical dos alunos, de modo que a aprendizagem dos elementos da linguagem musical e o treino intelectual da música fossem precedidos de experiências musicais tais como cantar excertos musicais, realizar exercícios auditivos sensoriais, melódicos e harmónicos, realizar exercícios rítmicos, realizar exercícios de leitura com o nome de notas, entre outros (Willems, 1981, p. 2).

---

<sup>7</sup> Diário do Governo n.º 241 de 13 de outubro de 1934 - Aprova o programa da disciplina de Solfejo.

As práticas musicais assim pensadas eram a expressão do carácter prático que se pretendia que assistisse à prática pedagógica da disciplina de Educação Musical. Os princípios pedagógicos seguidos pela disciplina de Educação Musical opunham-se, assim, a uma visão de ensino considerada antiquada uma vez que, até então, as práticas musicais desenvolvidas em contexto pedagógico eram ainda demasiado centradas na abordagem de conceitos musicais, não se priorizando ainda uma aprendizagem musical que valorizasse a prática e a vivência musical dos conceitos musicais a aprender (Willems, 1981, p. 4).

Relativamente ao programa da disciplina de Educação Musical em vigor no período da Experiência Pedagógica, os autores Pedroso (2003, pp. 58–61), Almeida (2009, pp. 213–244) e Raimundo (2014, pp. 551–570) salientam a importância atribuída à educação da observação, da atenção, da memória, da concentração, da audição interior e realização mental, da rapidez auditiva e visual e da apreciação. Segundo esses autores o programa da disciplina visava o desenvolvimento auditivo dos alunos em domínios como o timbre, o ritmo, a melodia e a harmonia. Nos anos mais avançados (5.º ano e 6.º ano) existia também o desenvolvimento auditivo, ao nível analítico, da cultura auditiva e da familiarização com os vários tipos de linguagem, incluindo a linguagem musical do século XX. Além do desenvolvimento auditivo, o programa visava ainda o desenvolvimento de competências musicais ao nível da leitura e da escrita musical nos mesmos domínios de ritmo, melodia e harmonia. Do ponto de vista teórico, o programa previa ainda a abordagem a conceitos básicos na perspetiva de sua aplicação prática. Como tal, iam-se progressivamente incluído mais temas do âmbito da teoria musical em cada nível de ensino. Além destes aspetos, havia ainda a referência ao desenvolvimento da criatividade a nível rítmico, melódico e harmónico. Do ponto de vista da didática da disciplina verificava-se que os excertos musicais usados para as práticas pedagógicas desenvolvidas eram retirados do repertório musical das várias épocas da História da Música. A avaliação dos conhecimentos e competências musicais dos alunos, realizava-se através de provas orais e provas escritas. As provas orais constavam de exercícios de entoação de solfejos e questões (orais) sobre conteúdos teóricos. Por sua vez, as provas escritas constavam de exercícios de perceção auditiva, os ditados musicais, e questões (escritas) de conteúdos teóricos.

### **3.4. Formação Musical (1983–2000)**

Decorrente da publicação do Decreto-lei n.º 310/83 de 1 de julho a disciplina de Educação Musical, que tinha a duração letiva de seis anos, e que vigorou nos planos de estudo durante doze anos, foi substituída pela disciplina de Formação Musical. Segundo esse decreto, a disciplina de Formação Musical enquadrava-se no objetivo de desenvolver as bases gerais da formação musical no curso preparatório e no curso secundário unificado, bem como o aprofundamento da educação musical e dos conhecimentos do domínio das Ciências Musicais no curso complementar de música de Formação Musical (Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho, Art. 3.º e 4.º) Definiu-se que o seu período de lecionação era de oito anos letivos, mais dois que a sua antecessora (Despacho n.º 78/ SEAM/85). Note-se, contudo, que apesar de ser um período de lecionação igual ao das demais disciplinas de

instrumento, algo que até já se verificava com a disciplina de Educação Musical, o que realmente constituiu uma novidade foi o facto da disciplina de Formação Musical já não ser denominada de disciplina anexa. Considera-se, por isso, que, pelo menos na lei, se iniciou nesta altura um novo período na história da disciplina de Formação Musical, o qual ficou marcado pela redefinição do lugar que passou a ocupar no currículo do ensino artístico e especializado da música.

Especificando os objetivos por que se deveria orientar a disciplina de Formação Musical, Macedo (1986, p. 8) referia que esta disciplina deveria servir para: interligar diferentes matérias relacionadas com a Formação Musical; praticar, consciencializar e dominar os elementos que constituem a linguagem musical; conciliar a tradição com a mutação constante, reconhecendo novos caminhos; educar o ouvido de forma a poder assimilar o fenómeno sonoro em geral e o fenómeno musical em particular, através do tempo e das épocas, entre outros. Na mesma linha de pensamento, Pinheiro (1994) referia que o principal objetivo da disciplina era “ser um meio de desenvolvimento cultural e artístico e meio de desenvolvimento da expressão musical” (p. 4). Aprofundando esta ideia, e apontando simultaneamente às práticas musicais a desenvolver em contexto pedagógico, o autor apresentava o desenvolvimento das competências auditivas como um dos principais objetivos da disciplina de Formação Musical (Pinheiro, 1994, p. 5).

Sobre a conceção programática da disciplina de Formação Musical é de salientar a influência que o passado desta disciplina exercia sobre aquilo que viria a ser o seu programa curricular. Pela publicação do Despacho n.º 78/SEAM/85, n.º 27, determinava-se assim que, até à definição dos novos programas, se seguia o programa da Experiência Pedagógica de 1971, com as devidas adaptações. Ao referir-se a esta realidade, Gomes (2000, p. 87) dava também conta que, de facto, os novos programas para Formação Musical nunca chegaram a ser publicados, tendo-se seguido durante muitos anos os programas de 1930 (Decreto n.º 18.881 de 25 de setembro de 1930) e os programas da Experiência Pedagógica de 1971.

Apesar das referências aos antigos programas, a reflexão sobre a função e o sentido da disciplina de Formação Musical na formação dos alunos, remetia-a à concretização de novas abordagens pedagógicas, bem como à atualização das suas práticas. A esse propósito, Macedo (1986, pp. 8–11) referia que as práticas musicais de âmbito pedagógico desenvolvidas nessa disciplina teriam de ser orientadas para o conhecimento de todos os elementos pelos quais a linguagem musical é constituída, devendo, para tal, realizar-se um profundo trabalho de desenvolvimento auditivo. A autora salientava a importância da vivência sensorial da música e posicionava a leitura musical como o meio pelo qual se poderia reviver as obras musicais do passado e do presente. Nesse seguimento, apresentava ainda a escrita musical como a materialização dessa consciência auditiva do fenómeno musical.

Quanto às pedagogias que, ao longo dos anos, foram orientando as práticas musicais realizadas nesta disciplina é de salientar o princípio pedagógico de que a música e a vivência musical eram o ponto de partida para se chegar à própria música. Recorria-se, por isso, à música real, entendida como a música do repertório dos vários períodos da História da Música, para a realização de atividades pedagógicas que visavam a aquisição e desenvolvimento dos conhecimentos e das competências musicais. A utilização de

outros exercícios musicais que não a música de repertório era somente aceitável quando se salvaguardava a sua utilização como uma via para a música (Carneiro, 2022, p. 96).

#### 4. Notas finais

Para que se pudesse atender ao objetivo de refletir e gerar entendimentos acerca do desenvolvimento do ensino artístico e especializado da música em Portugal, ao longo do século XX, e das disciplinas que antecederam a disciplina de Formação Musical, o presente artigo seguiu duas linhas de análise. A primeira dizia respeito ao ensino artístico e especializado da música. Como tal, delinearam-se as fases de desenvolvimento que este subsistema de ensino percorreu e descreveram-se os principais efeitos que resultaram das reformas implementadas em cada uma dessas fases. A segunda linha de análise dirigiu-se à disciplina de Formação Musical e à sua evolução histórica a partir das disciplinas de que é herdeira.

Assim, é possível concluir que as transformações que, ao longo do século XX, as diversas reformas trouxeram ao ensino artístico e especializado da música, colocaram-no numa posição instável no que respeita aos ideais de uma formação artística e especializada, entendida hoje como mais completa do ponto de vista intelectual e cultural. Para tal, parecem ter contribuído os avanços e recuos resultantes de cada uma das reformas, a resistência que se fez sentir às mudanças propostas, bem como as circunstâncias sociais, políticas e económicas de cada época.

Do mesmo modo, a análise retrospectiva à disciplina de Formação Musical permite concluir que as disciplinas onde se situam as suas raízes genealógicas, Rudimentos, Preparatórios e Solfejo, evidenciavam o carácter técnico vigente nas práticas musicais de âmbito pedagógico dessa altura. Um elemento que apraz salientar refere-se à prática da leitura entoada, algo que se veio a verificar na disciplina de Solfejo. Tratou-se de uma “inovação” (re)introduzida no ensino da música, no século XX que, ao contrapor-se ao tecnicismo antipedagógico da prática do solfejo rezado, permitia ao aluno uma maior apropriação do sentido musical que a notação musical exprime. No período da Experiência Pedagógica a disciplina de Solfejo foi substituída pela Educação Musical (disciplina anexa), ocupando assim uma posição secundária perante as demais disciplinas dos planos de estudos. Não obstante, dava continuidade às práticas da leitura entoada, procurando ainda promover uma aprendizagem musical mais viva e efetiva. Reflexo disso eram as novas propostas pedagógicas que priorizavam a vivência e a prática musical como forma de significação dos múltiplos elementos que compõem a linguagem musical. Com os devidos reajustes aos planos de estudos, estes princípios pedagógicos vieram a ser seguidos pela disciplina de Formação Musical, introduzida no currículo no início da década de 80 do século passado. Em oposição à sua antecessora, a “nova” disciplina de Formação Musical perde a designação de disciplina anexa e, até à atualidade, passa a integrar todos os graus de ensino dos cursos básicos e secundários de música.

## Referências

- Almeida, J. (2009). *O repertório português no Curso Básico do Ensino Especializado. Manual para os 1º e 2º graus da disciplina de Formação Musical* [Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, Braga]. Repositório Institucional da Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/10995>
- Borba, T., & Lopes Graça, F. (1996). Dicionário de música (2.ª ed.). Mário Figueirinhas Editor.
- Branco, L. F. (1920). O ensino musical. *Revista do Conservatório Nacional de Música, Ano I* (I), 4–6.
- Branco, J. F. (1972). *Viana da Mota*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Branco, J. F. (1995). História da música portuguesa (2.ª ed.). Publicações Europa América.
- Carneiro, H. (2022). *A génese e a identidade da disciplina de Formação Musical nas escolas públicas portuguesas de ensino especializado da música* [Tese de doutoramento, Universidade do Minho, Braga]. Repositório Institucional da Universidade do Minho. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/78613>
- Carneiro, H., & Vieira, M. (2017). A disciplina de Formação Musical no ensino especializado da música em Portugal: Contributos para a caracterização da sua identidade. *Revista de Estudios e Investigación en Psicología e Educación*, 4, 145–150. <https://doi.org/10.17979/reipe.2017.0.04.2769>
- Costa, J. (2000). *A Reforma do ensino da música no contexto das reformas liberais: Do Conservatório Geral de Artes Dramáticas de 1835 ao Conservatório Real de Lisboa de 1841* [Tese de doutoramento, Universidade do Minho, Braga].
- Delgado, A., Telles, A., & Mendes, B. (2007). *Luís de Freitas Branco*. Editorial Caminho.
- Fernandes, D., Ramos do Ó, J., & Paz, A. (2014). Da génese das tradições e do elitismo ao imperativo da democratização: A situação do ensino artístico especializado. In M. L. Rodrigues (Org.), *40 anos de políticas de educação em Portugal* (vol. 2, pp. 149–198) Almedina. <http://hdl.handle.net/10451/16009>
- Gomes, C. (2002). *Discursos sobre a especificidade do ensino artístico: A sua representação histórica nos séculos XIX e XX* [Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa]. Repositório Institucional da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/34811>
- Jorge, A. M. (2014). Conservatório do Porto, 1927–2014. 97 anos ao serviço do ensino da música em Portugal. In M. H. Vieira, & R. Soutelo (Eds.), *Percursos do ensino da música* (pp. 127–134). Arte Tripharia.
- Liberal, A. (1999). Bernardo Moreira de Sá (1853–1924), uma referência na história do ensino da música em Portugal. In E. Lessa, & M. Simões (Orgs), *I Encontro de História do Ensino da Música em Portugal*. Universidade do Minho, Centro de Estudos da Criança, Braga.
- Macedo, M. T. (1986). A Formação Musical nas escolas profissionais de música. *Boletim da APEM*, 49, 8–12.
- Mota, J. (Ed.). (1921a). O ensino do Solfejo. *Revista do Conservatório Nacional de Música, Ano II*(2), 1–2.
- Mota, J. (Ed.). (1921b). O ensino do Solfejo. *Revista do Conservatório Nacional de Música, Ano II*(3), 6–8.
- Pais-Vieira, L. (2019). *Papel da supervisão pedagógica na (re)construção da disciplina de Formação Musical – um estudo de caso no estágio da formação inicial de professores* [Tese de doutoramento, Universidade do Minho, Braga]. Repositório Institucional da Universidade do Minho. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/64624>
- Pedroso, M. (2003). *A disciplina de formação musical. Contributos para uma reflexão sobre o seu papel no currículo do ensino especializado de música (básico e secundário)* [Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, Porto].
- Pinheiro, J. (1994). O bacharelato em Formação Musical: Escola Superior de Música de Lisboa. *Boletim da APEM*, 81, 4–7.
- Raimundo, J. F. (2014). *La polifonia portuguesa de los siglos XVI y XVII en la formación musical en las escuelas de la enseñanza especializada y superior de música* [Tese de doutoramento, Universidad de Extremadura, Cáceres, Espanha]. Repositório Científico do Instituto Politécnico de Castelo Branco. <http://hdl.handle.net/10400.11/2776>

- Ribeiro, A., & Vieira, M. H. (2010, outubro 28). O ensino da música em regime articulado: Projecto de investigação-acção no Conservatório do Vale do Sousa. In *Políticas públicas em educação musical: dimensões culturais, educacionais e formativas. XIX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical*. Goiânia, Brasil.
- Rodrigues, P. M. (2015). *Os (diferentes) olhares sobre a Formação Musical* [Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico do Porto, Porto]. Repositório Institucional do Instituto Politécnico do Porto. <http://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/9755>
- Rosa, J. C. (2000). Depois de Bomtempo: A escola de música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842 a 1862. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, 83–116.
- Vasconcelos, A. (2010). Ensino da Música: (ii) Ensino Especializado. In S. Castelo-Branco (Dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Vol. 2, pp. 406–414). Círculo de Leitores/ Temas e Debates.
- Willems, E. (1981). *O começo do solfejo. Caderno n.º 5B*. Valentim de Carvalho.

## Legislação

- Decreto de 5 de maio de 1835 – Criação do Conservatório de Música de Lisboa, (1835), Legislação Régia, 1835-05-05 <https://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/16/84/p157>
- Decreto de 20 de março de 1890 – Aprova regulamento geral do Conservatório Real de Lisboa, (1890), Legislação Régia, 1890-03-20, <https://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/64/46/p146>
- Decreto de 24 de outubro de 1901 – Aprova uma nova reforma do Conservatório Real de Lisboa, (1901), Legislação Régia, <https://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/86/133/p843>
- Decreto n.º 5546 de 9 de maio de 1919 – Reestrutura o Conservatório de Música, o qual passa a designar-se Conservatório Nacional de Música, (1919), [Diário do Governo n.º 98/1919, 14º Suplemento, Série I de 1919-05-10](#).
- Decreto n.º 6129 de 25 de setembro de 1919 – Aprova o regulamento do Conservatório Nacional de Música, (1919), [Diário do Govêrno n.º 195/1919, Série I de 1919-09-25](#)
- Decreto n.º 18881 de 25 de setembro de 1930 – Reestrutura o Conservatório Nacional e define os planos de estudo do ensino da música e do teatro, (1930), [Diário do Govêrno n.º 223/1930, Série I de 1930-09-25](#)
- Decreto n.º 23577 de 19 de fevereiro de 1934 – Determina o modo como é ministrado o ensino do solfejo no Conservatório Nacional, (1934), [Diário do Govêrno n.º 40/1934, Série I de 1934-02-19](#)
- Diário do Govêrno n.º 241/1934, Série I de 13 de outubro de 1934 – Aprova o programa da disciplina de Solfejo e do Curso de Órgão. Procede às alterações dos programas das disciplinas de Canto, Piano, Violino, Violoncelo, Harpa, Oboé, Clarinete e Saxofone do Conservatório Nacional, (1934), [Diário do Govêrno n.º 241/1934, Série I de 1934-10-13](#)
- Decreto-Lei n.º 47587 de 10 de março de 1967 – Permite que Ministro da Educação Nacional possa decidir a realização de experiências pedagógicas em estabelecimentos de ensino público, (1967), [Diário do Governo n.º 59/1967, Série I de 1967-03-10](#)
- Decreto-Lei n.º 519/72 de 14 de dezembro – Procede à transferência do Conservatório de Música do Porto do domínio municipal para o Ministério da Educação, (1972), [Diário do Governo n.º 289/1972, Série I de 1972-12-14](#)
- Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho – Insere o ensino artístico nos moldes do ensino genérico através da reconversão dos Conservatórios de Música em Escolas Básicas e Secundárias. Cria as Escolas Superiores de Música inseridas na estrutura do Ensino Superior Politécnico., (1983), [Diário da República n.º 149/1983, Série I de 1983-07-01](#)
- Portaria n.º 294/84 de 17 de maio – Aprova o plano de estudos dos Cursos Gerais de Música, a nível do ensino preparatório e ensino secundário unificado e o plano de estudos do Curso Complementar de Música do ensino secundário, (1984), [Diário da República n.º 114/1984, Série I de 1984-05-17](#)
- Portaria n.º 725/84 de 17 de setembro – Define os Planos de Estudo do Ensino da Música no Instituto Gregoriano de Lisboa, (1984), [Diário da República n.º 216/1984, Série I de 1984-09-17](#)

- Portaria n.º 500/85 de 24 de julho – Torna público o Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian podendo aí ser ministrados todos os cursos de música existentes em todos os níveis de ensino, (1985), [Diário da República n.º 168/1985, Série I de 1985-07-24](#)
- Despacho n.º 76/SEAM/85 de 9 de outubro – Publica os planos de estudos dos Cursos Básicos de Música lecionados em escolas do ensino público e do ensino particular e cooperativo em regime supletivo, (1985), [Diário da República n.º 232/1985, Série II de 1985-10-09](#)
- Despacho n.º 78/SEAM/85 de 9 de outubro – Estabelece os princípios de orientação a que deve obedecer o regime de transição para os novos planos de estudo do ensino vocacional da música, (1985), [Diário da República n.º 232/1985, Série II de 1985-10-09](#)
- Portaria n.º 656/85 de 5 de setembro – Aprova a criação do Conservatório de Música de Coimbra.
- Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de novembro – Regulamenta a educação artística pré-escolar, escolar e extraescolar, (1985), [Diário da República n.º 204/1985, Série I de 1985-09-05](#)
- Portaria n.º 370/98 de 29 de junho – Define os planos de estudo e as condições em que se podem conferir diplomas e certificados que possibilitem regularizar a situação dos detentores das habilitações obtidas ao abrigo da experiência pedagógica, (1998), [Diário da República n.º 147/1998, Série I-B de 1998-06-29](#)

[recebido em 31 de dezembro de 2022 e aceite para publicação em 22 de julho de 2023]

**EL MERCADO LINGÜÍSTICO EN LA SOCIOLOGÍA DE PIERRE BOURDIEU.  
GÉNESIS DE UNA CATEGORÍA E HIPÓTESIS INTERPRETATIVAS**  
O MERCADO LINGÜÍSTICO NA SOCIOLOGIA DE PIERRE BOURDIEU.  
GÊNESE DE UMA CATEGORIA E HIPÓTESES INTERPRETATIVAS  
THE LINGUISTIC MARKET IN PIERRE BOURDIEU'S SOCIOLOGY.  
GENESIS OF A CATEGORY AND INTERPRETATIVE HYPOTHESIS

Paulo Damian Aniceto\*  
paulo.aniceto@unc.edu.ar

Julieta Maria Capdevielle\*\*  
julieta.capdevielle@unc.edu.ar

En este trabajo, reunimos y analizamos los elementos de la obra de Pierre Bourdieu que resultan indispensables para comprender el concepto de *mercado lingüístico*. El objetivo es hacer notar que si para esto se requiere algo más que lecturas de *¿Qué significa hablar?* es porque el concepto puede deslindarse dentro de la sociología del autor, pero no autonomizarse. Con este fin, evaluamos algunas de las críticas que recibió e interrogamos dos de sus componentes, generalmente desatendidos. Uno surge del diálogo con las tres figuras pilares de la sociología, Durkheim, Weber, y Marx. El otro, del distanciamiento de la noción de *habitus* respecto del generativismo chomskiano. Concluimos que aislar la categoría *mercado lingüístico* de su contexto conceptual de origen puede llevar a reificar aquello que designa.

**Palabras clave:** Mercado lingüístico. Pierre Bourdieu. Habitus lingüístico. Sociología del lenguaje.

In the present paper, we collect and analyze the elements of Pierre Bourdieu's works that are crucial for understanding the concept of *linguistic marketplace*. The objective is to show that if this requires more than just reading "*Ce que parler veut dire*", it is because the concept can be outlined within the author's sociology, but not as an autonomous notion. With this in mind, we assess some of the criticism it received, and we question two of its components, which are usually disregarded. One of them comes from a dialogue with the three major representatives of Sociology, Durkheim, Weber, and Marx. The other stems from the distancing of the notion of *habitus* regarding Chomskyan

---

\* Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). ORCID: 0000-0001-8912-0444

\*\* Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). ORCID: 0000-0001-9947-1694

Generativism. We conclude that isolating the *linguistic marketplace* category from its original conceptual context can lead to a reification of what it designates.

**Keywords:** Linguistic market. Pierre Bourdieu. Linguistic habitus. Sociology of language.

Neste artigo, reunimos e analisamos os elementos da obra de Pierre Bourdieu que são essenciais para compreender o conceito de mercado linguístico. Nosso objetivo é apontar que, se isso requer algo mais do que leituras de *Ce que parler veut dire*, é porque o conceito pode ser definido dentro da sociologia do autor, mas não pode tornar-se autônomo. Para este fim, avaliamos algumas das críticas que a obra recebeu e debatemos dois de seus componentes geralmente negligenciados. O primeiro surge do diálogo com os três pilares da sociologia, Durkheim, Weber e Marx. O segundo, do distanciamento da noção de *habitus* do gerativismo chomskiano. Nossa conclusão é que isolar a categoria *mercado linguístico* de seu contexto conceptual de origem pode levar à reificação do que essa referência designa.

**Palavras-chave:** Mercado linguístico. Pierre Bourdieu. Habitus linguístico. Sociologia da linguagem.

•

*Meillet escribía en 1906: “habrá que determinar a qué estructura social responde una estructura lingüística dada y cómo, de una manera general, los cambios de estructura social se traducen por cambios de estructura lingüística”. Pese a algunas tentativas (...), este programa no ha sido cumplido*

Émile Benveniste, 1966/1997

## 1. Introducción

En este trabajo, nos proponemos indagar en los elementos de la obra y trayectoria intelectual de Pierre Bourdieu integrados en su concepto de *mercado lingüístico*, que remite a uno de los espacios sociales que el analista puede construir en sus abordajes.

Para ello, realizamos un itinerario selectivo por la obra del sociólogo francés Pierre Bourdieu, interrogando las deudas de sus reflexiones sobre las prácticas lingüísticas con los postulados de los tres pilares de la sociología occidental: Durkheim, Weber y Marx. El recorrido no pretende cubrir todo el espectro de su obra, sino hacer escalas en distintos tramos, e identificar intersecciones (herencias y divergencias) que explican el sentido de las categorías y los problemas que pueden abordarse con ellas.

Proponemos este como un gesto epistemológico útil a dos fines. Por un lado, reforzar en el lingüista la idea de que una reflexión que recurra a las categorías lingüísticas bourdieusianas debe analizar, en última instancia, las desigualdades sociales de las que la dominación lingüística es apenas un caso. Por otro lado, prevenir al sociólogo de que abordar

las prácticas lingüísticas desde el constructivismo de Bourdieu supone algo más que un análisis de contenido que remite las palabras a significados convencionales.

Así, recordamos a algunos que las expresiones lingüísticas de un agente componen uno de los productos de su *habitus*, y, a otros, que el sistema de censuras del estilo de esas expresiones pertenece a un sistema mayor: el de las sanciones sociales que determinan la economía global de los intercambios.

Como es sabido, al considerar los actos de lenguaje, Bourdieu no enfoca sus aspectos formales. Para él, las expresiones de un agente son uno de los medios, el privilegiado, de toma de posición en el espacio social. Los principales rasgos de estas *tomas de posición* se deciden, predominantemente, en las *disposiciones* lingüísticas del hablante ajustadas a su *posición* en el espacio social. Así, el principio de lo aceptable o inaceptable de las expresiones (incluida la *hexis* corporal o kinésica), y el acceso a registros, es social.

Pierre Encrevé (2007) expresa esta como la clave de la formación de la sociolingüística francesa:

Sin la posibilidad de interpretar (...) la teorización de Bourdieu, no habríamos podido dar fundamento sólido a una sociolingüística que sea una verdadera lingüística, reconocida como tal por el conjunto de los lingüistas, pero armada de la sociología de los bienes simbólicos (Encrevé, 2007, p. 206).

Bourdieu dio nueva vitalidad al estructuralismo al trasladar al hablante de la categoría de epifenómeno de la estructura a la de agente socializado de prácticas discursivas (Dosse, 2017).<sup>1</sup>

Las disputas en un determinado mercado lingüístico involucran, más que a las palabras, a quienes las pronuncian, y entonces, se integran en disputas mayores. Estas son las que se producen entre quienes se apropian del capital lingüístico legítimo y lo aumentan gracias a las lógicas del mercado que hacen más distinguidos sus estilos de expresión, y quienes han sido desapropiados, que *reconocen* esas lógicas *desconociéndolas* en tanto que violentas.

Las mutuas influencias de la estructura del mercado lingüístico y los demás campos del espacio social son planteadas por Bourdieu en diálogo con y contra Durkheim, Weber y Marx. Creemos importante señalar que son sociológicas las bases sobre las que el autor fundó, sin cuestionamientos y adhesiones absolutos, sino con acercamientos y rupturas (Capdevielle & Aniceto, 2022; Gutiérrez, 2003, 2012), su semiótica de las prácticas discursivas.

En este trabajo, emprenderemos esta tarea en dos momentos. En el primero, definimos la categoría *mercado lingüístico* tal como el autor la concibió, para luego exponer el camino

---

<sup>1</sup> No es difícil advertir aquí la lectura de Benveniste: el retorno del sujeto dotado de sentido práctico. Este concepto parece superponerse al expuesto por Benveniste (1966/1997) en *Los niveles del análisis lingüístico*. El locutor, inmerso en el espacio de la experiencia, aprende, hace propia y aplica una racionalidad de las prácticas enunciativas que no requieren una destreza o una habilidad consciente, sino el ejercicio de un saber práctico.

dialógico a lo largo del cual la categoría fue tomando una forma definida. En el segundo momento, subrayaremos la posición anti-intelectualista adoptada por Bourdieu para reorientar el concepto de *habitus*, que había comenzado a elaborar desde una posición más mentalista, en analogía con la gramática generativa chomskiana.

Al relocalizar las categorías fundamentales y los diálogos, formulamos una hipótesis sobre el camino que el sociólogo siguió para construirlas. Es en sede sociológica donde la reflexión lingüística de Bourdieu exhibe todo su sentido crítico.

### 1.1. Desde el punto de llegada, en retrospectiva

Todos los usos del término mercado en la obra de Bourdieu (escolar, de trabajo, editorial, lingüístico, etc.) enfatizan una cualidad de los espacios sociales o campos: la de constituirse en torno a las disputas por un capital específico, no necesariamente económico.<sup>2</sup>

El mercado lingüístico debe reconstruirse, entonces, identificando las disputas por un tipo específico de capital, el de expresarse, verbal y corporalmente, con estilos legitimados, y por un poder, el de imponer cuáles parámetros de expresión corporal, estilos de habla y escritura, variantes lingüísticas y registros resultarán legítimos (y cuáles no).

Entonces, las reflexiones de Bourdieu sobre el lenguaje no son instancias de una supuesta ‘lingüística bourdieusiana’. Como nos proponemos mostrar aquí, su anclaje es sociológico, y esto tiene diversas consecuencias. Aquí será suficiente nombrar dos. La primera es que la categoría *mercado lingüístico* queda asociada a sus postulados más generales sobre el capital simbólico, y contrapuesta al estructuralismo saussureano y el mentalismo chomskiano, a la idea de lengua como puro objeto de intelección (en definitiva, al intelectualismo). La lingüística estructural de Saussure solo pudo delimitar la *langue* haciendo abstracción de un hecho histórico: que la posesión de cualquier capital, como el lingüístico, se mira en el espejo de la desposesión. Esto es lo que distingue el concepto de ‘capital lingüístico’ en Bourdieu del de ‘tesoro común’ en Saussure. Con esta metáfora, Saussure establece la idea de una riqueza distribuida en partes iguales entre todos los hablantes. Luego Chomsky reforzaría esta idea, que sustrae la lengua de sus situaciones de apropiación y uso, situaciones económica, política y culturalmente condicionadas. Tal es el lineamiento ideológico que Bourdieu encuentra en los planteos intelectualistas sobre la lengua. En *¿Qué significa hablar?* llama a ese lineamiento “filosofía de la historia” (Bourdieu, 1982/2014, p. 21), y con Boltanski, por caso, lo observa surgido de “textos canónicos de una filosofía social (...) donde la palabra se convierte en poder” (Bourdieu & Boltanski, 2009, p. 12). Con esta problematización del estructuralismo lingüístico se vincula la segunda consecuencia del anclaje sociológico de la idea de *mercado lingüístico*.

---

<sup>2</sup> Es clara la manera en que Alicia Gutiérrez lo presenta: “Rescatando la dimensión histórica del campo, puede observarse el proceso de constitución del mismo en terminos de ‘mercado’ de un bien escaso y apreciado, en torno al cual se van diferenciando y diversificando entre sí productores y consumidores del bien (especialistas y profanos) e instancias de legitimación y consagración específicas” (Gutiérrez, 2012, p. 100).

Locuciones como ‘competencia universal’ o ‘la suma de tesoros individuales’, la *langue*, operan enmascarando la desigualdad de posesión de un capital pero, sobre todo, consagrando el encubrimiento y la desigualdad como el designio de un método científico y la cualidad de un objeto teórico respectivamente. La segunda consecuencia es, entonces, que las diferencias de poder simbólico quedan resguardadas bajo el método que las niega. Esto nos sugiere dos precauciones. Por un lado, la de no aislar el aparato formal de las enunciaciones de las posiciones relativas en las situaciones de discurso. Por otro lado, como se desprende de lo anterior, la de no dar por sentado que la competencia lingüística de cada hablante es independiente de ese campo de posiciones.

Como ya sugerimos, el concepto de mercado lingüístico es el punto de llegada de un camino de retomes y distancias críticas que no empieza ni termina en *¿Qué significa hablar?* Aquí, reconstruimos las huellas de ese camino e intentamos mostrar que sus principales escalas, sus paisajes y las provisiones con las que Bourdieu lo emprendió fueron fundamentalmente sociológicas.

## 1.2. En el punto de largada de una sociología del lenguaje

Nuestro itinerario es, en dos sentidos, selectivo. Por un lado, en relación con la propia obra del autor. No pretendemos agotar aquí la totalidad de los aspectos de su concepción del lenguaje a lo largo de su trayectoria intelectual, sino los principales. Por otro lado, en relación con su sede disciplinaria. No aspiramos a enumerar y caracterizar los lazos que el autor tendió con la lingüística sino, conforme a nuestro objetivo, identificar en sus postulados los términos, definiciones, tipos de objetos y problemas fundamentalmente sociológicos.<sup>3</sup>

Según el principio bourdieusiano de la homología estructural, las relaciones de dominación lingüística son estructuralmente homólogas a las relaciones que constituyen el

---

<sup>3</sup> Si bien aquí no pondremos énfasis en los diálogos de la sociología del lenguaje bourdieusiana con la disciplina lingüística, no los negamos, desde luego. De hecho, dedicamos las dos últimas secciones a dos casos importantes. Uno es el que reconocemos en la intertextualidad con conceptos de Rossi-Landi. El otro, el que advertimos en las referencias explícitas al generativismo chomskiano, en un principio como fuente de analogías con el concepto de *habitus* (Bourdieu, 1967), y luego como objeto de críticas (Bourdieu, 1982/2014). El criterio para destacar estas relaciones es el presente en nuestro objetivo: demostrar que es eminentemente sociológica tanto la sede desde la que el lingüista Rossi-Landi reformula la teoría marxista del valor, como el lente con el que Bourdieu lee a Chomsky. Para profundizar en otras referencias del sociólogo a lingüistas, consultar: Sobre John Austin, *El lenguaje autorizado: las condiciones sociales de la eficacia del discurso ritual* (Bourdieu, 1982/2014), y para una reivindicación de la pragmática de Alain Berrendonner, crítica de la austiniana, *La formación de precios y el anticipo de beneficios* (Bourdieu, 1982/2014). En cuanto a los recursos de Bourdieu a aspectos de la producción de Benveniste, no valdrían citas breves o referencias generalistas para identificar la influencia del lingüista en buena parte de la extensión de su obra. Podríamos formular hipótesis sobre la incidencia de las lecturas benvenisteanas de la filosofía analítica en sus críticas a Austin, del principio de la polaridad de las personas en su concepción de las disposiciones del *habitus*, o de las ideas del sentido práctico y la prioridad lógica del discurso en su noción de práctica discursiva. Estos son solo algunos de los aspectos que deberían aparecer trabajados en un nuevo artículo que se aboque a entablar esta conexión. Una de las declaraciones más resueltas del carácter sociológico de la teoría de los intercambios simbólicos, en *Sobre el Estado*, es precisamente una que toma de teórico de los actos de enunciación “una teoría explícita de lo performativo como lingüista, y por otro lado toda una reflexión sobre la filosofía implícita del discurso de autoridad que contiene el lenguaje jurídico europeo” (Bourdieu, 1982/2014, p. 70).

espacio social. Este principio es relevante para nosotros, porque señala una propiedad del concepto nombrado en el sintagma ‘mercado lingüístico’. Las disputas por el capital lingüístico legítimo no se desarrollan en un campo aislado del espacio social.

En el campo jurídico, el capital en juego es el de la *autorictas* de decir el derecho (Bourdieu, 2001b). En el político, el bien simbólico que monopoliza el delegado es el de hablar *en nombre de* los representados (Bourdieu, 2001a 2007b). En el cultural, una subespecie del capital legítimo en juego, la lingüística, está en manos de los agentes de las distintas fracciones de la clase dominante (Bourdieu, 1980/1990, 2001a 2007b).<sup>4</sup> En todos los campos del espacio social, los hablantes que dominan los mercados lingüísticos se movilizan por el interés de conservar sus posiciones.

## 2. La intersección con los clásicos

### 2.1. La teoría de los sistemas simbólicos

Los aspectos de la sociología del lenguaje de Bourdieu surgidos del diálogo con la teoría durkheimiana, encuadran su crítica a la lingüística estructuralista. Émile Durkheim (1912-2007) consideraba que las instituciones que posibilitan la sociedad precisan de un consenso intersubjetivo, que se transforma en la fuente de una ‘coerción externa’, y que funda su propia necesidad. En su reflexión sobre los procesos de racionalización de las representaciones colectivas, Durkheim (1912/2007) concibe los sistemas simbólicos, incluido el de la lengua, como instrumentos de conocimiento y construcción del mundo. Las que él define como *formas de clasificación* realizan estos sistemas simbólicos en las interacciones reguladas por aquel consenso intersubjetivo, el ‘lazo social’ (Durkheim, 1912/2007). Este concepto tuvo una importante influencia, como lo señala Bourdieu (1991/2017, p. 66), en la filosofía de las formas simbólicas cassireana. El mismo Ernst Cassirer (1946) hace manifiesta esta influencia. Luego de señalar que incluso el pensamiento mítico exhibe formas lógicas de clasificar el mundo, dice:

Lo que importa aquí no es el contenido sino la forma de clasificación. Los resultados de los primeros intentos de analizar y sistematizar el mundo de la experiencia sensible son diferentes a las nuestras. Pero (...) expresan el mismo deseo humano de volver los términos sobre la realidad (Cassirer, 1946, p. 15).

Más adelante, al tratar un tema que había sido importante para Durkheim (el de los procesos de racionalización de los Estados europeos):

Aquí no parece muy claro el orden cósmico; estamos siempre amenazados por una súbita recaída en el viejo caos. Construimos edificios altos y espléndidos, pero olvidamos basarlos en cimientos seguros (Cassirer, 1946, p. 295).

---

<sup>4</sup> Incluidos nosotros, docentes e investigadores.

El filósofo hace explícita la equivalencia de su concepto de *formas simbólicas* con el de *formas de clasificación* durkheimiano. En las últimas páginas de este libro, lo confirma al valorar el lenguaje como uno de los ejes de la relación entre el conocimiento y la experiencia sensible. Las formas simbólicas producen las demarcaciones que separan el mundo inteligible y el sensible, y a la vez los vincula. Son estas las que, como en Durkheim, actúan como instrumentos de conocimiento (intelección en términos cassireanos) y construcción del mundo (‘*we are building high and proud edifices*’). La insistencia en el carácter colectivo de las *formas de clasificación* del clásico francés se actualiza explícitamente en la filosofía de Cassirer (1946, 1964/2013), para quien la unidad de la conciencia del mundo se funda en el lazo social y en los procesos colectivos de racionalización, al mismo tiempo que los modela.<sup>5</sup>

En cuanto a las conexiones de la sociología durkheimiana con la lingüística saussureana, señaladas por da Silva Sobrinho (2013), Doroszewsky (1973) y Verón (1987), ambas dan un lugar saliente al orden, por oposición al caos latente mencionado por Cassirer (1946). El orden durkheimiano que podemos hacer corresponder con el paradigmático de *la langue* (vs el sintagmático y ejecutivo de la *parole*), se rige por la regla de acuerdo a la cual las formas de clasificación construyen del mundo social. Entonces, las formas simbólicas son, en primera instancia, instrumentos para conocer, y en segunda, para construir consenso. A punto tal que los sistemas cognitivos y esquemas mentales son ellos mismos formados por la acción de los sistemas simbólicos, que a la vez los sostienen (Durkheim & Mauss, 1903/2009). La *langue saussuriana* como tesoro común depositado en las mentes es deudora de esta concepción.

Ahora bien, Saussure (1916/1945) no explicita todas las consecuencias de su postura durkheimiana. La lengua es un sistema simbólico que vuelve inteligible al habla, es producto y fundamento social, porque hace estables determinados valores y, con ello, restituye consensos sobre el sentido del mundo. La significación del mundo actualizada en la *parole* obedece, en su contenido y forma, a la ejecución cotidiana de una regla *social*, arbitraria (dice Saussure), coercitiva y externa (dice Durkheim). Bourdieu y Boltanski (1975) y Bourdieu (1991/2017) advierten que aquí los mecanismos de imposición y legitimación de los sistemas simbólicos dominantes, se solapan y se sostienen. La sociología bourdieusiana supone concebir las prácticas lingüísticas con arreglos normativos antes que como actualizadoras de un consenso alojado en la conciencia colectiva, como las de uno impuesto. La dominación lingüística es el resultado de la eficacia de un poder para “imponer los medios para comprender y adaptarse al mundo social” (Fernández, 2005, p. 12).

Saussure consolida un aspecto del planteamiento durkheimiano relacionado con este punto. Lo que en el *Curso* garantiza la estabilidad de los valores del sistema es la serie de convenciones transmitidas históricamente por la fuerza ciega de la masa de hablantes. El eje

---

<sup>5</sup> Esta relación de doble condicionamiento, por la que el lazo social constituye el fundamento y el producto de las categorías por las que se clasifica el mundo, es pensada por Cassirer (1964/2013) como una adenda aclaratoria a la sociología durkheimiana de los sistemas simbólicos. “si las formas puras del pensamiento y de la intuición no son las que hacen posible y constituyen el contenido de la sociedad al igual que ocurre con esa legalidad empírica de los fenómenos, a la cual llamamos “naturaleza” (Cassirer, 1964/2013, p. 159).

diacrónico no es en Saussure, entonces, puramente accidental. Es también el de la mantención de la norma, de los actos del habla que se conformarán a ella en una sucesión predecible. Entonces, antes que ‘insistir’ en la sincronía,<sup>6</sup> el lingüista parece elevarla sobre la desactivación de la diacronía, que es el lugar del acontecimiento y de desviación de la norma. Recurriendo a lo que llama el *factor histórico* del sistema, legitima su opción sincrónica: cada estado de lengua exhibe acumulados los efectos de los cambios históricos. Gracias a esta operación es que Saussure puede presentar como compatibles su método sincrónico y su concepción sobre la contingencia del signo. Con esto, podemos especificar aún más la crítica de Bourdieu y Boltanski (1975) a la teoría de las formas simbólicas. Las subdivisiones contingentes (no necesarias) de la lengua sobre las realidades fónicas y semánticas, corresponden a un acontecimiento histórico y social, del mismo tipo que el de las subdivisiones que *no* se han impuesto. Al desactivarse su potencia dinámica, *lo contingente* pasa a ser sinónimo de lo *arbitrario*.

La sociología del lenguaje de Bourdieu supone, en este sentido, un llamado de atención sobre la finalidad inconfesada del estructuralismo lingüístico: si se concede un predominio a las determinaciones sociales y culturales,<sup>7</sup> es *para* desplazar de la escena al hablante y al papel que este efectivamente cumple en los procesos de formación y transformación de la lengua.

### 2.1.1. ¿Una sociología del lenguaje reproductivista?

Estas críticas a la teoría de los sistemas simbólicos y a su reverberancia en la lingüística saussureana fueron relativizadas como tales en varias ocasiones. Enrique Alonso (2002) dice:

lo que en Saussure era un “comunismo lingüístico” – la expresión es del propio Bourdieu – con diferencias y valores ordenadas en el sistema de la lengua, aquí no deja de ser un capitalismo lingüístico (no hay otra cosa detrás de la noción de mercado lingüístico) con diferencias y valores ordenados y reproducidos (Alonso, 2002, p. 112).

La categoría *mercado lingüístico*, según el crítico, consolidaría y reproduciría las posiciones de los hablantes en los distintos campos del espacio social. Se atribuye al sociólogo la consagración de la dominación lingüística al estatus de verdad científica y, con esto, su reproducción. Ahora, ¿explicar y comprender desigualdades implica darles mayor asidero?

Vale releer a Bourdieu:

---

<sup>6</sup> Verón (2013) se refiere a esta *insistencia*: “En la tradición que se extiende desde Durkheim hasta la lingüística estructural, pasando por Saussure y el funcionalismo jakobsoniano, la insistencia en la sincronía del sistema de la lengua tendió a minimizar toda preocupación diacrónica (Verón, 2013, p. 151).

<sup>7</sup> Según Saussure (1916/1945), la lengua evoluciona por la fuerza ciega de una masa que en el habla misma resguarda las reglas que aplica.

la ilusión del comunismo lingüístico (...) es la ilusión de que todo el mundo participa del lenguaje de igual modo que disfrutan del sol, del aire, o del agua. Lo cierto es que (...) la competencia teóricamente universal, liberalmente atribuida a todos por los lingüistas, está monopolizada en realidad por pocos (Bourdieu & Wacquant, 2012, p. 189).

La argumentación concluye afirmando que la metáfora saussureana del ‘tesoro interior’, o ‘suma de tesoros individuales’ sustenta, al igual que la figura durkhemiana de la conciencia común, la ilusión del comunismo lingüístico. Esa metáfora tiene dos efectos asociados. Por un lado, genera enunciados abstractos, como ‘la lengua vive en la conciencia de la comunidad lingüística’ y, por otro lado, traslada las propiedades de la comunidad a cada uno de los individuos que la integran: ‘el lenguaje existe en la conciencia de todos los miembros de la comunidad lingüística’. En sus palabras, “el *homo linguisticus* asume la función de escamotear la cuestión de las condiciones económicas y sociales posibilidad de la competencia lingüística designada como admisible” (Bourdieu & Boltanski, 1975, p. 30).

La crítica de Alonso (2002, 2004) apunta concretamente a la premisa de que las disposiciones de los hablantes generalmente se ajustan a las reglas desigualadoras de los mercados lingüísticos. John Thompson (1991, 1984), tiempo atrás, había formulado una crítica en este mismo sentido: establecer esa tendencia impide pensar en las estrategias conscientes y voluntarias de los hablantes. Ambos coinciden en que la descripción de un mercado lingüístico solo consolida las relaciones de dominación lingüística.

El sociólogo francés, por su parte, considera estas críticas como “formas ingenuas de utopismo o moralismo” (Bourdieu & Wacquant, 2012, p. 113). Describir las jerarquías actualizadas en los intercambios lingüísticos no equivale a promoverlas, así como matizarlas concibiendo al hablante como un sujeto con “capacidades de auto-organización y auto-reflexión” (Alonso, 2002, p. 123), cuando no negarlas, no las desaparece mágicamente.

Consideramos que esta querella deja intacto un razonamiento que cabe desprender de las reflexiones bourdieusianas. Los hablantes dominados del espacio social pueden tomar conciencia de las violencias que sufren y resistirlas, aunque no en los límites de una conversación, una clase o una interacción en redes sociales. Esta posibilidad existe como un horizonte de desalienación que un hablante no divisa ni alcanza en solitario, sino colectivamente, comprendiendo que el reconocimiento de legitimidad que ha estado prestando a las prácticas, representaciones y enunciaciones dominantes las hace ver naturales e insospechables de violencia. Entonces, Bourdieu dice *comunismo lingüístico* (Bourdieu & Wacquant, 2012; Bourdieu & Boltanski, 1975) para designar la coartada teórica de distribuir desigualmente competencias sociales para la expresión, y declarar, luego, que han sido depositadas, como un tesoro, en las mentes de *todos*. Si la sociología tiene un horizonte de desalienación, negar al *Curso* de Saussure la legitimidad de ciencia y descubrirlo en su faz de filosofía social del discurso dominante, es un buen primer paso, en ningún caso reproductivista.

En este primer apartado, reconstruimos algunos aspectos del diálogo de la sociología del lenguaje bourdieusiana con la sociología durkheimiana de las formas de clasificación.

Hacerlo nos permite recobrar el encuadre sociológico desde el que Bourdieu formula sus críticas a la lingüística de Saussure, y propone una singular visión sobre el carácter impuesto o forzado de los consensos que se actualizan en las formas de clasificar, en todo predicado. Ubicados en este encuadre pudimos especificar el alcance de postulados críticos como el de Bourdieu y Boltanski y, desde allí, cuestionar las impugnaciones de esos postulados que los califican de reproductivistas.

A continuación, abordamos los aspectos de la teoría de los mercados lingüísticos que también se desprenden del diálogo del autor con fuentes clásicas de la sociología. En lo que sigue, especialmente con Max Weber.

## 2.2. Las luchas por los bienes simbólicos. Insumos weberianos

El recurso de Bourdieu a analogías económicas como las criticadas por Alonso proviene, en buena medida, de sus lecturas de la obra sociológica weberiana. *Sanciones del mercado, intercambio de bienes simbólicos, productos valorizados, formación de precios, y beneficios de distinción*, entre otros, son recursos de los que Bourdieu se vale para destacar, con Max Weber, una dimensión específica de las prácticas discursivas.

Tal como dijimos en la introducción, la estructura de un mercado lingüístico en un momento dado (la distribución desigual del capital lingüístico) es, para el autor, homóloga a la estructura del espacio social (las diferencias de volumen y estructura de todas las clases de capitales). Esto significa que todos los mercados, incluido el lingüístico, se organizan por la misma lógica: la distribución desigual del capital en juego.

Advertimos la principal fuente de esta proposición en la primera *ética económica de las religiones universales* de Weber (1920/1998), así como en su *Sociología de la religión* (Weber, 1920/2005).<sup>8</sup> La desigualdad de las cualificaciones religiosas se basa en una distribución estamental de los bienes de salvación (un tipo no-económico de bienes):

El profeta mismo no era en absoluto descendiente o representante de las clases oprimidas. (...) No eran por regla general los dichosos, ricos o poderosos los que necesitaban de un redentor y de sus profetas, sino los oprimidos o, al menos, los amenazados por la desgracia (Weber, 1920/1998, p. 240).

Más adelante, concluye este razonamiento ubicando a las comunidades religiosas en un conjunto más amplio: las *asociaciones de dominación*, en las que el poder diferencial “se apoya en el monopolio de la administración o la negación de bienes de salvación” (Weber, 1920/1998, p. 261). De aquí desprendemos que la idea del escamoteo de los bienes simbólicos intercambiados en los discursos, así como la del monopolio de esos bienes, son efectos de lecturas weberianas. Ese escamoteo y esa monopolización son para el sociólogo

---

<sup>8</sup> Este libro es una compilación de textos que varía en relación con el Capítulo V de *Economía y Sociedad*, a pesar de llevar el mismo título.

alemán partes de una "racionalización ética de la cotidianeidad" (Weber, 1920/1998, p. 255), que actúa instituyendo la desigualdad con fuerza de ley.

Los profetas y sacerdotes ostentan un honor y un poder social como cualidades intrínsecas. La masa de fieles ubicada en los estamentos más bajos, en cambio, recibe sus virtudes del exterior, "en el convencimiento de que les ha sido asignada una 'misión' especial" (Weber, 1920/2005, p. 24). Su cualidad positiva viene de obedecer un imperativo ético para asegurarse el bien de la salvación, que *a priori* no poseen. Su valor positivo "se transfiere", dice Weber (1920/2005) recurriendo a una metáfora económica, "a algo ajeno a ellos mismos, a una 'tarea' encomendada por Dios" (Weber, 1920/2005, p. 24). En *Protestantismo y Capitalismo*, el autor insiste en la idea de la posesión como contracara de la desposesión. Al comentar el proceso de secularización norteamericano, señala: "quien aspiraba a ser ampliamente aceptado (...) debía estar en condiciones de demostrar [imperativo ético] que había logrado ingresar (...) en algunas de las sectas, clubes o asociaciones fraternales" (Weber, 1920/2005, p. 147) (el inciso es mío). Como puede verse, es Weber quien extiende las categorías del economicismo marxista "hacia campos que la economía suele descuidar" (Bourdieu, 1980/1990, p. 65), y es Bourdieu quien, con Weber, las traslada a los análisis de los intercambios lingüísticos.

Otro elemento de este diálogo es el de la interpretación weberiana de las conductas de *los hombres de honor*, que advertimos retomada y matizada al considerarse en conjunto con la dimensión agonística. El honor supuestamente intrínseco de los honorables siempre puede develarse en su carácter de arrogado arbitrariamente.

### 2.2.1. Con Weber, contra la lingüística pura

Dos de las nociones de la sociología del lenguaje de Bourdieu, las de interés y regla, resultan aquí cruciales, porque es en la relación entre ambas donde reside el principio de las disputas de los mercados lingüísticos. El recurso al concepto weberiano de *interés*<sup>9</sup> supone aquí concebir a los hablantes como individuos que obedecen las *reglas* de sus lenguas a partir de un "cálculo de intereses racionalmente sopesados" (Weber, 1922/2002, p. 39). En *Economía y Sociedad*, las reglas rigen "máximas de la acción subjetiva (...) en interés propio de los partícipes" (Weber, 1922/2002, p. 262), y en *Una Invitación a la Sociología Reflexiva*, estos las obedecen "en la medida en que su interés por seguir las supera su interés por ignorarlas" (Bourdieu & Wacquant, 2012, p. 173). Esto nos sugiere dos lecturas complementarias.

Por un lado, nos muestra que, en su diálogo con Weber, Bourdieu amplía su distancia crítica con Saussure, que figuraba a los hablantes *atados* a la regla.<sup>10</sup> Y, por otro lado, nos permite extender la noción de *regla* de manera que trascienda el ámbito de la lengua como

<sup>9</sup> En el Capítulo V de *Economía y Sociedad*, ambas categorías pueden verse prefiguradas. Weber (1922/2002) reconoce "el interés de las capas privilegiadas en la conservación de la religión existente como medio de domesticación, (...) y su aversión contra la obra de ilustración de las masas, destructora de su prestigio" (Weber, 1922/2002, p. 411).

<sup>10</sup> "La masa [de hablantes] está atada a la lengua tal cual es" (Saussure, 1916/1945, p. 97) (el inciso es mío).

institución social y signifique las leyes específicas de funcionamiento de los mercados lingüísticos. Según estas reglas, ciertos estilos expresivos, facultades de innovar en el repertorio léxico, y determinados registros, están prohibidos o censurados para algunos y habilitados para otros. Vemos dibujarse aquí los conceptos de *interés* y *campo*, aunque con un matiz. El hecho de que todos participen del mercado conociendo esas reglas revela que lo hacen porque creen que vale la pena, y no en base a un cálculo racional con arreglo a fines. Estas hipótesis de lectura que planteamos pueden verificarse en las reflexiones de Bourdieu (2001b) sobre el campo jurídico. Sus referencias al positivismo en derecho, que hace el vacío a las condiciones sociales de las prácticas, pueden ayudarnos a comprender mejor la relevancia del insumo weberiano que estamos indagando, y del matiz agonístico o conflictivo que antes nombramos al pasar.

La conformidad de los hablantes a las reglas de los mercados lingüísticos, que, en su acepción más general, son jurídicas, responde al hecho de que las desconocen como contingentes y normalizadoras de la dominación. En el juego restrictivo del lenguaje se le dice al hablante: "elige, pero añadiendo: será ese signo y no otro alguno" (Saussure, 1916/1945, p. 97). La lingüística estructuralista, que Bourdieu (2001b) asocia en este sentido con el positivismo jurídico, introduce de una manera singular el aspecto prescriptivo: "la ley admitida en una colectividad es una cosa que se sufre y no una regla libremente consentida" (Saussure, 1916/1945, p. 97).

La creencia que busca suscitar la racionalidad positivista, tanto en derecho como en lingüística, es que los hechos de lenguaje pueden explicarse acabadamente estudiando las reglas del sistema lingüístico. Entonces, es con Weber que Bourdieu cuestiona la representación del hablante que sigue ciegamente los principios de división de lengua. El locutor no habla *atado* a la lengua sino en nombre de su interés (no siempre consciente) por jugar el juego lingüístico con arreglo a las sanciones del mercado. Entonces, la significación de lo que este locutor está diciendo no se forma en la unidad de un significante con un significado, sino en el medio de un intercambio en el que todos *aceptan tácitamente* que el bien simbólico que está en juego, vale el esfuerzo y el trabajo.

### **2.2.2. Una semiología del poder simbólico**

Podemos advertir, a partir de lo anterior, que Weber inspiró, al menos en parte, la noción de *capital simbólico*. Las sociedades, como lo demuestra Weber (1922/2002), están habitadas por relaciones de poder, que son siempre y al mismo tiempo, de sentido. Los involucrados reconocen en ellas un *contenido de sentido*, y suponen que es probable que se actúe en esa dirección (Weber, 1922/2002, pp. 21–22).

En los mercados lingüísticos se entablan relaciones de sentido, abiertamente expuestas como tales. No hay estilos de expresión que basen su prestigio en sus cualidades intrínsecas, esto es, en la amplitud de su registro léxico, o en una determinada forma de pronunciación. A la inversa, hay hablantes cuyos estilos deben su prestigio al reconocimiento de quienes no pueden legitimar sus propios estilos. Es decir, el valor de *legítimo* asignado a determinada

expresión forma parte de su *contenido de sentido*: las condiciones sociales impregnan los contenidos de las formas lingüísticas. Y entonces, el contenido de sentido que suscita mayor creencia es el que ha sido conformado por su legitimación social, y no por una cualidad intrínseca. Un discurso llega a ser dominante cuando se impone como propio de quienes lo sufren, y el medio de esa imposición, que es donde se exhibe el monto de capital simbólico acumulado (el poder de hacerse legítimar) es predominantemente, aunque no exclusivamente, lingüístico. El sentido weberiano en el que Bourdieu comprende las manifestaciones de esa imposición forzosa ha sido destacado por Ana Martínez (2009): la “función simbólica de categorizar y clasificar el mundo social (...) se inscribe en los cuerpos, en las vestimentas, en la *hexis*, los modales, los gustos” (Martínez, 2009, p. 27).

Esta observación no hace más que señalar un terreno fecundo de indagaciones en las modalidades, soportes y contextos en que se produce lo que podríamos llamar una semiótica del mundo social, que comprende, pero excede lo lingüístico. Aquí encontramos estudios que interrogan *bourdieusianamente*<sup>11</sup> la eficacia simbólica de las clasificaciones dominantes en distintos ámbitos. Algunos abordan el problema de la simbolización de los cuerpos (Galak, 2015; Rizo García, 2015), o, por caso, sus formas actuales de dramatización en el espacio urbano (Lindón, 2015). Otros, la distribución desigual de capital lingüístico en los medios digitales y su expresión en la ganancia diferencial de capital simbólico en el espacio social (Acebal & Voto, 2021; Parrot, 2022). También son destacables los que reconocen y analizan las formas legitimadas (y no legitimadas) del gusto y sus relaciones, por ejemplo, en los consumos en materia de espiritualidad (Algranti, 2016), o con formas de autopercepción y enclasmiento, asociado a los propios consumos culturales (Assusa & Mansilla, 2019; Mansilla, Klimovsky & Druetta, 2009).

Hasta aquí vimos en qué medida las ideas sobre las lógicas sociales que rigen los mercados lingüísticos, y sobre la circulación reglada de bienes simbólicos, provienen de lecturas weberianas. Según nuestra hipótesis de lectura, es la sociología weberiana una fuente relevante para las nociones bourdieusianas de *regla e interés*. Las reglas de los mercados lingüísticos son acatadas, no por virtudes propias, sino porque los hablantes, dominantes y dominados, poseen un interés o *illusio*, que es creencia en que vale la pena jugar el juego. También aquí puede advertirse el anclaje sociológico de la teoría de las prácticas lingüísticas de Bourdieu, que él mismo llamó “ciencia de los discursos como pragmática sociológica” (Bourdieu, 1982/2014, p. 137). A continuación, exponemos una más de las fuentes sociológicas clásicas, la última en este trabajo, que ejerció una importante influencia en la reflexión lingüística del francés, y proponemos nuevas hipótesis de lectura.

### 2.3. La semiología de la alienación lingüística, con y contra Marx

Para nuestro autor, como vimos, las categorías del discurso dominante no surgen, como para Durkheim, de consensos sobre el sentido del mundo social. Funcionan asociadas, dirá

---

<sup>11</sup> Si acaso cabe la adverbialización.

leyendo a Weber, con los intereses de la clase dominante. Con Marx, esta *pragmática sociológica de los discursos* enfoca las dimensiones agonística e histórica de los mercados lingüísticos. La desigual distribución del capital lingüístico legítimo en un momento dado no es más que un estado en la historia de las disputas entre los esfuerzos de regulación y el habla común, dinámica y cambiante. Y entonces, además de los intereses de los dominantes, hay otro elemento que funciona asociado a las categorías del discurso dominante:

La desmovilización (falsa conciencia) de la clase dominada (...). En cuanto instrumentos estructurados y estructurantes de comunicación y de conocimiento, los “sistemas simbólicos” cumplen una función política de instrumentos de imposición o de legitimación de la dominación (Bourdieu, 1991/2017, p. 69).

A nuestro entender, en buena parte de su obra, Bourdieu integra dinámicamente la noción de *alienación lingüística*, aunque no siempre de manera explícita. Como plantearíamos a modo de hipótesis de lectura, la idea de la alienación lingüística aparece ligada al desconocimiento que Bourdieu atribuye a los hablantes dominados, que no perciben lo arbitrario y lo violento de las reglas que rigen los mercados lingüísticos en los que participan. En *La Reproducción*, la alienación lingüística aparece como el desconocimiento de la no-necesidad de las sanciones de la Acción Pedagógica, que instituye, diciéndolos, los saberes y actitudes universales (Bourdieu & Passeron, 1970/1998). En *La Fuerza del Derecho*, el capital en juego también es lingüístico (*decir* el derecho), y las reglas no escritas que reproducen su posesión desigual se mantienen desconocidas (Bourdieu, 2001b). Es decir, es el desconocimiento ligado a un estado de alienación lingüística, lo que garantiza la legitimidad de las censuras en los mercados, y no alguna propiedad intrínseca de una u otra variante expresiva. Así, Bourdieu no apunta a dilucidar la esencia de las reglas ni a imaginar operaciones mentales, sino a reconocer y llamar la atención sobre las prácticas lingüísticas como prácticas sociales. El anti-idealismo marxista, y en especial uno de sus antecedentes en lingüística, Ferruccio Rossi-Landi, es uno de sus insumos.

### **2.3.1. Alienación lingüística, un concepto diseminado en la obra bourdieusiana**

En los escritos de Rossi-Landi (1970, 1975, 1976), en los que el orden del lenguaje es homologado al del trabajo, los hablantes se representan como obreros que erogan su fuerza de trabajo lingüístico sin poder controlar los códigos y los canales de comunicación. Aquí la alienación lingüística aparece explícitamente delimitada y definida. Los que son privados del proceso de producción global de sentido son los lingüísticamente alienados, a quienes “se les impone que suministren su fuerza operativa lingüística y se les enseña obligatoriamente las modalidades del suministro” (Rossi-Landi, 1970, p. 290).

La ejecución inconsciente de programas de comportamiento por parte de los hablantes es un tema central del artículo *La fuerza de la representación* (Bourdieu, 1982/2014). Pero es en un libro que expone un trabajo etnográfico de Bourdieu donde reconocemos el ejemplo

más completo: *La miseria del mundo* (Bourdieu, 2007c). Allí, el autor relata la situación de entrevista en la que un padre de familia reivindica la capacitación que debió recibir en su fábrica:

(...) el perfecto ajuste interior al puesto ocupado (...) no dejaba de suscitar una forma de orgullo e implicaba también una profunda sumisión a la necesidad: ‘*el problema es ese: nosotros, con el centro de aprendizaje teníamos la suerte, o la mala suerte, digamos, de conocer la fábrica*’ (Bourdieu, 2007c, pp. 14–15).

El señor Leblond verbaliza las *ventajas*<sup>12</sup> de su antigua capacitación laboral. Su reivindicación se inscribe en un proceso de alienación de largo aliento, que es, también, lingüística. “El que habla”, dice Augusto Ponzio, un conocido discípulo de Rossi-Landi, “actúa en función de las instituciones, de los intereses de la clase dominante (...) antes que en función de sí mismo y de sus necesidades” (Ponzio, 1974, p. 242). Encontramos esta visión muy presente en la sociología de Bourdieu. Él mismo asume como el objetivo de *La Miseria del Mundo*, “ayudar a descubrir (...) los sufrimientos más crueles, en especial los que regulan el mercado laboral<sup>13</sup> y el mercado escolar” (Bourdieu, 2007c, p. 559). Si se puede arribar a lo que queda por ‘descubrir’ por medio del análisis del aparato formal de las enunciaciones no es por algo inherente al aparato sino por lo que en él se inscribe: el cúmulo de trabajo lingüístico que llena de sentido las formas.

Rossi-Landi ve en cada intercambio discursivo el trabajo lingüístico de hablantes alienados, mientras la sociología bourdieusiana, ve allí prácticas expresivas conformadas al reparto desigual de capital lingüístico.<sup>14</sup> ¿En qué punto convergen? Esta es una escala muy importante en el recorrido de vinculaciones que transitamos en este trabajo.

En su definición de capital lingüístico, Rossi-Landi (1970) hace presente el concepto marxista de *composición del capital* (Marx, 1894/2009, p. 771 y ss.). Este supone, en pocas palabras, que al incrementarse los medios de producción y su tecnificación, la productividad del obrero aumenta. En el dominio del lenguaje, el incremento de los medios de producción se ve representada en la creciente regulación de la discursividad. Los hablantes contribuyen a ese incremento en cada ocasión de interacción, para luego ser privados de su control y regulación. Se vuelven, al decir de Ponzio (1974), instrumentos de sus productos. Esto apoya nuestra hipótesis de lectura, según la cual es posible reencontrar el concepto de alienación lingüística en la sociología bourdieusiana. Entre aquello que Rossi-Landi llama *el habla común* y la lengua institucionalizada (catálogo de materiales disponibles para el uso) se

<sup>12</sup> ‘Conocer la fábrica’ inclina la balanza a favor de la ‘buena suerte’.

<sup>13</sup> Y que el señor Leblond, interpelado por Bourdieu, puede apenas, y como máximo, calificar como desafortunados (productos de la ‘mala suerte’).

<sup>14</sup> Como veremos, el sintagma *capital lingüístico* no designa, en uno y otro aparato teórico, el mismo concepto.

impone un pasaje de normativización, que Bourdieu (2007b) denomina *codificación*<sup>15</sup>: el habla común se objetiva en unidades de una lengua regulada por normas institucionales.

Lo que la lingüística marxista llama *estructura del capital lingüístico* es el modo en que estas dos variables se relacionan en cada momento de la historia. Una de ellas, la de la lengua institucionalizada, representa la significación burguesa de la praxis, y actúa codificando el habla común, la variable dinámica del capital lingüístico. Aquí se produce el efecto de la alienación lingüística. La posición marxista con la que Rossi-Landi asume este fenómeno se revela como un antecedente de gran afinidad con la posición bourdieusiana:

(...) proponemos, como *mínimum* para el uso del término alienación, una referencia a *lo que se advierte de negativo, pero al mismo tiempo remediable en la situación humana global, considerada en su realidad histórico-social* (Rossi-Landi, 1970, p. 231; las cursivas son del original).

Una de las pulsiones que me llevaron a emprender este estudio<sup>16</sup> es el sentimiento ingenuamente ético de que (...) sería intolerable e inconcebible para los científicos sociales *no intervenir* (Bourdieu & Wacquant, 2012, p. 284; las cursivas son del original).

Pero entonces, ¿cuál es la diferencia entre los conceptos bourdieusiano y rossilandeano de capital lingüístico? Las reglas de los mercados lingüísticos, sus regímenes de normatividad (Arnoux, 2010), legitiman unos determinados estilos expresivos (lenguaje corporal, tensión articuladora, repertorios léxicos, etc.) y bajan los precios de otros. Es este poder de sanción, y no una competencia estrictamente lingüística, lo que Bourdieu (1980/1990, 1991, 1982/2014) llama *capital lingüístico*. El hablante que monopoliza este capital tiene el mayor poder de hacer reconocer las propias expresiones como legítimas. Aquí aparece el matiz. El capital lingüístico no es para Bourdieu la lengua codificada que oculta el trabajo lingüístico del que está hecha,<sup>17</sup> sino el poder de hablar con legitimidad. La distribución desigual de este capital está internalizada por todos los hablantes que prestan reconocimiento (pero que pueden dejar de hacerlo) a los estilos expresivos dominantes. De allí que para Bourdieu la reconstrucción de un mercado lingüístico no implique elucidar o desentrañar regularidades ideológicas *ocultas*, como lo hace la lingüística marxista, sino reconocer los modos en que las violencias aparecen a la vista y se legitiman. El discurso es el medio privilegiado de

<sup>15</sup> Dice Bourdieu (2007b) en *La Codificación*: “La objetivación que opera la codificación introduce la posibilidad (...) de una formalización. Ella hace posible la instauración de una normatividad explícita, la de la gramática o el derecho” (Bourdieu, 2007b, p. 86).

<sup>16</sup> Se refiere al compendiado en *La miseria del mundo*.

<sup>17</sup> Las unidades de la lengua, como las palabras y las frases, aparecen valoradas en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* de Marx (1852/2009) como disfraces. En varios pasajes, se consideran como ropajes que ocultan el verdadero cuerpo y lo tergiversan. En esta edición en español (Marx, 1852/2009, p. 75), el galicismo usado por Marx para referirse a las unidades de la lengua (*phrases*) es traducido a *disfraz*, lo cual resalta que para el autor el verdadero Bonaparte imperial se esconde detrás del estadista denotado en discursos oficiales y no oficiales: “así como en la vida privada se distingue entre lo que un hombre piensa y dice de sí mismo y lo que realmente es y hace, en las luchas históricas hay que distinguir todavía más entre las frases y las figuraciones de los partidos y su organismo real y sus intereses reales” (Marx, 1852/2009, p. 48).

expresión de esas violencias, no de su tergiversación o distorsión. Pero, sobre todo, como hemos insistido en estas páginas, las desigualdades en la posesión del capital lingüístico legítimo es una de las dimensiones o capítulos de la desigual posesión de otros poderes diferenciales o capitales en juego en el espacio social.

Hasta este punto, expusimos las razones por las que una posición crítica debe evitar aislar las categorías de la sociología del lenguaje bourdieusiana de su contexto conceptual. En lo que queda de este recorrido, profundizaremos en la significación sociológica de otra de ellas: el *habitus* lingüístico.

### 3. El *habitus* lingüístico: la estructura del mercado internalizada

Bourdieu nombra ‘*habitus* lingüístico’ a las disposiciones a producir un determinado estilo expresivo, el autorizado por las censuras del mercado. El *habitus* lingüístico es la estructura externa de los distintos mercados lingüísticos internalizada, in-corporada (hecha cuerpo) a lo largo de toda la trayectoria del hablante. Tales disposiciones son incorporadas en conversaciones, juegos, lecturas escolares, diálogos protocolares, situaciones tribunalicias (por ejemplo, exámenes universitarios, entrevistas laborales, correcciones de la dicción, etc.), interacciones en redes sociales, audición de interacciones, etc.

Ahora bien, los que dominan los distintos mercados lingüísticos cuentan con el poder de hacer coincidir las leyes de valoración de las expresiones con los principios de producción de su propio *habitus*. Por su parte, los dominados están limitados a acomodar sus estilos expresivos a la posición en la que se encuentran. Estas definiciones son el resultado de un proceso que Bourdieu inició en diálogo con la gramática generativa chomskiana.

#### 3.1. El *habitus* lingüístico, o una gramática de las emisiones

Martínez (2009) ha hecho notar que una gran parte de la producción de Bourdieu “presta una atención especial al lenguaje y a las condiciones sociales de su poder performativo” (Martínez, 2009, p. 26). Eso revela su distancia con el generativismo chomskiano, que se explicita en *¿Qué Significa Hablar?*, pero no el hecho de que esta distancia no siempre existió. Ensayos recientes, como los de Martínez García (2017), Wacquant (2019) y Corchia (2020), sí destacan este hecho, relacionado concretamente con el concepto de *habitus*, sistema de disposiciones duraderas y transferibles. El joven Bourdieu (1967a), en el posfacio de *Architecture Gothique et Pensé Scolastique*, de Panofsky, establecía este enlace:

El *habitus* podría ser definido por analogía a la “gramática generativa” de M. Noam Chomsky, como sistema de esquemas interiorizados que permiten engendrar todos los pensamientos, percepciones y acciones características de una cultura, y no otros (Bourdieu, 1967a, p. 152).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> La traducción es nuestra. En el original: “Cet *habitus* pourrait être défini, par analogie avec la ‘grammaire génératrice’ de M. Noam Chomsky, comme système des schèmes intériorisés qui permettent d’engendrer toutes les pensées, les perceptions et les actions caractéristiques d’une culture, et celles-là seulement”.

El *habitus* “disposición general, generadora de esquemas específicos” (Bourdieu, 1967b, p. 181) se planteaba como un principio productor desde una visión universalista y mentalista. “Cuando conocí a Pierre Bourdieu”, relata Encrevé (2007), “su proyecto era explícitamente paralelo al de la lingüística chomskyana [sic]” (Encrevé, 2007, p. 208). Al revisar su historia intelectual advertimos que en los 60’ los estudios lingüísticos y la perspectiva mentalista formaban parte de sus intereses. Los títulos de la colección *Le sens commun*, que él dirigía en Minuit desde 1964, hacen esto visible. Luego de la traducción de Panofsky de 1967 editaría *La Réalité Psychologique des Phonèmes* de Edward Sapir (1968), y los dos tomos de *Le Vocabulaire des Institutions Indo-européennes*, de Benveniste (1969).

Tiempo después, la noción de *habitus* presentaría, por un lado, un mayor énfasis en el hecho de que es social (y no genética) el origen de los esquemas de percepción, evaluación y producción enunciativa. Por otro lado, y dado lo anterior, el *habitus* ya no podría ser asociado conceptualmente a una categoría ligada al binomio *competencia - performance*. El segundo de estos términos se disuelve en el primero: las expresiones lingüísticas tienen un estilo, extensión y oportunidad debido a una competencia lingüística socialmente atribuida. De esta manera, Bourdieu retira la competencia del terreno del innatismo y la lleva a uno nuevo, el de las disposiciones adquiridas en la experiencia social. De aquí el sintagma ‘competencia lingüística legítima’. Esto ya no designa “un fenómeno individual” asentado en “un sistema representado en la mente/cerebro” (Chomsky, 1988/1992, p. 38), sino uno social, que resulta del reconocimiento de determinados estilos como legítimos.

Por lo tanto, decir que un saber lingüístico está integrado al conjunto de las disposiciones del *habitus* equivale a ampliar el dominio de la lengua-i para hacer ingresar en él los saberes *prácticos* in-corporados. Wacquant (2019) reconoce algunas de las diferencias que es posible avizorar entre las dos perspectivas. Aquí las reseñamos y proponemos considerar otra. En primer lugar, el autor señala que las disposiciones del *habitus* se determinan por la posición del hablante en el espacio social, y no por su herencia biológica. En segundo lugar, que estas son transferibles a otros hablantes y se manifiestan en todos los ámbitos en los que se participa, y no en el conjunto teórico de oraciones sintácticamente correctas. Finalmente, Wacquant (2019) llama la atención a que el *habitus bourdieusiano* es duradero, pero no es perenne ni subsiste a las condiciones sociales en las que se forma y desarrolla, a diferencia de la gramática universal. Con todo, la tendencia del *habitus* lingüístico a ajustarse a las condiciones de dominación de unos hablantes por otros no es tendencia biológica sino social, y por esto reversible.

Aquí reconocemos otra diferencia. Bourdieu atribuye al *habitus* lingüístico el carácter de sistema *abierto* de disposiciones, mientras que el generativismo enfoca el dato biológico de un conjunto *cerrado* de principios gramaticales. Si bien el *habitus*, como dijimos, se forma al internalizarse las condiciones sociales externas, esto no hace irreversible la dominación lingüística. Esta, en sus diversas modalidades, está incorporada como norma en el *habitus* pero, a pesar de esto, la relación con las condiciones objetivas de un mercado lingüístico es, como decimos, *abierto*. ¿Por qué? En primer lugar, porque el mismo autor entiende el *habitus*

“como una relación activa y creadora con el mundo” (Bourdieu & Wacquant, 2012, p. 182). Este no está determinado de una vez y para siempre dado que, a diferencia de la gramática generativa, el foco se ubica en la movilidad de las estructuras. Lo que Bourdieu llama *habitus* lingüístico es, en parte, el principio generador de una cierta regularidad de los estilos expresivos de un hablante y de su acceso (o su declinación a acceder) a determinados registros. Ahora bien, en segundo lugar, la relación del *habitus* con las condiciones sociales es abierta porque no puede afirmarse *a priori* que estas lo determinen inexorablemente: “el *habitus* tiene parte ligada con lo impreciso y lo vago. (...) obedece a una lógica práctica (...) del más o menos” (Bourdieu, 2007b, p. 84). Capdevielle (2011) y Gutiérrez (2012) ven en esta referencia al poder de transformación la dimensión activa, inventiva y dinámica del *habitus*. Todo agente, dentro de los límites de sus condiciones objetivas, puede tomar consciencia de que los resortes de sus disposiciones internas están sujetos a una permanente revisión.

Entonces, el *habitus* lingüístico no es una voluntad autónoma capaz de producir cambios súbitos, pero tampoco está determinado irreversiblemente. Antes bien, está estructurado por las sanciones de los mercados lingüísticos, y conserva una dimensión activa, inventiva y dinámica, justamente porque las condiciones de estos mercados no son estáticas. La crítica de Thompson (1991) que mencionamos en la segunda sección señala este mismo aspecto: el autor considera que pensar en el campo condicionando el *habitus* lingüístico impide pensar en las estrategias conscientes y voluntarias de los hablantes. Esta es también la postura por Erving Goffman (2001) en su micro sociología de la vida cotidiana, en la que propone el análisis de las interacciones comunicativas. Conforme a su conocido modelo dramático, los actores juegan un rol predominante y fundamental en la construcción de su *self* a través de la representación de papeles en un escenario. Como Thompson, Goffman otorga importancia a la capacidad elaborativa o de agencia de los actores en las interacciones, al considerar que estos son capaces de elegir, construir y poner en escena un determinado papel (De Grande, 2014; Goffman, 2001).

Bourdieu parece incorporar al ámbito de debate sobre los intercambios y las capacidades de simbolización de los hablantes algo ausente en la postura goffmaniana: una preocupación por cruzar la dimensión del contexto con la de la historia de la inmersión del hablante en ese contexto. El *habitus* es incorporado a lo largo de una *trayectoria de clase* (Bourdieu, 1979/1998), y no puede ser modelado, y remodelado en cada interacción, sobre cada escenario de interacción. Este contraste con el interaccionismo simbólico es el principal tema del artículo “El Mercado Lingüístico” (Bourdieu, 1984/2002), incluido en *Sociología y Cultura* e integrado a uno de los capítulos de *¿Qué Significa Hablar?* Allí, el autor es explícito: “una relación de interacción dentro de un pequeño grupo deja traslucir bruscamente (...) relaciones lingüísticas de fuerza, que son irreductibles a las relaciones de interacción” (Bourdieu, 1982/2014, p. 148). Y más adelante, en referencia directa a la postura:

La descripción interaccionista de las relaciones sociales, que es muy interesante en sí, se vuelve peligrosa cuando uno olvida que estas relaciones de interacción (...) están siempre dominadas por la relación objetiva (...) entre los grupos (Bourdieu, 1982/2014, pp. 148–149).

En contraste, la analogía teatral goffmaniana da cuenta de la necesidad de actuar coherentemente un papel, pero no enfatiza en la historia a lo largo de la que los actores se hicieron de las herramientas para actuar tal papel (Ojeda-Pereira & Joustra, 2020).

La posibilidad de transformación de las relaciones lingüísticas de fuerza, entonces, no existe por las estrategias de simbolización de sujetos plenamente conscientes y con autonomía de voluntad. Esta es una posibilidad que existe porque las condiciones objetivas del mercado pueden trastocarse por acontecimientos que exceden el espacio lingüístico y, entonces, entrar en desfasaje con el *habitus* de los hablantes, que se ajustaba a las anteriores condiciones. Con todo, si la gramática generativa y el interaccionismo simbólico se muestran incapaz e insuficiente, respectivamente, de explicar las condiciones sociales de la aceptabilidad de ciertas expresiones, mucho más lo es para explicar lo opuesto: la posibilidad de la transformación del *habitus*.<sup>19</sup> Este ha sido el tema de este artículo: el anclaje sociológico de la concepción de mercado lingüístico como el que le asegura su más amplia visión crítica, y su inserción en reflexiones integrales que tienen en cuenta las relaciones de fuerza, de las cuales las lingüísticas son un capítulo.

#### 4. Conclusión

El interés de relevar en la obra de Bourdieu las principales proposiciones de su teoría de las prácticas lingüísticas, está dado por su prolífica utilización en nuestros estudios lingüísticos, y por la necesidad de volver al contexto conceptual en el que se acuñaron.

Las diferencias *lingüísticas* entre expresiones legitimadas y no legitimadas son traducciones de diferencias objetivas entre hablantes, estilos y variantes. Durante el recorrido hecho para llegar a esta observación buscamos demostrar que los diálogos con las teorías sociológicas durkheimiana, weberiana y marxista han sido fuentes principales de elaboración de sus reflexiones lingüísticas.

Las leyes de los mercados lingüísticos, como vimos, establecen una administración desigual del capital lingüístico. Es un plexo de normas no-dichas en un código procesal el que determina, por ejemplo, que el acusado de un delito pueda hablar cada vez que lo desee durante su juicio, siempre que la oportunidad de su deseo no implique el desconocimiento de que el monopolio del capital de *decir el derecho*, corresponde al juez que *le otorgará* la palabra. Según la ley de este mercado, la variante profesional es prestigiante mientras, y *porque*, otras no lo son, y mientras, y *porque*, el agente que expresa la variante no-prestigiante

---

<sup>19</sup> El *habitus* puede ser transformado no sólo por los efectos de ciertas trayectorias sociales, sino también por un autosocioanálisis provocado y acompañado. Esto designa el despertar de la conciencia y una forma de “autotrabajo”, el de manipular las propias disposiciones (Capdevielle, 2011). Ver también, para ampliar lecturas del tema, Bourdieu y Wacquant (2012, pp. 170–182), y Ricardo Costa (2006).

no retiene el poder de definir *lo que está en juego*, de determinar cuál producto lingüístico expresa la mayor acumulación de capital legítimo. Este problema, abordado con la precaución de no aislar la categoría *mercado lingüístico* de sus fundamentos sociológicos, no es otro que el de la violencia simbólica ejercida, sufrida y legitimada. Esta violencia procede gentil en las diversas interacciones verbales de todos los días y su legitimación se explica por el hecho de que es desconocida como arbitraria por quien la sufre.

Este trabajo plantea, por último, un punto de vista crítico de la variación lingüística. Los que, en Argentina, ostentan una variante lingüística legitimada como *el buen español rioplatense*, actualizan no sólo las distinciones que *deben* existir entre los estilos de un universitario, un cantante de la música llamada *popular*, y un inmigrante indocumentado, sino también, y sobre todo, un principio de organización jerárquica de las variantes sociolectales, y hasta idiolectales. El *buen hablar* impone un consenso sobre los sentidos asignables a ciertas variantes, estilos articulatorios y hablantes en relación con otros.

### Referencias bibliográficas

- Acebal, M., & Voto, C. (2021). Entre el ojo de Dios y el rostro del fiel: la performatividad de los datos faciales. *Designis*, 1, 49–59.
- Algranti, J. (2016). Modelos de orden, modelos de juego: Notas para una sociología del gusto religioso. *Estudos de Religião*, 30(1), 145–164.
- Alonso, L. E. (2002). Los mercados lingüísticos o el muy particular análisis sociológico de los discursos de Pierre Bourdieu. *Estudios de Sociolingüística*, 3(1), 111–131. <https://doi.org/10.1558/sols.v3i1.1111>
- Alonso, L. E. (2004). Pierre Bourdieu, el lenguaje y la comunicación: del análisis de los mercados lingüísticos a la denuncia de la degradación mediática. En J. L. Moreno Pestaña, L. E. Alonso Benito & E. Martín Criado (Coords.), *Pierre Bourdieu: las herramientas del sociólogo* (pp. 215–254). Fundamentos.
- Arnoux, E. (2010). Reflexiones glotopolíticas: hacia la integración sudamericana. En Arnoux, E. & Bein, R. (Comps.), *La regulación política de las prácticas lingüísticas* (pp. 329–360). EUDEBA.
- Assusa, G., & Mansilla, H. (2019). La clase social como posición y representación. *Laboratorio*, 29, pp. 85–110.
- Benveniste, E. (1997). *Problemáticas en lingüística general I* (J. Almela, Trad.; 19.<sup>a</sup> ed.). Siglo XXI. (original publicado en 1966).
- Bourdieu, P. (1967a). Postface. En E. Panofsky (Ed.), *Architecture gothique et pensée scholastique* (pp. 135–167). De Minuit.
- Bourdieu, P. (1967b). Campo intelectual y proyecto creador. En K. Pouillon, M. Barbut, A. J. Greimas, M. Godelier, P. Bourdieu & P. Macherey, *Problemas del estructuralismo* (J. Campos, G. Esteva & A. de Ezcurdia, Trads.) (pp. 135–182). Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura* (M. Pou, Trad.). Editorial Grijalbo. (original publicado en 1980).
- Bourdieu, P. (1991). *Language and Symbolic Power* (G. Raymond & M. Adamson, Trads.). Polity Press.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (M. C. Ruiz Elvira, Trad.). Taurus. (original publicado en 1979)
- Bourdieu, P. (2001a). *El campo político* (D. Velasco, Trad.) (pp. 63–104). Plural Editores.

- Bourdieu, P. (2001b). *Poder, derecho y ciencias sociales* (M. J. González Ordovás, Trad.; 2.<sup>a</sup> ed.). Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2002). *Sociología y cultura* (pp. 143–158). Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2007a). *El sentido práctico* (A. Dilon, Trad.). Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2007b). *Cosas dichas* (M. Mizraji, Trad.). Gedisa.
- Bourdieu, P. (2007c). *La miseria del mundo* (H. Pons, Trad.). FCE.
- Bourdieu, P. (2014). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios simbólicos* (E. Martínez Pérez, Trad.). Akal. (original publicado en 1982)
- Bourdieu, P. (2014). *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989–1992)*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2017). *Intelectuales, política y poder* (A. Gutiérrez, Trad.) (pp. 65–73). EUDEBA. (original publicado en 1991)
- Bourdieu, P., & Boltanski, L. (1975). Le fétichisme de la langue. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(4), pp. 2–32.
- Bourdieu, P., & Boltanski, L. (2009). *La producción de la ideología dominante* (H. Cardoso, Trad.). Nueva Visión.
- Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1998). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza* (J. Melendres & M. Subirats, Trads.; 3.<sup>a</sup> ed.). Fontamara. (original publicado en 1970)
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2012). *Una invitación a una sociología reflexiva* (A. Dilon, Trad.; 2.<sup>a</sup> ed.). Siglo XXI.
- Capdevielle, J. (2011). El concepto de habitus: ‘con Bourdieu y contra Bourdieu’. *Anduli*, 10, 31–45.
- Capdevielle, J., & Aniceto, P. (2022). La sociología de Estado en Pierre Bourdieu: una revisión analítica. *Política y sociedad*, 59(3), 1–13.
- Cassin, B. (2022). *Cómo hacer de verdad cosas con palabras. Homero, Gorgias y el Pueblo Arco Iris* (S. Mattoni, Trad.). El Cuenco del Plata.
- Cassirer, E. (1946). *The Myth of the State*. Oxford University Press
- Cassirer, E. (2013). *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. FCE. (original publicado en 1964)
- Corchia, L. (2020). La teoría bourdieusiana dell’habitus. Pensare con e contro Durkheim. *Lo Sguardo - Rivista di filosofia*, 31(II), 99–123. <https://doi.org/10.5281/zenodo.501852>
- Costa, R. (2006). Entre la necesidad y la libertad: condiciones sociales del cambio en Pierre Bourdieu. *Revista Estudios sociológicos*, XXIV(70), 167–196.
- Chomsky, N. (1992). *El lenguaje y los problemas del conocimiento* (C. Alegría & D. Flakoll, Trads.; 2.<sup>a</sup> ed.). Visor. (original publicado en 1988)
- da Silva Sobrinho, H. F. (2013). Durkheim e Saussure: dois clássicos e duas ciências na abordagem do fato social. *Revista Investigações*, 26(2), 1–26.
- De Grande, P. (2014). Robert K. Merton, Erving Goffman, y el recurso del rol. *Journal de Ciencias Sociales*, 3, 55–65.
- Doroszewsky, W. (1973). Algunas observaciones sobre las relaciones de la sociología con la lingüística: Durkheim y F. de Saussure. En Cassirer, E. & Sechehaye, A y otros, *Teoría del lenguaje y lingüística general* (pp. 66–73). Paidós.
- Dosse, F. (2017). *Historia del estructuralismo. Tomo I: el campo del signo, 1945-1966* (M. Linares, Trad.). Akal.
- Durkheim, E., & Mauss, M. (2009). *Primitive classification*. Cohen & West.
- Durkheim, E. (2007). *Las formas elementales de la vida religiosa* (R. Ramos, Trad.). Akal. (original publicado en 1912)
- Encrevé, P. (2007). Lengua y dominación. En L. Pinto, G. Sapiro & P. Champagne (Dirs.), *Pierre Bourdieu, sociólogo* (E. Bernini, Trad.) (pp. 206–216). Nueva Visión.
- Fernández, J. M. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. *Cuadernos de Trabajo Social*, 18, 7–31.

- Galak, E. (2015). Esbozos de una teoría de la práctica de educar. Pierre Bourdieu, educación de los cuerpos, violencia y capital simbólico. *Tempos e Espaços em Educação*, 8(15), 133–144.
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu
- Gutiérrez, A. B. (2003). Con Marx y contra Marx: el materialismo en Pierre Bourdieu. *Revista Complutense de Educación*, 14(2), 453–482.
- Gutiérrez, A. B. (2012). *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. Eduvim.
- Lindón, A. (2015). Del espacio público de las hexis corporales al de las afectividades brumosas y no discursivas. *Cuerpos, emociones y sociedad*, 7(17), 8–19.
- Mansilla, H., Klimovsky, P., & Druetta, S. (2009). Consumos culturales, clases y reproducción social. *Actas del XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. <https://www.aacademica.org/000-062/200>
- Martínez, A. (2009). Introducción. Religión y creencias en el trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *La eficacia simbólica: religión y política* (pp. 9–40). Biblos.
- Martínez García, J. S. (2017). El habitus. Una revisión analítica. *Revista Internacional de Sociología*, 75(3), 1–14. <https://doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115>
- Marx, K. (2009). *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (R. Álvarez, Trad.; 2.ª ed.). Prometeo. (original publicado en 1852)
- Marx, K. (2009). *El capital. Crítica de la economía política. Tomo I, Volumen III* (P. Scaron, Trad.) (2.ª ed.). México: Siglo XXI. (original publicado en 1894)
- Ojeda-Pereira, I., & Joustra, C. (2020). Propuesta de integración teórica de Pierre Bourdieu y Erving Goffman: Una posibilidad de análisis para el neoliberalismo. *Crítica.cl*. <https://n9.cl/yf5c>
- Parrot, P. (2022). *Bourdieu and Brand-Me: Agri-food Higher Education students' experiences of securing industrial placements and employment, and through personal branding strategies*. [Doctoral thesis, Durham University]. <http://etheses.dur.ac.uk/14425/>
- Ponzio, A. (1974). *Producción lingüística e ideología social* (P. Laveaga & M. Anos, Trads.). Alberto Corazón Editor.
- Rizo García, M. (2015). Discusiones sociológicas y filosóficas en torno al cuerpo y la producción de sentido. *Razón y palabra*, 91, 322–330.
- Rossi-Landi, F. (1970). *El lenguaje como trabajo y como mercado* (I. Manzi, Trad.). Monte Ávila Editores.
- Rossi-Landi, F. (1975). Programas de comunicación. En Sabbatoni, M. et al, *Diccionario teórico-ideológico* (B. Sarlo, Trad.) (pp. 125–145). Galerna.
- Rossi-Landi, F. (1976). *Semiótica y estética* (J. Vasco & G. Manzini, Trads.). Nueva Visión.
- Saussure, F. de (1945). *Curso de lingüística general* (A. Alonso, Trad.; 24.ª ed.). Losada. (original publicado en 1916)
- Thompson, J. (1984). *Studies in the Theory of Ideology*. University of California Press.
- Thompson, J. (1991). Editor's introduction. En *Language and symbolic power* (G. Raymond & M. Adamson, Trads.) (pp. 1–31). Polity Press.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Verón, E. (2013). *Semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Paidós.
- Weber, M. (2005). *Sociología de la religión* (J. Rovira Armengol, Trad.). Letras Universales. (original publicado en 1920)
- Weber, M. (2002). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva* (J. Medina Echavarría, J. Roura Farella, E. Ímaz, E. García Maynez & J. Ferrater Mora, Trads.; 2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica. (original publicado en 1922)
- Weber, M. (1998). *Ensayos sobre sociología de la religión, I* (J. Almaraz, J. Carabaña & J. Vigil Rubio, Trads.). Taurus. (original publicado en 1920)

**CAMPO LÉXICO-SEMÂNTICO DE *GALEGO* NOS DICIONÁRIOS DE PORTUGUÊS EUROPEU.  
CONTRIBUTOS PARA A ANÁLISE DA IMAGEM DA GALIZA EM PORTUGAL**

**LEXICAL-SEMANTIC FIELD OF *GALEGO* IN EUROPEAN PORTUGUESE DICTIONARIES.  
CONTRIBUTIONS TO THE ANALYSIS OF THE IMAGE OF GALICIA IN PORTUGAL**

Guillermo Vidal Fonseca\*  
gvidalfonseca@unex.es

Álvaro Iriarte Sanromán\*  
alvaro@elach.uminho.pt

Carlos Pazos-Justo\*  
carlospazos@elach.uminho.pt

No imaginário coletivo português, a palavra *galego* não se limita apenas a designar, como gentílico, os habitantes da vizinha Galiza nem algo a ela relativo. Diferentes investigadores desde o século XX vêm analisando distintos significados do termo e os valores culturais associados em Portugal. O presente artigo pretende contribuir para essa análise com a novidade de examinar as definições de aceções pertencentes ao campo lexical *galego* num elenco de dicionários portugueses do século XVI até à atualidade. Sob essa premissa, e através dum levantamento da informação contida em cada entrada e da elaboração de tabelas de frequência, será analisado o campo lexical e semântico de *galego*. Isso vai permitir observar a evolução dos significados ao longo dos séculos, e, por sua vez, identificar os usos pejorativos ou com conotações negativas do termo em Portugal, bem como tornar patente a parcialidade de alguns dicionários no uso das marcas lexicográficas.

**Palavras-chave:** Dicionários. Galego. Português europeu. Léxico. Imagem da Galiza.

In the Portuguese collective worldview, the word *galego* is not only limited to designating, as a gentilic, the inhabitants of neighbouring Galicia or aspects related to it. Since the 20th century, different researchers have been analysing different meanings of the term and its associated cultural values in Portugal. This paper aims to contribute to that analysis with the novelty of

---

\* Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas Comparadas, Universidad de Extremadura, Cáceres, Espanha. ORCID: 0000-0003-3494-3405.

\* Grupo Galabra-UMinho, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0003-0077-8843.

\* Grupo Galabra-UMinho, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0001-6172-3059.

examining the definitions of meanings belonging to the *galego* lexical field in a cast of Portuguese dictionaries from the 16th century to the present day. Under this premise, collecting information contained in each entry and elaborating frequency tables, the lexical and semantic field of *galego* will be analysed. This will allow us to observe the evolution of meanings over the centuries and, in turn, identify the pejorative or negative connotations of the term in Portugal, as well as to make evident the bias of some dictionaries in the use of lexicographical marks.

**Keywords:** Dictionaries. Galician. European Portuguese. Lexicon. Galician image.

•

## 1. Introdução

A Galiza e Portugal constituem duas entidades ligadas por inúmeros fatores. De sobra é conhecida a ligação linguística e cultural entre as duas – além da política em períodos das idades Média e Moderna –, uma ligação que no plano linguístico resulta numa “família de línguas derivadas do galego” medieval (Bagno, 2011, p. 38).

Como queira que fossem os acontecimentos históricos desde a Idade Média até aos nossos dias, decerto a emigração galega a diferentes lugares do mundo influiu no facto de que o gentílico *galego* fosse adquirindo significados secundários, mais ou menos distantes do primário “relativo ou pertencente à Galiza”, em diferentes culturas, sem que fosse exclusivo da portuguesa. Assim, é salientável o significado de *galego* como equivalente de “espanhol” em vários países de fala hispana de América Latina (Real Academia Española, 2019; cf. Núñez Seixas, 2002). As imprensas galegas e espanholas também mostram que, até há poucos anos, o dicionário da Real Academia Española incluía o verbete com os significados de “tonto” ou “tartamudo” em dois países da América Central como Costa Rica e O Salvador (La Voz de Galicia, 2014), e que até existiam tomadas de posição ao respeito de organizações e agentes da cultura galega que reclamaram à Academia espanhola apagar essas aceções do dicionário por serem pejorativas contra o povo galego (ABC, 2006). De facto, em chave histórica, na literatura espanhola da Idade Moderna a visão dos galegos “vacila entre la alabanza exagerada (...) y el insulto ignominioso” (Teijeiro Fuentes, 1996, p. 203), destacando no sentido negativo a visão do galego como bêbado, sujo, avarento, feio ou mau cristão (*ibidem*, pp. 203–246). Também os árabes da Al-Andalus formaram uma visão do galego como valente, astuto, fedorento e cientificamente ignorante (Carballeira Debasa, 2011). Por sua vez, no Brasil, embora não faça parte dos países sul-americanos de fala hispana, também se testemunha a existência do verbete em certas áreas linguísticas do país com vários significados, dentre os que são mais comuns os de ‘pessoa loira (e/ou de tez clara)’, ‘português’ ou ‘pessoa estrangeira’, como demonstra o estudo de Barros, Machado, Heidmann e Philippsen (2018). Como veremos, em Portugal também existem tradicionalmente vários significados associados à palavra.

Portanto, neste artigo explicitar-se-á a construção do corpus documental de dicionários e a metodologia utilizada para, depois, analisar quantitativamente as palavras-chave associadas ao termo *galego*, as palavras e topónimos mais utilizados para o definir,

os sentimentos associados às definições e as marcas lexicográficas que são usadas para matizá-las ou restringir o seu uso.

### 1.1. A imagem da Galiza em Portugal

Não é surpreendente que, se o contacto cultural e social dos galegos com outros povos produziu um discurso de representação em lugares tão distantes como a América Latina, com a sua vizinha Portugal tenha ocorrido algo parecido, com provavelmente maior expressão. Desta maneira, Grygierzec e Ferro Ruibal (2009), assim como Marçal (1954) e, mais recentemente García Benito (2014), catalogaram uma grande quantidade de exemplos da palavra *galego* e variantes na fraseologia portuguesa, em casos com significado imagológico. Alguns exemplos destacáveis são a do galego como o mais baixo degrau social (frases do tipo “debaixo de galego, só um burro”) ou a de pessoa trabalhadora (“trabalhar como um galego”). No âmbito literário, a presença de galegos é igualmente abundante, tanto em escritores consagrados como Camilo Castelo Branco (Rodríguez & Torres Feijó, 1994) quanto na literatura mais destinada à representação e de menor interesse para a crítica, como o chamado teatro de cordel e as comédias do século XVIII (Carrasco, 2020; Kristensen & Evans, 2006). Em termos gerais, o quadro imagológico português esteve marcado, durante séculos e até bem entrado o século XX, pela hegemonia da *imago tipo do imigrante* ou *negativo* (Pazos-Justo, 2012, 2016), indiscutivelmente vinculado às mobilidades migratórias que, durante séculos, fez com que numerosos galegos rumassem a Portugal, Lisboa particularmente, para exercer trabalhos de escasso prestígio social (González Lopo, 2006). Note-se, contudo, que de fins do século XIX e até a atualidade, começa também a funcionar em Portugal um outro discurso de representação – *imago tipo de afinidade* – que destaca os vínculos de variado tipo existentes entre galegos e portugueses.

Por último, são salientáveis trabalhos de investigação portugueses que, no campo da linguística, se ocuparam das relações linguísticas na faixa ocidental da Península Ibérica. Duarte (2015), que estudou textos metalinguísticos da Idade Moderna, chega à conclusão de que, pelo geral, os autores sentiam afinidade entre o galego e o português do norte, face o do sul. Aliás, reconheciam-se galego e português como a mesma língua em origem, mais fazia-se finca-pé nos fatores não linguísticos para afirmar a diferenciação entre os dois na época. Por sua vez, Álvarez Pérez (2013), que examinou o discurso de historiadores da língua portuguesa, demonstra que as perceções discorrem desde aqueles que acham o galego e o português duas línguas diferentes (Clarinda Maia) até quem acha o galego um dialeto cuja forma literária é o português (Rodrigues Lapa), passando por posições intermédias que entendem que galego e português são variantes do mesmo sistema linguístico (Cintra, Paiva, Ivo Castro e Fernando Venâncio, entre outros).

Assim, os dados mostram que a Galiza e os galegos têm criado uma imagem nas culturas com as que tiveram contacto historicamente, sobretudo aquelas com as quais teve ou tem algum tipo de vínculo, o que fez com que a palavra *galego* adquirisse diferentes significados e imagens coletivas além do próprio gentílico. Com o foco em Portugal, o nosso objetivo é examinar o que dizem a esse respeito os seus dicionários de língua

portuguesa, estudando o campo lexical e semântico da palavra para quantificar os seus significados e, em última instância, identificar os discursos de representação subjacentes.

## 1.2. Quadro teórico: a ideologia dos dicionários

No debe extrañar, por tanto, el poder indiscutido que trasmite un diccionario por el mero hecho de su publicación, la sacralización del discurso que encierra por la propia virtud del texto que lo transmite. "Lo dice el diccionario", "lo pone el diccionario", "lo trae el diccionario" o "lo escribe el diccionario" son frases cotidianas familiares a todo el mundo, capaces de legitimar los discursos más peregrinos. (Gutiérrez Cuadrado, 2011, p. 39)

A afirmação sobre a autoridade dos dicionários exemplifica bem o poder que eles têm sobre o sentimento de correção ou incorreção linguística nos falantes. Os dicionários não só se entendem como as ferramentas pelas quais procuramos o significado de palavras ou expressões que desconhecemos, mas também funcionam como autoridade linguística entre os falantes. Mas, como aclara o mesmo pesquisador (*ib.*, pp. 25–66), esse princípio de autoridade do imaginário coletivo não implica de jeito nenhum que os dicionários careçam de ideologia, ao invés do que costumam acreditar os seus utentes. De facto, os fatores ideológicos podem-se dividir em aqueles relacionados com a língua objeto em geral (seleção do léxico, exemplos) e os metalinguísticos (marcas lexicográficas, definições). No mesmo sentido, para Forgas Berdet (2007) os dicionários são *cosmovisões*, o que implica que são um jeito de entender e julgar o mundo e não partem desde um hipotético ponto neutro. Num estudo exaustivo, Forgas Berdet (2011) localiza na edição do dicionário da Real Academia Española de 2001 um número significativo de exemplos nos que existe discriminação, diacronismo a respeito dos avanços ou situações sociais, ocultamentos intencionados, etc., e que divide em ideologia patente na macroestrutura e na microestrutura do dicionário.

Na verdade, não existem umas normas e critérios comuns e universais para elaborar dicionários, e muito menos entre diferentes línguas. Tradicionalmente (mas não sistematicamente), as edições são acompanhadas dum prefácio onde ficam explicadas as normas que os autores seguiram no trabalho lexicográfico. Pelo geral, as normas costumam respeitar certos princípios, como o de universalidade ou o de neutralidade, procurando evitar diversas discriminações como as de género, raciais, etc., assim como a centralidade do lugar onde se elabora. Mas o facto de existirem umas normas não implica 1) que sejam complementemente neutras, desprovidas de parcialidade, 2) que essas normas enunciadas sejam cumpridas em todos os casos, como demonstram os dois últimos autores citados nos seus estudos, e 3) que muitas vezes os preconceitos e discriminações sejam intencionados.

Os dicionários, pois, apresentam ideologia tanto na decisão de incluir ou não incluir um verbete, quanto no jeito de defini-lo, quanto na decisão de atribuir-lhe ou não exemplos e/ou marcas lexicográficas (e quais, em caso de inclui-las). Neste sentido, neste trabalho partimos da premissa de que os dicionários podem informar também acerca dos discursos de representação das comunidades; aqui, os galegos.

## 2. Metodologia

Este trabalho sustenta-se na análise exaustiva da palavra *galego* nos dicionários de português europeu. Portanto, o primeiro e mais necessário cometido é o de selecionar o *corpus* documental, um *corpus* adequado sob o ponto de vista do tempo (com representação de dicionários de vários séculos), do espaço (restringidos ao âmbito do português continental europeu), da natureza do trabalho (limitados aos dicionários monolíngues de português) e, inclusive, da estatística (com uma suficiente representatividade que permita tirar conclusões fiáveis). Assim, juntando todos esses critérios, e tomando em conta os começos da lexicografia portuguesa só depois da Idade Média, foram incluídos no *corpus* 23 dicionários, a grande maioria dos monolíngues publicados em Portugal desde o século XVI em diante, que aparecem numerados por século e parcialmente descritos em Iriarte Sanromán (2016). Foram notáveis exceções o primeiro dicionário Academia de Ciências de Lisboa (1793) – pois só completou a letra A e não chegou ao G de *galego* –, ou o *Dicionário de Português Básico* (Vilela, 1990). Na Tabela 1 está especificada a listagem completa dos dicionários utilizados.

**Tabela 1. Dicionários que fazem parte do *corpus* documental examinado no trabalho.**

Séc. XVI-XVII	Séc. XVIII	Séc. XIX	Séc. XX	Séc. XXI
Cardoso (1562)	Bluteau (1712) Morais Silva (1789)	Vieira (1871) Caldas Aulete (1881) Figueiredo (1899)	Torrinha (1931) Bivar (1948) Morais Silva (1949) Lello Universal (1974) Morais (1980) Machado (1981) Lexicoteca (1985) Porto Editora (1990) Texto Editora (1995) Sistema J. (1996)	Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001) Houaiss (2003) Infopédia (2003) Porto Editora (2004) Verbo (2006) Priberam (2008) Dicionário Aberto (2010)

*Nota.* Nomes simplificados para identificação do dicionário. Nas Referências aparece a informação completa de cada um.

Outra das tarefas importantes do trabalho é a seleção do campo lexical de *galego*, necessário para observar os significados ligados a palavras que derivam dela. A seleção foi feita manualmente, examinando no *corpus* a entrada *galego* assim como outras começadas por *galeg-* e nas quais foi comprovada, naqueles dicionários que disponibilizam a procedência etimológica das palavras, a sua derivação desde *galego* ou étimo latino *gallaicu*. Considerando, aliás, que *galaico* e *galiziano* funcionam como sinónimos de *galego* em muitos dicionários, ambas e as suas possíveis derivadas foram incluídas, embora possuam um radical diferente. Sendo assim, o número de entradas analisadas nos dicionários atinge as 24.

**Tabela 2. Campo lexical de galego: entradas analisadas nos dicionários.**

galaico	galego/a	Galeguice
galaico-castelhano	galego-barbado	galeguinho
galaico-duriense	galego-de-montemor	galeguismo
galaico-português	galego-doirado/dourado	Galeguizar
galega	galego-forcado	Galiza
galegada	galego-negrão/negrã	Galizão
galegagem	galego-português	Galiziano
galegaria	galego-rapado/raspado	Galizo

*Nota.* As entradas podem variar graficamente de dicionário para dicionário. Na tabela marcamos entre barras (/) as variações existentes.

Além das entradas de dicionário, o campo lexical e o estudo consideram expressões que contêm a palavra (ou derivadas dela), assim como locuções ou estruturas multipalavra onde *galego* ou as suas derivadas estejam modificando como substantivo ou adjetivo uma frase nominal. Por razões operativas, quando menos nos dicionários não digitalizados nem em linha, não é possível rastrear todas as entradas ou expressões que contêm a palavra ou derivadas. Por isso, as estruturas multipalavra aqui estudadas limitam-se às que os dicionários especificam nas próprias entradas incluídas na Tabela 2. Elas, junto com as expressões, mostram-se na Tabela 3.

**Tabela 3. Expressões e estruturas multipalavra com *galego* objeto de estudo.**

<b>Expressões</b>	<b>Estruturas multi-palavra</b>
à galega	cavalo galiziano
parir a galega / ter parido a galega	psaltério galego
	uva galego

*Nota.* As entradas podem variar graficamente de dicionário para dicionário. Na tabela marcamos entre barras (/) as variações existentes.

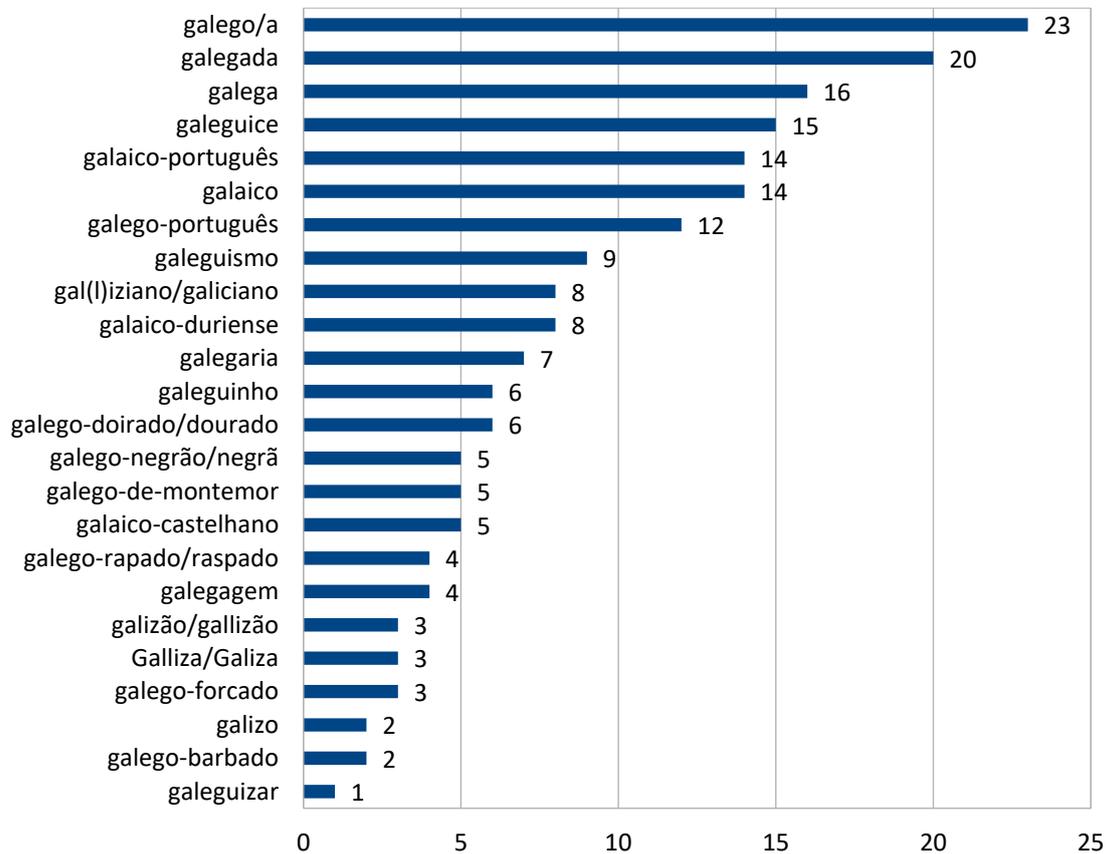
A metodologia de trabalho consistiu igualmente na extração manual de dados de cada entrada de dicionário e posterior recolha numa base de dados. Isso incluiu as definições separadas por aceções como apartado mais importante, mas também a categoria gramatical, os exemplos, as marcas lexicográficas, a procedência etimológica e informação adicional sobre a palavra que, facultativamente, pudesse recolher o dicionário. Como veremos, esses dados serão muito úteis para o nosso trabalho. Já a análise dos dados posterior é feita manualmente ou automaticamente, utilizando os analisadores da ferramenta Excel, dependendo dos fatores analisados: a ferramenta oferece os dados mais ligados com a análise quantitativa, enquanto as questões mais ligadas ao perfil qualitativo são feitas de forma manual.

### 3. Resultados

#### 3.1. Ocorrências totais: entradas

A listagem das palavras mais frequentes que aparecem como entrada nos dicionários portugueses, em certa forma, denota indiretamente quais das palavras do campo lexical de *galego* são mais (re)conhecidas e usadas pelos falantes de língua portuguesa em Portugal. No Gráfico 1 recolhemos os resultados:

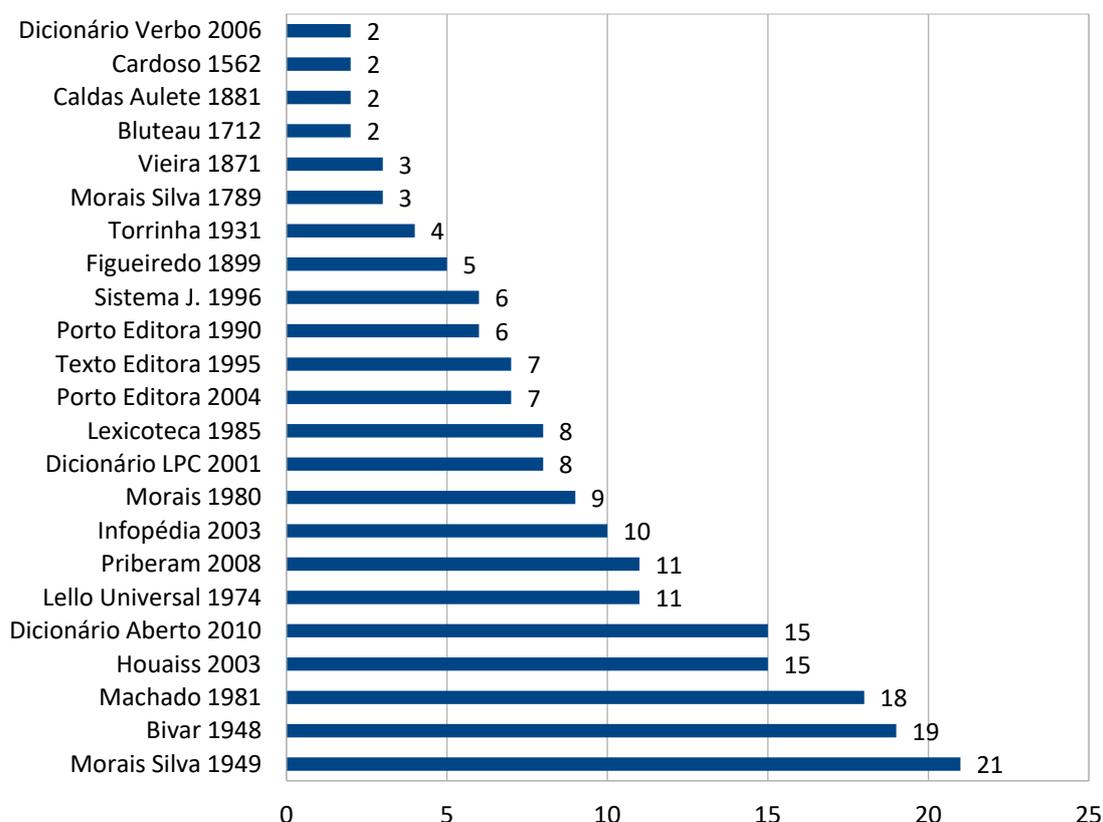
**Gráfico 1. Total de ocorrências de cada palavra no total dos dicionários analisados.**



A entrada *galego* (só em masculino nos dicionários mais antigos, e facultativamente com flexão feminina em -a em alguns mais contemporâneos) é a mais representada nos dicionários (com 23 ocorrências registadas, em todos os dicionários em análise, portanto). O facto de ser a entrada mais frequente demonstra que *galego* é a palavra central para os dicionários, da qual derivam o resto de palavras e a partir da qual se produz uma diversificação semântica que resulta numa variedade grande de significados. Por contra, *galeguizar* é o verbete menos frequente (só 1 ocorrência).

### 3.2. Número de entradas por dicionário

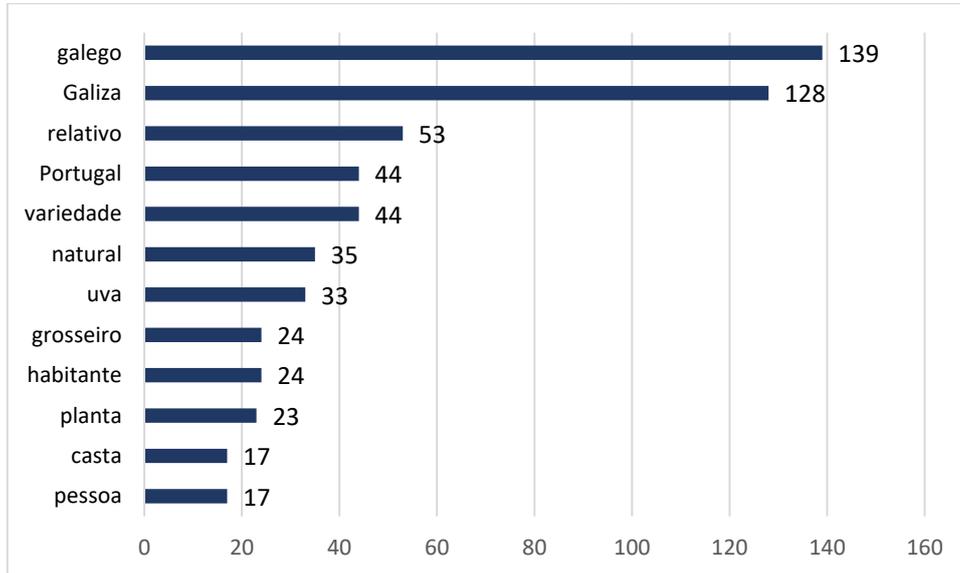
O Gráfico 2 recolhe, das 24 entradas totais, quantas aparecem em cada dicionário, o que fornece informação sobre o nível de precisão dos diferentes dicionários:

**Gráfico 2. Total das 24 entradas: número de entradas por dicionário.**

O Gráfico 2 demonstra uma questão relevante: os dicionários mais recentes não são os que apresentam mais especificação para com os termos derivados de *galego*, embora sejam, mesmo assim, muito mais específicos que os mais antigos, os anteriores ao século XX. O pico, em dados absolutos, produziu-se em meados do século XX, com os dicionários de Bivar (1948) e Morais Silva (1949), este último superando as 20 entradas diferentes relacionadas com *galego*. Os dicionários com menos termos específicos são os mais antigos, mas curiosamente também o Verbo (2006), só contendo as entradas *galego* e *galaico-português*.

### 3.3. Ideias ligadas ao campo lexical

Através da compilação de todas as entradas e definições no programa Excel, pode ser feito um levantamento das palavras mais importantes utilizadas nas definições estudadas. Excetuando as palavras gramaticais (preposições, artigos, nexos...) e as categorias gramaticais junto com as marcas lexicográficas, o resultado é o que exhibe o Gráfico 3:

**Gráfico 3. Palavras mais repetidas no total de dicionários para definir o campo lexical *galego*.**

O Gráfico 3 mostra, em geral, com que palavras ou ideias se associa mais a palavra *galego* e outras do seu campo lexical. O facto de algumas palavras se repetirem tantas vezes apesar das diferenças temporais e de autoria e edição dos dicionários demonstra, ao nosso ver, que é quase impossível separar certas ideias do que *galego* (e derivadas) significa para o povo e para os dicionários. Excetuando *relativo* (muito frequente para definir adjetivos) e as esperáveis *galego* e *Galiza* (a primeira, definindo palavras do campo lexical distintas dela própria), o resto das palavras proporcionam informação relevante: a mais frequente (44 ocorrências) é *Portugal*, o que, ainda sendo até certo ponto esperável por serem *galego-português* e *galaico-português* elementos do campo lexical, testemunha a centralidade espacial com a que estão elaborados a maioria dos dicionários analisados. Quer dizer, não são apenas dicionários de língua portuguesa em sentido amplo, mas dicionários de e para Portugal e os seus habitantes.

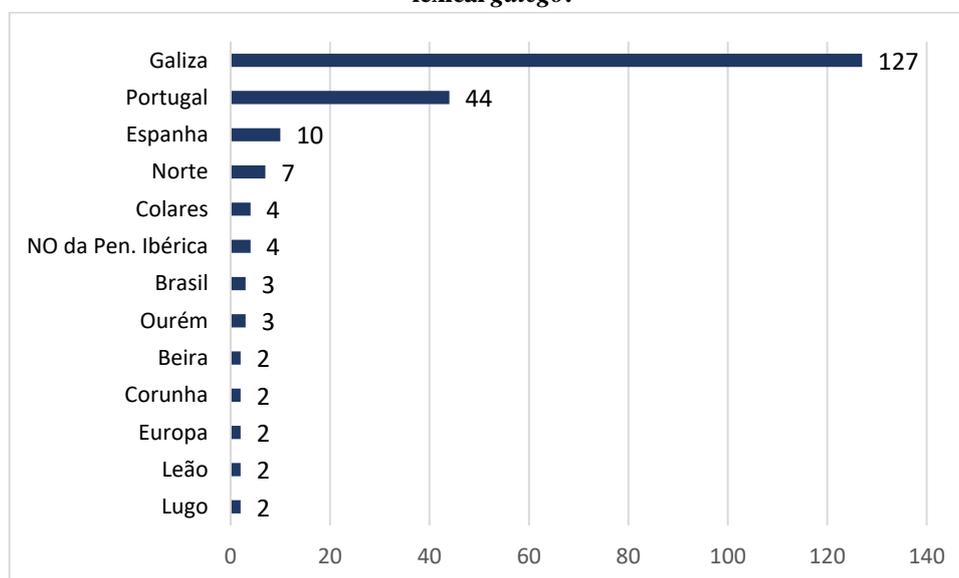
O protagonismo de *Portugal* guarda relação, também, com as palavras 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> em número de frequência: *variedade*, *uva*, *planta* e *casta*. Se *galego* tem significados específicos e concretos relacionados com a flora, o facto de serem incluídos no dicionário talvez tem a ver também com a tendência dos lexicógrafos para fazerem dicionários de português para o povo e a cultura portuguesas. No entanto, além desses detalhes, essas e as outras palavras mais usadas (*habitante*, *grosseiro*, *pessoa*) conformam uma aproximação do que descreveremos como *campo semântico de galego*.

### 3.4. Toponímia e pontos cardeais ligados ao campo lexical

Em linha com o anterior figuram os testemunhos toponímicos nos dicionários à hora de definir o campo lexical, assim como os pontos cardeais que são usados com a mesma

intenção. Na Figura 4 recolhemos os topónimos e as referências a pontos cardeais com maior número de ocorrências:

**Gráfico 4. Topónimos e pontos cardeais mais repetidos no total de dicionários para definir o campo lexical *galego*.**

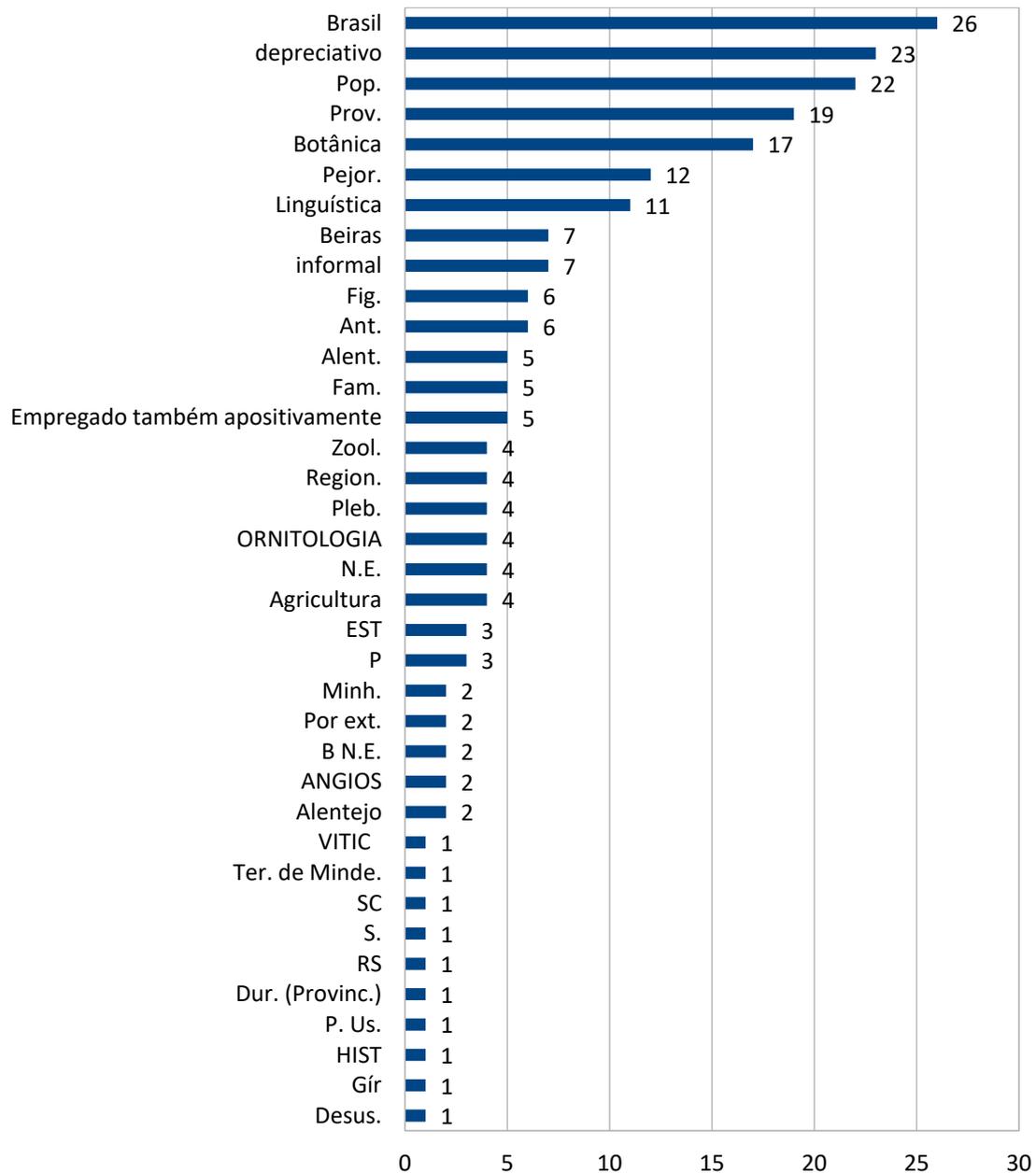


Como é facilmente observável, destacam dois topónimos por cima de qualquer outro: *Galiza* com 127 ocorrências e *Portugal* com 44. Já com poucos exemplos, *Espanha* e o ponto cardinal *norte* (10 e 7 respetivamente), enquanto o resto de topónimos do Gráfico 4 são testemunhais (entre 4 e 2 ocorrências em todos os casos). Além destes, aparecem ainda perto duma trintena de topónimos com só uma ocorrência no total do *corpus*. Estes exemplos estão ligados, como dissemos, com o Gráfico 3, pois demonstram definir *galego* e o seu campo lexical desde a centralidade portuguesa. Aliás, destaca que seja mais citado Portugal do que a Espanha com uma diferença tão grande (44 de Portugal por 10 da Espanha), tomando em conta que a Galiza é um território integrado na Monarquia Hispânica durante todo o período de análise. Os pontos cardeais, por sua vez, indicam claramente a situação da Galiza a respeito de Portugal e da Península Ibérica.

### 3.5. Marcas lexicográficas

As marcas lexicográficas são um dos elementos mais importantes do dicionário. Fazem parte da *microestrutura* dos dicionários e, embora ajudem para clarificar o contexto social das palavras que são definidas e o seu contexto de uso, também são responsáveis muitas vezes das amostras de parcialidade, viés ideológico e estigmas que emanam dos dicionários. São, portanto, objeto de interesse especial aqui enquanto indiciadores de discursos de representação; no Gráfico 5 recolhemos as marcas lexicográficas e o seu número de ocorrências nos verbetes estudados.

**Gráfico 5. Frequência de aparecimento das marcas lexicográficas matizando as definições do campo lexical *galego* nos dicionários do *corpus*.**



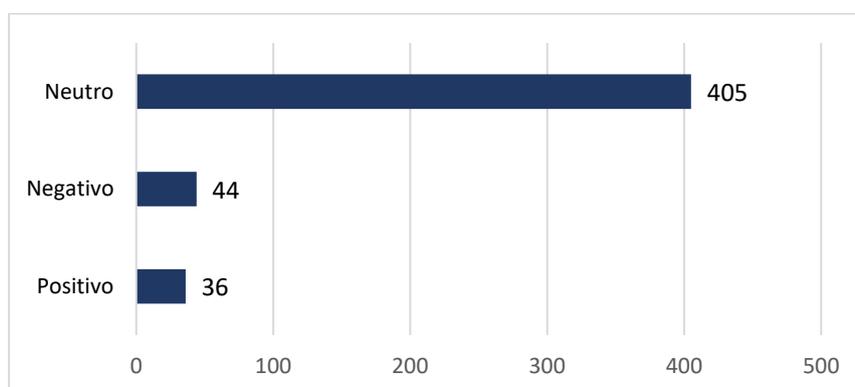
Antes de analisar os resultados, é preciso tomar em conta que muitas aceções são representadas sem marcas lexicográficas. Portanto, as marcas mais usadas não implicam que o campo lexical esteja sempre condicionado nem matizado. O Gráfico 5, portanto, faz referência às marcas mais frequentes quando as definições têm marcas. É salientável, mesmo assim, que a mais comum seja *Brasil*, o que informa que *galego* ou derivadas têm no Brasil significados diferenciados. Destacam, também, as etiquetas *depreciativo*,

*popular* e *pejorativo* dominando as primeiras posições, com 23, 22 e 12 cada um, o que é sintoma de possuírem *galego* e derivadas um campo semântico, quando menos em parte, marcado negativamente, como vai poder evidenciar-se. Para lá do indicativo geográfico do Brasil, salientam também outras demarcações como *provincial* ou *regional* (19 e 4 vezes), e explicitamente as *Beiras* (7), o *Alentejo* (5), *Nordeste* ou *Brasil Nordeste* (4 e 2) ou *Minho* (2), para além de outras ocorrências únicas. Se estimamos, aliás, outras etiquetas relacionadas com a flora e a fauna (*Botânica*, *Zoologia*, *Ornitologia*, *Agricultura*, *Angiospermas* ou *Viticultura*), a primeira delas com até 17 ocorrências, é possível reconhecer um valor semântico de *galego* associado com plantas ou animais.

### 3.6. Análise de sentimento

Através da epígrafe 3.5., observamos que o campo lexical *galego* tende a associar-se semanticamente com significados negativos, embora não sejam a totalidade de significados. Assim, através de técnicas de análise de sentimento foi possível elaborar um gráfico (vd. Figura 6) identificando a polaridade nas definições, exemplos e expressões nas entradas estudadas. No Processamento de Linguagem Natural (PLN) chama-se *análise de sentimento* ou *mineração de opinião* à atribuição da polaridade (positiva, negativa ou neutra) a um texto (Liu, 2015). Normalmente, é utilizada uma listagem de *seed words* (Taboada, Brooke, Tofiloski, Voll, & Stede, 2011) previamente etiquetadas com polaridade positiva, negativa ou neutra, tendo em conta, combinações lexicais que poderão alterar a polaridade (por exemplo, a ocorrência de *gosto* com o advérbio de negação *não* alteraria a polaridade deste verbo). No caso do português, existem listas de *seed words* para a variedade do português europeu, como o SentiLex-PT (Carvalho & Silva, 2015), e para a variedade do português do Brasil. Para a análise da polaridade neste trabalho utilizamos a ferramenta *Linguakit* (Gamallo, Garcia & Fernández-Lanza, 2013; Gamallo & Garcia, 2014; Gamallo & Garcia, 2017).

**Gráfico 6. Análise de sentimento da totalidade das definições, expressões e exemplos para o campo lexical *galego* nos dicionários do corpus.**



Se bem que a maioria do material tenha ficado com caracterização neutra, é salientável a quantidade de informação que foi qualificada como negativa ou com conotações

negativas (44 unidades), e a que foi qualificada como positiva (36), o que mostra mais uma vez a variedade semântica que caracteriza o campo lexical em estudo.

### 3.7. Campo semântico

Especialmente as epígrafes 3.3., 3.5. e 3.6. fornecem informação que acaba conduzindo para uma pergunta inevitável: qual o significado de *galego* e variantes? Por outras palavras, que âmbitos estão associadas às palavras ou o que se inclui dentro do seu campo semântico? Embora possa parecer simples, decerto determinar quais são as realidades que o campo lexical nomeia passa por um processo manual e não isento de certa arbitrariedade. Na epígrafe 3.6. mostrou-se que há significados negativos e alguns positivos, além dos maioritariamente neutros. As marcas lexicográficas (epígrafe 3.5.) também restringem muitos significados e os dados quantitativos relativos a palavras ligadas ao campo lexical (epígrafe 3.3.) informam deles indiretamente. Tomando em conta esses dados, e através de uma organização e análise aprofundada das definições, criamos a seguinte proposta de campo semântico, restrita e resumida no possível<sup>1</sup>, na Tabela 4:

**Tabela 4. Campo semântico do campo lexical de *galego*.**

alimento	gentílico-lugar	profissão
dialeto-língua	‘louro’	qualidades de coisas
‘estrangeiro’	movimento político	religião
fauna	‘portugueses’	traços das pessoas (/galegos)
flora	‘presteza’	vento

Fonte: elaboração própria através das definições dos dicionários do *corpus*.

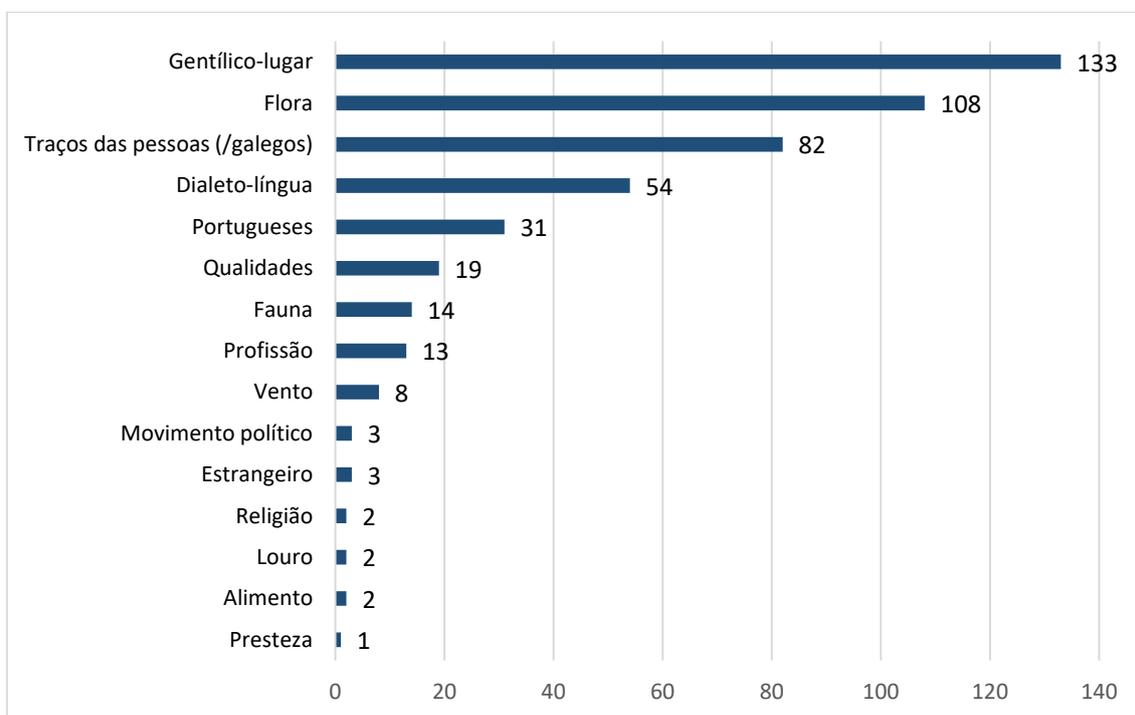
Na Tabela 4 não está representada a totalidade das definições. Isso é devido a que algumas definições são simples remissões para outras entradas ou que são tão lacónicas que não é possível determinar o campo semântico, como nas definições do tipo “o m[esmo]. q[ue]. galegada” (Costa & Sampaio e Melo, 1990, p. 806). Mesmo assim, a maioria desses 15 campos são facilmente observáveis através das definições.

Talvez as categorias mais amplas em quanto a significado sejam a de *traços dos galegos* e a de *qualidades de coisas*. Na primeira, estão incluídas atitudes, comportamento, atos, forma de trabalhar, etc. que, se bem que qualifiquem pessoas em geral, independentemente da sua origem, inicialmente definiam os galegos como povo, tal como ficou indicado na Introdução. O segundo engloba, como adjetivo, qualidades de coisas como a terra, as comidas, a roupa, os lugares ou outras realidades, materiais ou imateriais, indeterminadas. Por sua vez, a categoria *gentílico-lugar* contém sempre definições que fazem referência a lugares físicos, bem como gentílico de pessoas ou como

<sup>1</sup> Tenha-se presente que só a palavra *galego* atinge no dicionário mais prolixo as 19 definições, fora as 23 restantes do seu campo lexical. Isto, junto com a quantidade de dicionários do *corpus*, faz preciso desenhar um campo semântico muito geral e prescindido de detalhes.

referente de entidades físicas ou políticas. As quinze categorias semânticas permitem classificar todas as definições dos dicionários na totalidade do campo lexical, além das referenciais ou ambíguas, e observar a frequência de aparecimento de todas elas. Os resultados mostram-se no Gráfico 7:

**Gráfico 7. Frequência de aparecimento das definições de *galego* e derivadas por categorias semânticas nos dicionários do *corpus*.**



Com 133 definições, podemos afirmar que o significado prototípico atribuído ao campo lexical *galego* tem a ver com a referência a lugares físicos, nomeadamente o que representa o território da Galiza, mas também habitantes ou regiões como o norte de Portugal ou acidentes físicos da mesma zona. A *flora* é outra das áreas com muitas definições (108 ocorrências), no caso para designar tanto plantas silvestres quanto outras cultivadas na agricultura ou os seus frutos. Os mencionados *traços das pessoas* (82) ocupam o terceiro lugar e só em quarto lugar, com 54 definições, aparece o significado ligado ao idioma, bem para definir o que é falado na Galiza (definido como língua ou como dialeto segundo os dicionários), como para fazer referência a termos linguísticos usados pelos galegos ou à ‘linguagem pouco compreensível’. Além do mais, têm certa representatividade os significados dados pelos brasileiros e que os dicionários portugueses recolhem, sobretudo aqueles cujo significado é equivalente ao de pessoa portuguesa (31), bem fisicamente ou figuradamente<sup>2</sup>, mas também ‘*louro*’. Por último, as

<sup>2</sup> São frequentes os dicionários que recolhem a definição histórica de *galego* no Brasil como a referente aos partidários do Império na Guerra dos Farrapos (1835). Se bem que o Brasil tivesse deixado de ser colônia portuguesa uns anos antes, a relação ‘império = portugueses = galegos’ parece clara, igual que no caso ‘lourous = portugueses = galegos’ (cf. Barros, Machado, Heidmann & Philippsen, 2018), e por isso incluímos essas definições na categoria semântica *portugueses*. Lembremos, aliás, a sinonímia de *galego* com

categorias *alimento*, *religião* e *‘presteza’* são quase inexistentes, pois definições que se ajustam a elas existem, mas são quase inéditas e não têm correspondência em outros dicionários.

### 3.7.1. Significados conotados negativamente e a sua relação com as marcas lexicográficas

A análise de significados, para além de permitir detetar a amplitude do campo semântico, contribuiu decisivamente para quantificar a gama de significados pejorativos ou com conotações negativas de *galego* e derivadas nos dicionários portugueses. A maioria desses significados fazem parte das categorias semânticas *Traços das pessoas (/galegos)*, *‘Portugueses’*, *Qualidades* e, de jeito discutível, como veremos, *Gentílico-lugar* (vd. epígrafe 3.7). Na primeira dessas categorias, existe um significado prototípico, ligado fundamentalmente às palavras *galego*, *galegada* ou *galeguice*, como adjetivos que descrevem um jeito de falar ou de se comportar rude, incivil, grosseiro, etc. e que seria típico dos galegos. Eis uns exemplos:

- (1) a. Comportamento considerado ou característico de galego. = GALEGADA (Casteleiro, 2001).
- b. Acção ou dito grosseiro; galeguice; brutalidade; grossaria (Silva 1949).

Também existe um uso negativo da palavra *galego* com o significado de ‘português’ ou ‘português do Norte do país’. É um significado típico do Brasil (como determinam os próprios dicionários), mas também de Portugal, especialmente das regiões Centro e Sul.

- (2) a. Que é oriundo do Norte do país (Casteleiro, 2001).
- b. Alcinha que os Brasileiros dão aos Portugueses (Machado, 1981).

Em terceiro lugar, a categoria *Qualidades* também aglutina alguns significados com conotações negativas ou até pejorativas centradas na palavra *galego*, mesmo que, diferentemente do caso anterior, estes significados não sejam prototipicamente atribuídos a pessoas, mas a coisas: roupa, terra de cultivo, etc.

- (3) a. Que é fraco, pobre ou improdutivo (Casteleiro. 2001).
- b. Diz-se da mesa em que não há pão (Lexicoteca. 1985).

Por último, as palavras *galegada* ou *galegaria* possuem um significado cujas conotações negativas ou pejorativas para com o povo galego são discutíveis. São as que transmitem a ideia de ‘grupo de galegos’. Em todos os casos em que ocorre esse significado, o

---

*português* (referido a pessoas) não só no Brasil, mas também no centro ou sul de Portugal referido aos habitantes do norte do país, como recolhem os dicionários do *corpus*.

correspondente dicionário inclui outra aceção negativa, explicitada no Exemplo 1, e que facilmente se poderia resumir como ‘o comportamento que têm o grupo de galegos’ definido na outra aceção. Parece muito difícil separar as duas aceções, como demonstra uma procura rápida comparativa no dicionário Priberam (2008): segundo o dicionário, um conjunto de membros de outras raças, povos ou etnias recebem também idênticas nomeações, formadas historicamente através da sufixação de substantivos ou adjetivos aos que é adicionado o sufixo latino -ATA e que, precisamente, podem fornecer o valor de ‘coletividade’ ou o de ‘qualidade ou ato próprio de’ (Ferreiro, 1997, pp. 116–117). Assim, *pretalhada* e *americanada* designam um conjunto de pretos ou de americanos. Também uma *inglesada* ou *francesada* definem uma coletividade de ingleses e franceses, e uma *ciganada* é definida tanto como um conjunto de ciganos quanto o comportamento atribuído a eles. Mas, enquanto *inglesada* e *francesada* não têm marca de uso pejorativo e não possuem significado de ‘comportamento’ próprio deles, *pretalhada* e *americanada* estão marcadas como de uso pejorativo (mesmo sem possuir também significado associado ao comportamento), e mais ainda *ciganada*, onde tanto a coletividade como o comportamento atribuído estão marcados como pejorativos pelo dicionário. Pelo contrário, *galegada* possui também os dois significados, coletividade e comportamento atribuído, mas nenhum está indicado como pejorativo pelo mesmo dicionário. Mais ainda se tomamos em conta como é esse comportamento atribuído segundo a maioria de dicionários do *corpus* e ilustrado aqui no Exemplo 1b (grosseiro, incivil, rude, etc.).

Este fenómeno exemplifica muito bem a importância das marcas lexicográficas, explicada na epígrafe 3.5., e a sua relação com a ideologia exibida pelos dicionários, como recalca Forgas Berdet (2011) e como foi explicado na Introdução. O próprio dicionário Priberam (2008) recebeu uma queixa pela inclusão no dicionário de definições pejorativas ou desrespeitosas com os galegos<sup>3</sup> (semelhante à que recebeu a Academia Espanhola), que os lexicógrafos da Priberam responderam como segue:

A função de um dicionário passa por uma descrição dos usos da língua, devendo basear-se essencialmente em factos linguísticos e não estabelecer juízos de valor relativamente a eles, antes apresentá-los o mais objectivamente possível. Em relação às definições da palavra *galego*, o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP) veicula o significado que ela apresenta na língua, mesmo que alguns dos seus significados possam revelar o preconceito ou a discriminação presentes no uso da língua.

As aceções que considera injuriosas têm curso actualmente em Portugal (como se pode verificar através de pesquisa em *corpora* e em motores de busca na internet), sendo usadas em registos informais e com intenções pejorativas, estando registadas, para além do DPLP, nas principais obras lexicográficas de língua portuguesa, como o Dicionário da Língua

---

<sup>3</sup> “Escrevo-lhes da Galiza, depois de ter procurado o significado da palavra "galego" no dicionário Priberam. Encontrei uma definição que considero desrespeitosa, e ainda mais na actualidade. Tenham em conta que como cidadãos da Galiza (espanhola ou portuguesa) e utentes da língua comum galego-portuguesa consideramos de muito mau gosto que persistam nos seus dicionários definições de 150 anos atrás que nada têm a ver com que significa ser Galego ou Galega na actualidade. Agradecia muito que mudassem o conteúdo dessa definição mais ofensivo para os cidadãos galegos. José Cunha (Galiza - Espanha).” (Priberam 2008).

Portuguesa Contemporânea (Academia das Ciências de Lisboa/Verbo, 2001) ou o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (edição brasileira da Editora Objetiva, 2001; edição portuguesa do Círculo de Leitores, 2002). O DPLP não pode omitir ou branquear determinados significados, independentemente das convicções de cada lexicógrafo ou utilizador do dicionário.

Como acontece com qualquer palavra, o uso destas acepções de galego decorre da selecção feita pelo utilizador da língua, consoante o registo de língua e o conhecimento das situações de comunicação e dos códigos de conduta social. O preconceito não pode ser imputado ao dicionário, que se deve limitar a registar o uso (daí as indicações de registo informal [Infrm.] e depreciativo [Deprec.]). Este não é, na língua portuguesa ou em qualquer outra língua, um caso único, pois as línguas, enquanto sistemas de comunicação, veiculam também os preconceitos da cultura em que se inserem.

Esta reflexão também se aplica a outros exemplos, como o uso dos chamados palavrões, ou tabuísmos, cuja utilização em determinadas situações é considerada altamente reprovável, ou ainda de palavras que têm acepções depreciativas no que se refere a distinções sexuais, religiosas, étnicas, etc. (Priberam 2008)

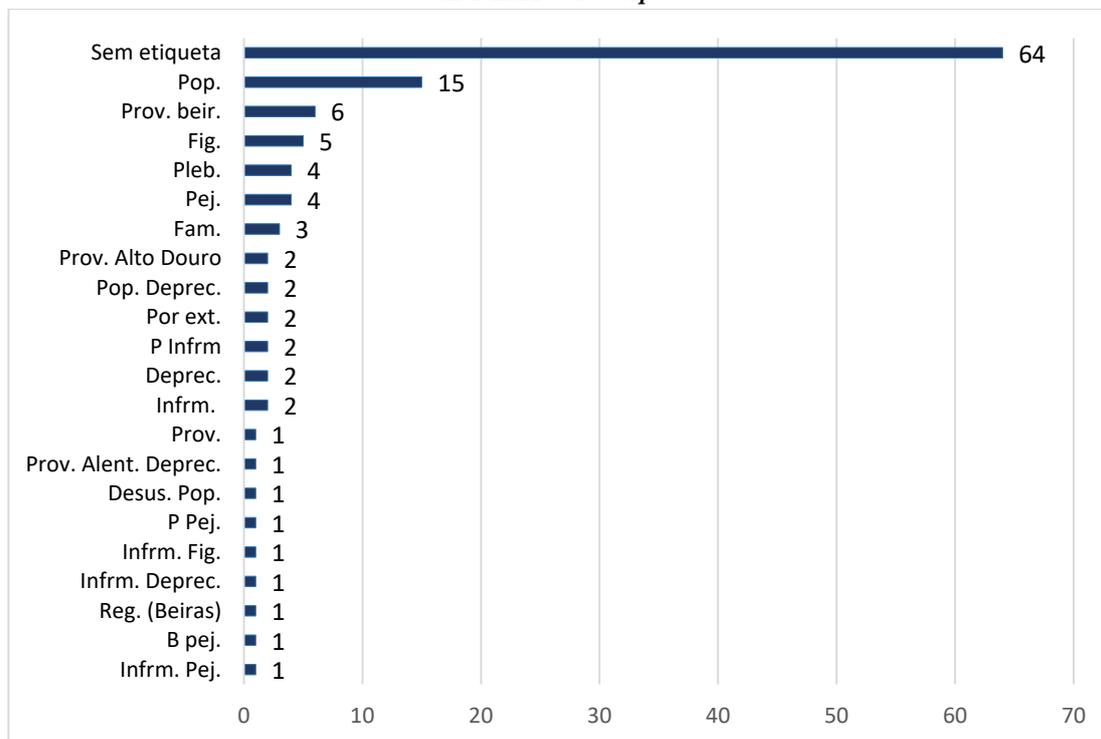
Mais uma vez, e como também postulou Forgas Berdet (2011), o lexicógrafo defende que as expressões e significados pejorativos e ofensivos têm que estar no dicionário porque este recolhe a fala viva, e que o procedimento para não ser partícipe deles como equidistante ou colaborador é mediante a utilização de marcas lexicográficas.<sup>4</sup> Assim, e mesmo que se defender que a palavra não tem conotações negativas, examinaremos nesta epígrafe a relação entre as definições com conotações negativas e as marcas lexicográficas nos dicionários que conformam o *corpus*.

Como foi indicado, as palavras do campo lexical negativamente conotadas limitam-se a *galego*, *galeguice* (García Benito, 2014), à expressão *parir a galega* e, com matizes, a *galegada* e *galegaria*. Outras palavras não mostram polaridade negativa e outras até mostram polaridade positiva, nomeadamente *galego-português* e *galaico-português*, nas quais os dicionários costumam descrever com toda sorte de elogios a origem do idioma português. Para quantificar e examinar quantas das entradas pejorativas, depreciativas, etc. (sempre que não signifiquem especificamente ‘*portugueses*’, pois isso vai ser estudado logo) estão acompanhadas com as correspondentes marcas lexicográficas e quais são estas, foi elaborado o Gráfico 8.

---

<sup>4</sup> Mas, como já se intui pelo examinado justo antes, os lexicógrafos da Priberam parecem apresentar uma incoerência entre o defendido e o praticado, se comparamos o tratamento e as marcas lexicográficas de *galegada* com as de *francesada*, *inglesada*, *pretalhada*, *americanada* e mesmo *espanholada*.

**Gráfico 8. Marcas lexicográficas utilizadas para assinalar significados de uso pejorativo ou negativamente marcados no campo lexical galego (com exceção da categoria ‘Portugueses’) nos dicionários do corpus.**



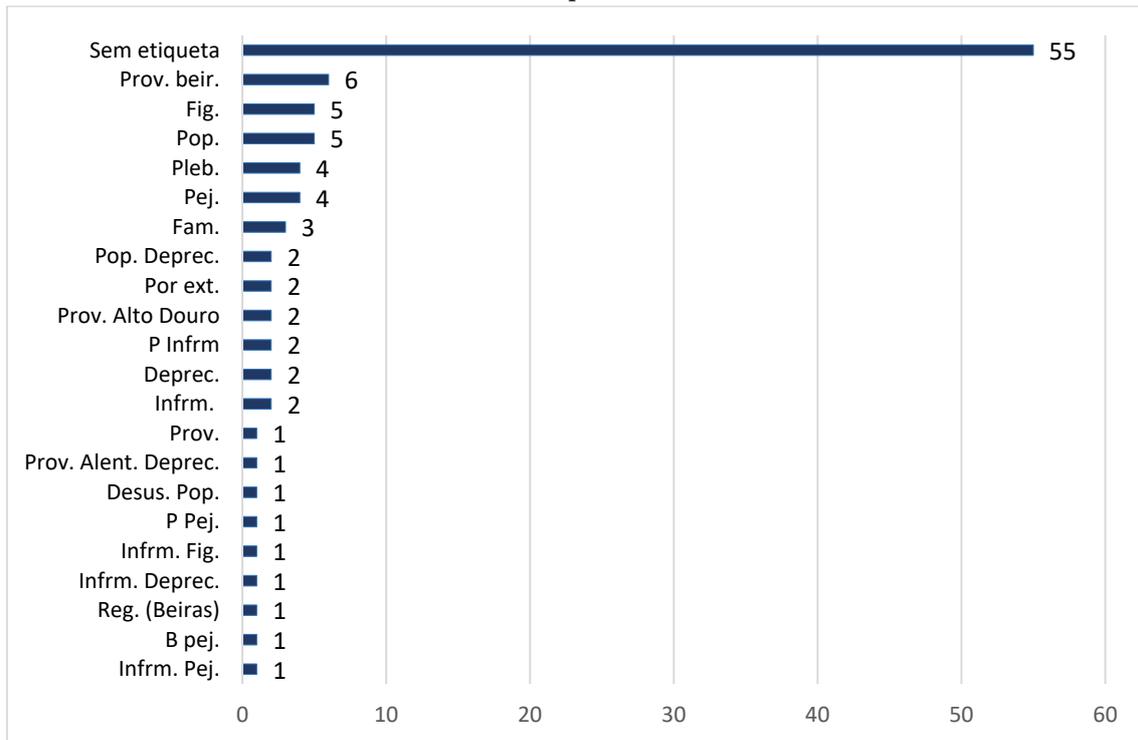
*Nota.* As marcas iguais com abreviaturas diferentes segundo o dicionário foram agrupadas e representadas por meio da mais habitual.

Como se faz patente, são maioria as definições que não têm marcas lexicográficas embora os usos sejam pejorativos ou negativos. De fato, a soma de todas as presenças das outras etiquetas não alcança as 64 definições sem etiqueta. Eis só alguns exemplos sem marcas:

- (4) a. Acção ou dito grosseiro; galeguice; brutalidade; grossaria (Silva, 1949).  
 b. Diz-se da pessoa ordinária, grosseira, de aspecto rude, incivil e vulgar (Silva, 1949).

Aliás, as marcas mais utilizadas são *popular* (15 ocorrências) e *provincial das Beiras* (6). Para encontrar uma marca explícita sobre o uso negativo temos de ir até à sexta posição, onde encontramos *pejorativo* com só 4 ocorrências. *Galegada*, a palavra cujos valores pejorativos ou depreciativos são mais discutíveis, só aparece não marcada ou marcada por *popular*. Se objetamos para o Gráfico 8 que *galegada*, na sua aceção de ‘conjunto de galegos’, não implica um significado depreciativo e elaboramos um novo gráfico (Gráfico 9) tomando em conta essa premissa, a mudança não consegue melhorar o ratio esperável e desejável de marcas lexicográficas:

**Gráfico 9. Marcas lexicográficas utilizadas para assinalar significados de uso pejorativo ou negativamente marcados no campo lexical *galego* (com exceção da categoria semântica ‘*Portugueses*’ e da entrada *galegada* como sinónimo de ‘conjunto de galegos’) nos dicionários do *corpus*.**

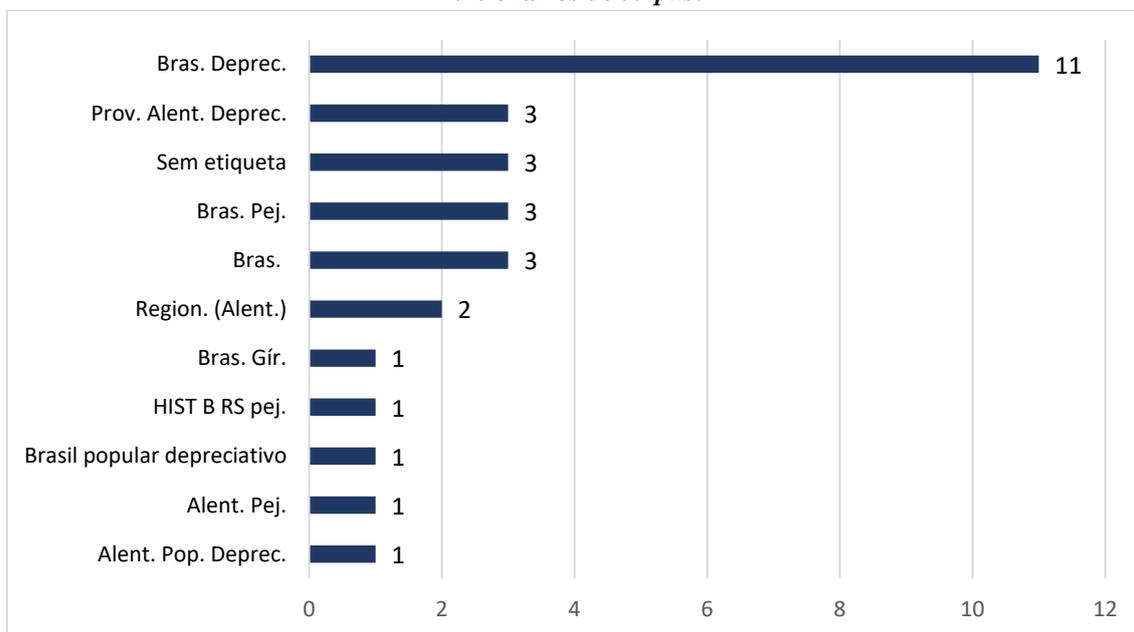


*Nota.* As marcas iguais com abreviaturas diferentes segundo o dicionário foram agrupadas e representadas por meio da mais habitual.

As definições sem etiqueta continuam a ser mais do que a soma total do resto de etiquetas, com a diferença de que o uso da marca *popular* apresenta menos ocorrências, aproximando-se de *pejorativo*. As etiquetas que são explícitas à hora de marcar definições como ofensivas e depreciativas mantêm-se na mesma quantidade, o que demonstra que tomar em consideração *galegada* (na aceção de ‘conjunto de galegos’) como sendo ou não pejorativa não influi no resultado final, um resultado de ausência sistemática de marcas.

Porém, e noutra ordem de coisas, o facto de excluirmos nos Gráficos 8 e 9 as aceções do campo lexical galego que fazem parte da categoria semântica ‘*Portugueses*’ não é por acaso. É de interesse averiguar que trato fornecem os dicionários às definições depreciativas ou negativamente conotadas quando estas fazem referência a Portugal, ao povo português ou a parte dele, conforme se ilustra no Exemplo 2. Os resultados aparecem no Gráfico 10:

**Gráfico 10. Marcas lexicográficas utilizadas para assinalar significados de uso pejorativo ou negativamente marcados em significados pertencentes à categoria semântica ‘Portugueses’ nos dicionários do corpus.**



*Nota.* As marcas iguais com abreviaturas diferentes segundo o dicionário foram agrupadas e representadas por meio da mais habitual.

Os resultados são muito diferentes dos que mostram os Gráficos 8 e 9. De um total de 30 definições negativamente conotadas, só em 3 não se fornece marca nenhuma, e, dessas três, uma faz referência para um significado histórico (os referidos partidários do Império na Guerra dos Farrapos brasileira), e as outras duas para portugueses do norte do país. Além do mais, a maioria das marcas são explícitas na hora de descrever o uso negativo (*pejorativo, depreciativo*), inclusive nas etiquetas mais usadas, assim como em outras que, se bem que proporcionem informação sobre o lugar onde a entrada tem esse significado, não deixam de estar acompanhadas das referidas marcas de uso negativo, exceto contados casos.

### 3.8. Definições, marcas lexicográficas, campo lexical: evolução histórica

Não existem diferenças muito salientáveis entre os primeiros dicionários portugueses (séculos XVI, XVII XVIII) e os contemporâneos em quanto à evolução dos termos e das definições de *galego* e derivadas. A maior diferença encontra-se no campo lexical, como pode ver-se no Gráfico 2: os dicionários de mediados do século XX são os que contêm mais entradas relacionadas, baixando o seu número para finais de século e começos do XXI e, ao mesmo tempo, muito por cima dos primeiros dicionários. Mas, salvo poucas exceções, nada faz pensar que essas diferenças estejam relacionadas com algo que não seja a maior ou menor especificação pretendida pelos próprios dicionários. Ou, por outras palavras, não existem provas de que uma profunda evolução lexical fizesse aparecer ou

sumir muitos termos na língua falada pelos portugueses. Talvez, *galiziano* pode ser uma das poucas entradas que encaixe nesses parâmetros, nada estranho por compartilhar significado completamente com *galego* nas suas duas únicas aceções. Mesmo assim, a sua presença no dicionário em linha atual Priberam (2008) afirma a sua conservação até hoje e desde, quando menos, o século XVIII. E, sobretudo, *galeguizar* e *galeguismo*, duas palavras formadas ao amparo da emergência da consciência nacional, cultural e política galega no século XX e que, portanto, são neologismos que não aparecem nos dicionários mais antigos. Apesar disso, embora tenham sido chaves para ampliar a área lexical, são verbetes de presença não sistemática nos dicionários do *corpus*, talvez por definirem questões ainda bastante alheias ao povo português (Neves, 2021).

A respeito da evolução semântica, como pode conferir-se através do Gráfico 5, a soma das etiquetas *ANT.* e *Desus.* só deixa 7 ocorrências no total de dicionários e de definições, sempre nas palavras *galego/a* e *galega*, e só para marcar a definição de ‘terra infértil’ (categoria semântica de *qualidades*) e uma vez a de ‘ofício consistente em carregar bagagens ou fazer fretes’ (categoria de *ofício*) na palavra *galego/a*. Esta última definição não aparece nos dicionários mais antigos, apesar de que, através das criações literárias disponíveis (*cf.* Carrasco, 2020; Kristensen & Evans, 2006), demonstra-se que eram significados correntes na altura na Idade Moderna. Além do mais, só o Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (Casteleiro, 2001) atribui um valor antigo ou em desuso ao significado de *galego/a* enquanto outros dicionários do mesmo século XXI não o fazem ou, no máximo, matizam que antigamente ou tradicionalmente o ofício era realizado por galegos. Sendo assim, só *galega* como adjetivo que faça referência à qualidade da terra pode fazer parte das mínimas evoluções semânticas que apresenta o campo lexical. No entanto, a maioria de definições e significados (inclusive os negativos pejorativos) têm presença nos dicionários do *corpus* com mínimas alterações, como não sejam as referidas às de maior ou menor exaustividade do dicionário em questão. De facto, a maior amplitude lexical e semântica dos dicionários de mediados do século XX muito tem a ver, essencialmente, com a exaustividade e especificação de significados ligados com a flora.

Quanto às marcas lexicográficas, a evolução de presenças tampouco parece muito acusada, embora a tendência seja a de aparecerem em maior quantidade e variedade quanto mais recentes forem os dicionários. Um dado que se explica se tomamos em conta a progressiva melhora e profissionalização na elaboração dos dicionários através das ciências linguísticas e, mais concretamente, da lexicografia.

#### 4. Conclusões

Através destas páginas foi possível aprofundar no significado e uso do termo *galego* e derivadas nos dicionários de português europeu e, por extensão, em Portugal. Para começar, foi possível delimitar e conformar o campo lexical da palavra nos dicionários portugueses. Isto, por si próprio, permite estudos posteriores semânticos e de outros âmbitos. Aliás, traz à tona palavras compostas, expressões e estruturas multipalavra afastadas do campo lexical da palavra no próprio idioma galego: *galego-barbado*, *galego-de-montemor*, *parir a galega*, etc. Outras, por contra, são importações léxicas do

português de Portugal, como *galeguismo* e *galeguizar*, que com diferentes frequências estão a aparecer nos dicionários portugueses. No entanto, outros verbetes figuram nos dicionários por afetarem diretamente questões relacionadas culturalmente com Portugal, como *galaico-português*, *galego-português* ou *galaico-duriense*, que remetem elucidativamente para os vínculos históricos entre os dois povos. Além do mais, *galego/a* é a palavra com mais ocorrências, reforçando o seu papel de base lexical dum total de 24 palavras, para além de expressões e estruturas multipalavra relacionadas.

No que tem a ver com a semântica do campo lexical, a informação que fornecem os dicionários é muita. Por um lado, é indício forte (e, de algum jeito, justifica) da real existência e funcionamento no imaginário português do mais acima referido *imago tipo negativo* ou do *emigrante* pelo qual os galegos são imaginados (e assim, por exemplo, representados em diferentes produtos culturais como a literatura) como escravos do trabalho, ocupado em fretes, incivil ou grosseiro. No que tem a ver com o campo semântico *dialeto-língua*, os dicionários assim como os pesquisadores clássicos e atuais coincidem em não oferecer uma postura unida, e há dúvidas sobre se o galego é uma língua, um dialeto, uma variedade, etc.

São interessantes também as ideias ligadas ao campo lexical, que foram extraídas através da observação das palavras frequentes presentes nas definições: *galego*, *Galiza*, *relativo* e *variedade* são as mais usadas, assim como *Portugal*, o que transmite a ideia da relação histórica entre os dois povos – *imago tipo de afinidade?* – mas também a centralidade da elaboração dos dicionários desde o lugar onde se enuncia. Também aparecem outras que apontam para os usos depreciativos (como *grosseria*) e um número importante que fazem referência aos significados associados à flora, demonstrando ser esta área uma das mais rendíveis semanticamente. De destacar é, porém, as conotações negativas frequentemente ligadas aos significados relacionados com a flora, a fauna ou as qualidades das coisas, para além das referidas aos humanos, os galegos e o seu comportamento, e que muito bem se percebem através da análise de sentimento (mais conotações negativas do que positivas). Assim, o *galizo* é sinónimo de “galhastro” (Bivar, 1948), a *galega* uma “espécie de ginja vermelha, muito ácida” (Dicionário Aberto, 2010), ou o *cavalo galiziano* um “cavalo de uma raça pequena” e o *psalterio galego* um “psalterio pequeno” (Silva, 1789). Nas que têm a ver com os humanos, destacam, praticamente sem evoluções no tempo, aqueles referidos ao comportamento incivil, grosseiro, rude, etc. e aos ofícios de condição social baixa associados: moço de fretes, carregador, etc. Mesmo assim, e como seria esperável, os significados mais repetidos são os que se referem à Galiza ou outros lugares geográficos (gentílicos, principalmente, mas também natureza ou procedência de coisas), ficando só em quarto lugar os que definem a variedade linguística falada nesse espaço geográfico. Os topónimos mais habituais corroboram a Galiza como o protagonista dos dicionários dentro do campo lexical galego, mas é salientável a importância de Portugal (segunda posição), muito por cima da Espanha, o que sem dúvidas tem a ver com os anseios de os dicionários definirem os itens do campo lexical desde e para Portugal, procurando a vinculação dos significados com a cultura, a história e a língua portuguesas.

Por último, as marcas lexicográficas, um dos principais vetores de ideologia dos dicionários, demonstraram ter aumentado ligeiramente em quantidade e variedade

conforme os dicionários são mais recentes. Porém, o facto de serem *Brasil* e *depreciativo* as etiquetas mais utilizadas aponta para um facto facilmente comprovável através de outras análises: o da parcialidade geral dos dicionários e a sua não neutralidade. Os Gráficos 8 e 9, em comparação com o 10, não deixam dúvida de que os dicionários apresentam sérios problemas na hora de marcar, por meio das etiquetas adequadas, todos os usos pejorativos, racistas ou ofensivos para com o povo galego, e que, por contra, são exaustivos e quase não erram em colocar as marcas pertinentes quando o povo objeto de ofensas e vítima de opressão, através de usos linguísticos, é o português. Dados relevantes que confirmam isto, para além de *Brasil* como a marca lexicográfica com mais ocorrências (*galego* nesse país é designativo de ‘português’ com conotações negativas, dentre outros significados), são a ausência sistemática de marcas (ou até a presença de marcas branqueadoras como *familiar* ou *popular*) para usos linguísticos claramente depreciativos ou pejorativos referidos aos galegos, assim como a presença sistemática de etiquetas abertamente específicas (*pejorativo*, *depreciativo*) quando os significados atacam o povo português, essencialmente aqueles que têm curso de uso no Brasil. Essa sistematicidade baixa consideravelmente, por contra, quando os usos negativos fazem referência só aos portugueses do Norte (minhotos, beirenses), inclusive que seja um uso em curso nas regiões Centro e Sul, o que por sua vez poderia ser interpretado em função de um certo centralismo e discriminação para com as periferias na elaboração dos dicionários. Esta arbitrariedade na atribuição de marcas, se bem seja mais frequente nos dicionários mais antigos e foi progressivamente melhorando nos dicionários mais contemporâneos, ainda fica presente na atualidade, como demonstra o caso representativo do dicionário Priberam (2008) através de *galegada* e a sua comparação com *pretalhada*, *americanada*, *espanholada*, etc. Relativamente recente, também, é o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (Casteleiro, 2001), que marca com *Desus. Pop.* o significado de “Pessoa que transportava bagagens ou fazia fretes e que era, frequentemente, natural da Galiza; moço de fretes”, com *Fam.* o de “Pessoa que trabalha muito, que executa trabalhos pesados; escravo do trabalho” e, por contra, com o nada ambíguo *Bras. Deprec.* o de “Pessoa natural de Portugal”.

Em definitiva, e apesar das deficiências dos dicionários no manejo das definições, o nosso estudo serviu para ilustrar a ampla presença e a significativa importância da Galiza e as múltiplas derivações semânticas com origem nela para os dicionários portugueses e, por extensão, para o povo português, uma realidade talvez desapercibida ao norte do Minho e que já assinalou Neves (2021). Estes *mundos galegos* plasmados nos dicionários mostram a diversidade de *galegos* a funcionar na língua portuguesa e, por sua vez, indiciam o funcionamento, muito provavelmente já secundário no imaginário português, de um discurso pejorativo para com os oriundos da Galiza (e outras regiões de Portugal). Este imaginário, à luz da análise aqui feita, não se esgota, porém, nesta visão aviltante e remete para outras dimensões em que se destaca, por exemplo, os vínculos históricos entre os dois povos. Por fim, a ocorrência marginal do campo lexical de *Espanha* na análise feita mostra um tratamento da *matéria galega* nos dicionários portugueses não condicionado pela *espanholidade* eventualmente atribuída à Galiza e às suas pessoas, o que nos permite hipotetizar uma imagem portuguesa da Galiza não intermediada na sua natureza pela tal *espanholidade*.

## Referências

- Academia das Ciências de Lisboa. (1793). *Diccionario da lingua portugueza*. Academia Real das Ciências de Lisboa.
- Álvarez Pérez, X. A. (2013). A fronteira entre galego e portugués. A perspectiva portuguesa. In E. Gugenberger, H. Monteagudo & G. Rei-Doval (Eds.), *Contacto de linguas, hibrididade, cambio: contextos, procesos e consecuencias* (pp. 97–136). Consello da Cultura Galega & Instituto da Lingua Galega.
- Aulete, J. C. (1881). *Diccionario contemporaneo da lingua portugueza feito sobre um plano inteiramente novo*. Imprensa Nacional.
- Bagno, M. (2011). O portugués não procede do latim. Uma proposta de classificação das línguas derivadas do galego. *Grial*, 191, 34–39.
- Barros, F. H. T., Machado, L., Heidmann, G., & Philippsen, N. (2018). A alcunha galego no português de Santa Catarina: o que revelam os dados do ALERS. *Revista de Estudos da Linguagem*, 26(3), 1227–1276. <https://doi.org/10.17851/2237-2083.26.3.1227-1276>
- Bivar, A. (1948). *Dicionário geral e analógico da língua portuguesa*. Edições Ouro.
- Bluteau, R. (1712–1728). *Vocabulario portuguez, e latino* (Vols. 1–4). Colégio das Artes da Companhia de Jesu.
- Carballeira Debasa, A. M. (2011). Sobre el concepto de Galicia y los gallegos en los autores árabes medievales. In C. E. Prieto Entrialgo (Coord.), *Arabes in Patria Asturiensium* (Vol. 3, pp. 255–271). Universidad de Oviedo.
- Cardoso, J. (1562). *Dictionarium ex lusitanico latinum sermonem*. Joannus Alvari Typographi.
- Carrasco, J. M. (2020). La lengua de los gallegos en el teatro portugués del siglo XVIII: la obra de Manuel de Figueiredo. In A. P. Bernat Vistarini, A. Olmo Iturriarte, F. Díaz de Castro & M. Lourdes Pereira (Eds.), *Como el camino empieza: palabra e imagen para Perfecto E. Cuadrado* (pp. 45–61). José J. de Olañeta.
- Carvalho, P. & Silva, M. J. (2015). Sentilex-pt: principais características e potencialidades. In A. Simões, A. Barreiro, D. Santos, R. Sousa-Silva & S. Tagnim (Eds.), *Linguística, informática e tradução: mundos que se cruzam. Homenagem a Belinda Maia* (pp. 425–438).
- Casteleiro, J. M. (Coord.) (2001). *Dicionário da língua portuguesa contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. Academia das Ciências de Lisboa / Editorial Verbo.
- Costa, J. A. & Sampaio e Melo, A. (1990). *Dicionário da língua portuguesa* (6.<sup>a</sup> edição corrigida e aumentada). Porto Editora.
- Dicionário Aberto. (2010). *Dicionário Aberto* [em linha]. <https://dicionario-aberto.net/>
- Duarte, S. (2015). O galego nos textos metalinguísticos portugueses (séculos XVI–XIX). *Revista Galega de Filoloxía*, 16, 75–105. <https://doi.org/10.17979/rgf.2015.16.0.1379>
- Exigen a la RAE quitar la acepción «tonto» de la palabra «gallego». (2006, 23 março). ABC. [https://www.abc.es/espana/abci-exigen-quitar-acepcion-tonto-palabra-gallego-200604230300-1421253928838\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/abci-exigen-quitar-acepcion-tonto-palabra-gallego-200604230300-1421253928838_noticia.html)
- Ferreiro, M. (1997). *Gramática histórica galega. II. Lexicoloxía*. Laiovento.
- Figueiredo, C. (1899). *Nôvo dicionário da língua portuguêsã*. Tavares Cardoso & Irmão.
- Forgas Berdet, E. (2007). Dictionarios e ideología. *Interlingüística*, 17, 2–16.
- Forgas Berdet, E. (2011). El compromiso académico y su reflejo en el DRAE: los sesgos ideológicos (sexismo, racismo, moralismo) del Diccionario. In S. Senz & M. Alberte (Eds.), *El dardo en la Academia. Esencia y vigencia de las academias de la lengua española* (Vol. 2, pp. 425–457). Melusina.
- Gamallo, P. & Garcia, M. (2014). Citius: A Naive-Bayes Strategy for Sentiment Analysis on English Tweets, In P. Nakov & T. Zesch (Eds.), *Proceedings of the 8th International Workshop on Semantic Evaluation (SemEval 2014)* (pp. 171–175). <https://doi.org/10.3115/v1/S14-2>

- Gamallo, P. & Garcia, M. (2017). LinguaKit: Uma ferramenta multilingue para a análise lingüística e a extração de informação. *Linguamática*, 9(1), 19–28. <https://doi.org/10.21814/lm.9.1.243>
- Gamallo, P., Garcia, M. & Fernández-Lanza, S. (2013). TASS: A Naive-Bayes strategy for sentiment analysis on Spanish tweets. *Proceedings of XXIX Congreso de la Sociedad Española de Procesamiento de lenguaje natural. Workshop on Sentiment Analysis at SEPLN (TASS2013)* (pp. 126–132).
- García Benito, A. B. (2014). *Negócio da China, homem das Arábias, trabalhar como um galego...*: estereótipos nacionais en la lengua portuguesa. *Paremia*, 23, 69–78.
- González Lopo, D. L. (2006). ‘Se se mandassem embora não haveria quem servisse...’ Os galegos em Portugal: Um exemplo típico de mobilidade na época pré-industrial. In R. Lois González & R. Verdugo Matés (Eds.), *As migracións en Galiza e Portugal. Contributos desde as Ciencias Sociais* (pp. 237–266). Ed. Candeia.
- Grave, J. & Coelho Netto. (Orgs.). (1974). *Lello Universal: novo dicionário encyclopédico luso-brasileiro*. Livraria Lello, Lda.
- Grygierzec, W. & Ferro Ruibal, X. (2009). Estereótipos na fraseoloxía: o caso galego-portugués. *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 11, 94–105.
- Gutiérrez Cuadrado, J. (2011). Ideología y lexicografía. In F. San Vicente, C. Garriga & H. E. Lombardini (Coords.), *Ideolex. Estudios de lexicografía e ideología* (pp. 25–66). Polimétrica Publisher.
- Houaiss, A. (2003). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Círculo de Leitores.
- Infopédia (2003). *Dicionário infopédia da língua portuguesa* [em linha]. Porto Editora. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/galego>
- Iriarte Sanromán, A. (2016). *Dicionários Portugueses* [Pedagogical publication]. Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/78348>
- Kristensen, B. & Evans Pim, J. (2006). Galegos no humor e no imaginário coletivo. O arquetipo do emigrado na literatura satírica do Portugal decimonónico. In J. Evans Pim, B. Kristensen & O. Crespo Argibay (Eds.), *Estudos Atlânticos: novos rumos para uma matriz multidisciplinar circum-atlântica* (pp. 87–121). Instituto Galego de Estudos de Segurança Internacional e da Paz.
- La RAE deja de atribuir a «gallego» los significados de «tonto» y «tartamudo». (2014, 17 outubro). *La Voz de Galicia*. [https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2014/10/17/fin-dejan-atribuirse-gallego-significados-tonto-tartamudo/0003\\_201410G17P41993.htm](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2014/10/17/fin-dejan-atribuirse-gallego-significados-tonto-tartamudo/0003_201410G17P41993.htm)
- Lello e Irmão Editores. (1996). *Novo dicionário da língua portuguesa. Sistema J*. Lello e Irmão Editores.
- Lexicoteca. (1985). *Lexicoteca - moderno dicionário da língua portuguesa*. Círculo de Leitores.
- Lexilello. (1989). *Lexilello. novo dicionário da língua portuguesa*. Lello & Irmão.
- Liu, L. (2015). *Opinions, sentiment, and emotion in text*. Cambridge University Press.
- Machado, J. P. (Coord.) (1981). *Grande dicionário da língua portuguesa*. Sociedade de Língua Portuguesa / Amigos do Livro Editores.
- Marçal, H. (1954). O significado do vocábulo ‘galego’ e a sua extensão na etnografia e no folklore. *Douro Litoral*, 6.ª serie (I-XI), 3–16.
- Neves, M. (2021). O galego (in)visível. Inquérito sobre a visibilidade da Galiza e do galego em Portugal. In C. Pazos-Justo, M. J. Botana Vilar & G. André (Eds.), *Galiza e(m) nós. Estudos para a compreensão do relacionamento cultural galego-português* (pp. 191–212). Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- Núñez Seixas, X. M. (2002). *O inmigrante imaxinario. Estereótipos, representacións e identidades dos galegos na Argentina (1880-1940)*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Pazos-Justo, C. (2012). De João de Redondella a Os Galegos são nossos irmãos: aproximação à imagem da Galiza e dos galegos em Portugal nos inícios do século XX. In M. J. Fernández García & M. L. Leal (Coords.), *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular* (pp. 379–386). Gobierno de Extremadura.
- Pazos-Justo, C. (2016). *A imagem da Galiza em Portugal. De João de Redondella a Os Galegos são nossos irmãos*. Através Editora.

- Priberam. (2008). *Dicionário Priberam da língua portuguesa* [em linha]. <http://www.priberam.pt/dlpo>
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.<sup>a</sup> ed.), (versão 23.5 online). <https://dle.rae.es>
- Rodríguez, J. L. & Torres Feijó, E. J. (1994). A Galiza e os galegos na prosa de Camilo. In *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos* (pp. 707–727). Comissão Nacional das Comemorações Camilianas.
- Silva, A. M. (1789). *Diccionario da lingua portugueza composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva*. Ferreira.
- Silva, A. M. [por A. Moreno, J. F. Cardoso Júnior & J. P. Machado] (1949–1959). *Grande dicionário da língua portuguesa*. Tavares.
- Silva, A. M. (1980). *Novo dicionário compacto da língua portuguesa*. Editorial Confluência.
- Taboada, M., Brooke, J., Tofiloski, M., Voll, K. & Stede, M. (2011). Lexicon-based methods for sentiment analysis. *Computational Linguistics*, 37(2), 267–307. [https://doi.org/10.1162/COLI\\_a\\_00049](https://doi.org/10.1162/COLI_a_00049)
- Teijeiro Fuentes, M. Á. (1996). Galicia y los gallegos en la literatura española del Siglo de Oro. *Scriptura*, 11, 203–246.
- Teixeira, G. (Ed.) (2004). *Grande dicionário: língua portuguesa*. Porto Editora.
- Texto Editora (1995). *Dicionário universal da língua portuguesa*. Texto Editora.
- Torrinha, F. (1931). *Moderno dicionário da língua portuguesa. Para os estudantes e para o povo. Ortográfico, prosódico e morfológico*. Simões Lopes.
- Vaza, A. C. F. R. & Amor, E. M. M. (2006). *Dicionário Verbo: língua portuguesa*. Editorial Verbo.
- Vieira, Fr. D. (1871). *Grande diccionario portuguez ou thesouro da lingua portugueza*. Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes.
- Vilela, M. (Ed.) (1990). *Dicionário do português básico*. Edições Asa.

[recebido em 13 de julho de 2022 e aceite para publicação em 12 de abril de 2023]

## IDENTIDADES INTERNACIONAIS E POLÍTICA EXTERNA BRASILEIRA: ANALISANDO DISCURSOS DE PEB DURANTE OS GOVERNOS LULA (2003–2010) NO CONTEXTO DE PAZ E SEGURANÇA NO ORIENTE MÉDIO

### INTERNATIONAL IDENTITIES AND BRAZILIAN FOREIGN POLICY: ANALYZING PEB DISCOURSES DURING THE LULA GOVERNMENTS (2003–2010) IN THE CONTEXT OF PEACE AND SECURITY IN THE MIDDLE EAST

Jéser Abílio de Souza\*  
jeser.abilio@hotmail.com

Este artigo tem como objetivo compreender as identidades internacionais do Brasil constituídas e representadas por meio dos discursos de política externa brasileira, durante os governos Lula (2003–2010). Trata-se de uma pesquisa qualitativa-interpretativa, que se pautou na aplicação de uma análise do discurso a partir da temática da paz e segurança no Oriente Médio. O método escolhido combinou na operacionalização de categorias linguístico-discursivas extraídas de Dominique Maingueneau (2016) com sua Semântica Global. Por meio da aplicação do dispositivo analítico, identificou-se um sistema de significação operado pelos discursos que deslocaram textualmente as posições do Estado no espaço discursivo, ao passo que relações de diferenças foram representadas. Reconhece-se um conjunto de práticas representacionais, como a aproximação e diferenciação de espacialidades, a mobilização de afetos, a instauração de polêmica, a utilização de nomes próprios, o estabelecimento de ligações intertextuais com cenas temporais, entre outras. Concluiu-se que, as identidades internacionais do Brasil, de pacífico e de interlocutor entre povos, conduziram e justificaram o Estado no sistema internacional através de posições de poder.

**Palavras-chave:** Identidades internacionais. Política externa brasileira. Governos Lula. Análise do Discurso. Oriente Médio.

This article aims to understand the international identities of Brazil constituted and represented through Brazilian foreign policy discourses during the Lula administrations (2003–2010). This is a qualitative-interpretative research, which was based on the application of a discourse analysis based on the theme of peace and security in the Middle East. The chosen method combined the operationalization of linguistic-discursive categories extracted from the script by Dominique Maingueneau (2016) with his Global Semantics. Through the application of the analytical device, a system of meaning operated by the discourses that textually displaced the positions of the State in the discursive space was identified, while relations of differences were represented. This system brought together a set of representational practices, such as the approximation and differentiation of spatialities, the mobilization of affections, the establishment of polemics, the use of proper names, the establishment of intertextual links with temporal scenes, among others. It was

---

\* Instituto de Relações Internacionais da PUC-Rio (IRI/PUC-Rio), Rio de Janeiro-RJ, Brasil. ORCID: 0000-0001-8168-0682.

concluded that Brazil's international identities, as a peaceful and interlocutor between peoples, led and justified the State in the international system through positions of power.

**Keywords:** International identities. Brazilian foreign policy. Lula governments. Discourse analysis. Middle East.

•

## 1. Introdução

Durante os governos de Luiz Inácio Lula da Silva, o Brasil desempenhou uma política externa com intensa atividade: o país liderou distintos órgãos multilaterais, como a Organização Mundial do Comércio, o Banco Interamericano de Desenvolvimento, a Organização Mundial de Propriedade Intelectual e a União Internacional de Telecomunicações (Almeida, 2010, 2014), além de iniciativas de criação de foros multilaterais e outros próprios de atuação, como o G-20 comercial, o Fórum de Diálogo Índia-Brasil-África do Sul, o BRICS (Brasil, Rússia, Índia, China, e depois, África do Sul) e a Comunidade das Nações Sul-Americanas. O país também desempenhou muitas outras atuações de destaque, como as tentativas de negociações de conflitos no Oriente Médio, de forma que ocupou, por efeito, mais espaço no sistema internacional.

Assim, em 2003, o presidente Lula dirigiu-se ao Oriente Médio com uma comitiva empresarial, sendo essa “a primeira visita de um chefe do Executivo brasileiro à região desde a última viagem de D. Pedro II ao Oriente Próximo em 1876” (Garcia, 2017, p. 351). Além disso, novas embaixadas, escritórios de representação diplomática e consulados foram inaugurados na região. É válido citar ainda que Brasil e Turquia conduziram negociações facilitadas com o Irã acerca do programa nuclear iraniano, o que resultou no acordo da Declaração de Teerã em 2010. Também em 2010, o Brasil reconheceu o Estado da Palestina e, em diversas ocasiões, o chanceler Celso Amorim e o presidente Lula visitaram países do Oriente Médio para discutir cenários políticos envolvendo o caso israelo-palestino.

De acordo com Vigevani e Cepaluni (2011), o Brasil atuou pela lógica da “autonomia pela diversificação” (p. 36), que incide na adesão aos princípios e normas internacionais sobrevivendo de alianças Sul-Sul e acordos realizados com parcerias não tradicionais, como África, Ásia-Pacífico, China, Leste Europeu e Oriente Médio. O intuito seria diminuir assimetrias nas relações externas com as grandes potências e aumentar o poder de barganha com Estados Unidos (EUA) e União Europeia (Vigevani & Cepaluni, 2011). Já Almeida (2014) defende que essa política externa é caracterizada por uma “diplomacia partidária” (p. 145), centrada no próprio presidente Lula, diante das posições e preferências políticas alinhadas com uma ideologia anti-imperialista do Partido dos Trabalhadores, além de preferências políticas pessoais da chancelaria e tradições diplomáticas brasileiras. Em razão disso, Almeida (2010) considera essa política externa como não condizente com as responsabilidades internacionais de um país emergente.

Diante disso, este artigo traz o seguinte problema: Tendo em vista o contexto relacional do Oriente Médio, de que modo as identidades internacionais do Brasil foram representadas nos/pelos discursos de política externa brasileira (PEB) durante os governos Lula (2003–2010)? O objetivo consiste em realizar uma análise do discurso dos significados decorrentes dos discursos oficiais de PEB para buscar compreender as identidades do Brasil constituídas e representadas por meio desses discursos.

Como aponta Hansen (2006), as políticas externas precisam atribuir sentidos a situações e construir objetos dentro delas e, ao fazer isso, articulam-se identidades específicas de um *Self* (ou “Si Mesmo” ou apenas “Eu”) nacional, regional ou institucional, tal como identidades de outros Estados-nações, povos, regiões e instituições. Dessa maneira, centrar em identidades se justifica pela própria condução da política externa, pois as políticas dependem de identidades que são ancoradas por representações que se fazem a partir do externo e de problemas internos que acometem o país para influenciar em sua disposição diante do sistema internacional. Portanto, compreender como a identidade internacional do Brasil se constituiu por meio de discursos de política externa envolve analisar a maneira que o Estado se posiciona no mundo, ao passo que ele busca construir e reconstruir sua ordem internacional. Afinal, “identidades são importantes para a política externa, (...) elas podem ser estudadas sistematicamente mediante a adoção de uma teoria do discurso” (Hansen, 2006, p. 4).

Já a escolha do Oriente Médio decorre de uma mudança no posicionamento da PEB quanto à região. Por exemplo, em nota à imprensa do presidente Fernando Henrique Cardoso, em 8 de outubro de 2001, a PEB declarou apoio às operações militares dos EUA ao Afeganistão como repúdio ao terrorismo e defesa da paz (Cardoso, 2001). Inversamente, com relação às operações militares dos EUA no Iraque, o posicionamento da PEB adotado nos governos Lula defendeu soluções pacíficas, com respeito às normas internacionais, e no repúdio do uso da força e da guerra perpetrada pelos EUA (Amorim, 2003; Caldas de Moura, 2003; Lula da Silva, 2003). Ambos os governos defenderam a paz, mas o primeiro estabeleceu que as operações militares conduziram à paz, enquanto para o segundo a paz não poderia ser fruto dessas operações.

Para analisar os discursos de PEB, este estudo se insere nos moldes qualitativos orientados por pressupostos de pesquisa interpretativa. A metodologia interpretativa compreende que um objeto ou agente deriva de como as pessoas utilizam seus significados em contextos culturais e políticos específicos (Schwartz-Shea & Yanow, 2012), sendo útil para estudos que possuem tipos de perguntas que se concentram no ato de criar significado que descrevem e interpretam o mundo. Aliada à metodologia interpretativa, adota-se a Análise do Discurso também como abordagem teórico-metodológica, uma vez que ela proporciona uma ótica crítica que evidencia como os discursos tornam possível a emergência de racionalidades, comportamentos e fatos políticos (Charaudeau, 2018). Já a análise do discurso enquanto método se centra nas interpretações de significados, cujos sentidos possam ser lidos textualmente por meio da aplicação de categorias linguístico-discursivas, conforme busca transcender a simples literalidade e superficialidade das palavras.

O referencial teórico se assenta na abordagem pós-estruturalista das Relações Internacionais, especialmente nas noções de identidade e de política externa, a partir de

Connolly (1991), de Campbell (1990, 1992) e de Hansen (2006). Tais autores centram no aspecto relacional da identidade e no discurso enquanto constitutivo, ao passo que enfatizam as questões de linguagem e interpretação às questões de conhecimento e poder. Isso contribui para problematizar estruturas fixas e desnaturalizar formas habituais de pensar.

O artigo está dividido em três seções. A primeira visa apresentar o quadro metodológico, particularmente quanto ao *corpus* e ao dispositivo de análise do discurso e suas categorias linguístico-discursivas. Na segunda, busca-se apresentar os pressupostos teóricos pós-estruturalistas adotados. Aqui, propõe-se um conceito de identidade internacional. A terceira seção é destinada para a aplicação da análise do discurso, onde serão realizadas descrições e interpretações dos significados constituídos nos/pelos discursos de PEB.

## 2. *Corpus* e dispositivo de análise do discurso

O *corpus* de análise é constituído por discursos oficiais de política externa, como pronunciamentos, comunicados, declarações à imprensa, notas, mensagens e outros atos e informações oficiais pronunciados pelos atores políticos que pertencem à esfera privilegiada do Estado na produção discursiva, como o chanceler Celso Amorim e o presidente Lula. Os discursos foram coletados nos sites institucionais do Ministério das Relações Exteriores e da Presidência, tendo em vista o período de 2003 a 2010. Ainda, os discursos foram restringidos à temática da paz e segurança no Oriente Médio, especialmente o caso israelo-palestino na questão Palestina e o programa nuclear iraniano.

O *software* KITCONC 4.0 foi utilizado para a realização da filtragem e da seleção dos textos para análise, dentre os inúmeros coletados em um período de oito anos. Considerado como marcador de qualidade de pesquisa interpretativa, o programa possui distintas ferramentas, cujo propósito consiste na realização de análises de *corpus* para a compreensão dos significados das palavras e dos textos em uso por meio de traços linguísticos e seus contextos situacionais (Moreira Filho, 2016). Assim, foi utilizada, em primeiro lugar, a ferramenta *Lista de Palavras* combinada com *Concordância*, e, em seguida, as ferramentas *Palavras-chave*, *Concordância* e *Colocados*. Uma vez selecionados os textos, seguiu-se com a análise do discurso de forma manual.

A análise do discurso adotada repousa em um dispositivo analítico que foi construído a partir da combinação entre: a) a construção de um marcador analítico, aqui denominado de posicionalidade identificacional; b) a adoção das lentes analíticas da autora Lene Hansen (2006), com sua metodologia de leitura de identidades na política externa; e c) a aplicação das categorias linguístico-discursivas da Semântica Global do linguista Dominique Maingueneau (2016).

A respeito da identidade, Cooper (2005) revela uma preocupação extremamente importante: “Qualquer que seja sua sugestão, qualquer que seja sua indispensabilidade em certos contextos práticos, a identidade é ambígua demais. [...] A análise social [...] requer categorias de análise relativamente inequívocas” (Cooper, 2005, p. 60). O autor assinala que, para haver uma devida análise social e compreensão política acerca da

identidade, é preciso ir além dela. É necessário sair de uma categoria de prática, utilizada a partir de uma experiência social cotidiana desenvolvida e implantada por distintas pessoas “leigas” no âmbito de suas atividades para uma categoria de análise cientificamente construída e adotada a fim de analisar práticas sociais e políticas orientadas. A questão, portanto, não reside no fato de que um termo específico (a identidade) não possa ser utilizado, mas sim em se compreender como ele é utilizado (Cooper, 2005). Em outros termos, não é preciso tomar uma categoria inerente à prática da identidade – por exemplo, fluída, deslocada, fragmentada e em constante movimento – e torná-la uma categoria central para uma teoria sobre identidade da política externa. Devem-se postular, sobretudo, categorias de análise, sem desqualificá-las por meio de aspectos da experiência prática advindos do seu ambiente social.

Cooper (2005) apresenta vários termos analiticamente úteis como substitutos à identidade, dentre eles, a identificação. Para o autor, “a identificação – de si e dos outros – é intrínseca à vida social”, uma vez que “as pessoas identificam e categorizam os outros, assim como se identificam e se categorizam” (Cooper, 2005, p. 71). Isso não é diferente para o Estado, que consiste em um agente importante de identificação e categorização no sistema internacional. Assim, a identificação representa um termo ativo e processual e fundamentalmente situacional e contextual (Cooper, 2005). Ora, todo discurso remete a um sujeito-EU, que se coloca como fonte de referências pessoais, temporais e espaciais (Maingueneau, 2013, 2015); ademais, todo discurso tenta fornecer uma articulação entre as diferentes posições desse sujeito a partir de diferentes pontos de partida (Mouffe, 1999) e cada posição carrega distintos sinais, passíveis de identificação e interpretação. Portanto, neste artigo, postula-se um marcador analítico que desloca a identidade para o ponto de chegada e insere as posições de sujeito – no caso, as posições do Brasil enquanto sujeito discursivo – como ponto de partida para a interpretação de significados identificacionais.

Seguindo o entendimento de que é possível identificar várias posições de sujeito, adota-se as dimensões espacial, temporal e ética, tratadas como lentes analíticas por Hansen (2006), como uma forma de restringir o domínio do marcador analítico. Segundo a autora, a dimensão espacial refere-se à construção de limites e a delimitação do espaço a partir da produção de fronteiras entre o externo e o interno de uma comunidade nacional em relação a outra; pode-se envolver construções espaciais de ordem geográfica, bem como de natureza mais abstrata e subjetiva. A dimensão temporal refere-se à temporalidade entre o EU e o Outro, e pode abranger uma temporalidade semelhante ou diferente, superior ou inferior, desenvolvida ou não desenvolvida. A dimensão ética envolve a maneira que os discursos de política externa se envolvem com “uma preocupação com a construção discursiva de ética, moralidade e responsabilidade” (Hansen, 2006, p. 45), ao passo que uma força moral de representações particulares é evocada.

Por fim, a respeito das categorias linguístico-discursivas, Maingueneau (2016, p. 75–97), propõe que o discurso seja compreendido como ‘determinado’ por um sistema de restrições semânticas globais. Esse sistema compreende planos discursivos (ou seja, planos que constituem o discurso) que são restringidos e integrados às ordens do enunciado e do enunciador. No âmbito desta análise, foram adotados os seguintes planos

discursivos a serem operados enquanto categorias de análise: a) vocabulário; b) temas; c) intertextualidade; e d) estatuto do enunciador e do destinatário.

Em vocabulário, busca-se identificar e compreender termos que cristalizam pontos semânticos (marcas de sentidos de uma palavra), uma vez que, a partir do sistema de restrições, os discursos mobilizam determinadas palavras que marcam posições no campo discursivo (Maingueneau, 2016). Os temas, por sua vez, referem-se àquilo sobre o que trata o discurso e possuem um tratamento semântico em conformidade com o seu sistema de restrições. Os temas se dividem da seguinte forma: a) temas impostos, que se referem àquilo que o discurso deseja que seja aceito; eles se subdividem em compatíveis (convergência de temas com o sistema de restrições semânticas) e incompatíveis (embora integrados, não convergem com o sistema de restrições semânticas); e b) temas específicos, que são próprios de um discurso particular, sendo que “sua presença se explica por sua relação semântica privilegiada com o sistema de restrições” (Maingueneau, 2016, p. 84).

Já a intertextualidade consiste no sistema de restrições que operam “os tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítimas” (Maingueneau, 2016, p. 77), tendo em vista que todo discurso evoca, de alguma forma, discursos anteriores e constrói um passado específico à medida que atribui para si certas filiações e recusa outras. A intertextualidade pode ser interna (quando a relação intertextual se mantém no interior do mesmo campo) ou externa (quando ocorrem relações intertextuais entre diferentes campos).

Enfim, em estatuto do enunciador e do destinatário, busca-se analisar como os discursos instituem o estatuto que o enunciador deve atribuir para si mesmo e aquele que é atribuído ao seu destinatário para legitimar sua fala. Esta “atribuição” depende dos diversos “modos de subjetividade enunciativa” (Maingueneau, 2016, p. 87) do próprio discurso. As restrições que instituem os estatutos envolvem duas dimensões: uma institucional (própria do espaço institucional em que o enunciador pertence) e outra intertextual (relativa aos espaços das diversas fontes de saber) (Maingueneau, 2016).

### **3. Identidade e política externa: uma leitura pós-estruturalista**

Segundo Connolly (1991), a identidade exige a diferença para ser constituída, porquanto a identidade de um ser sempre está relacionalmente conectada a uma variedade de coisas e significados que não lhe pertencem. Essas diferenças socialmente reconhecidas entre o EU e o Outro implicam que a identidade é relacional e coletiva. Ademais, Connolly (1991) defende que a identidade converte a diferença em alteridade para assegurar a sua própria autoconfiança; isso ocorre com a representação de uma ameaça, que busca dar visibilidade do ser como Outro, a qual transmite um perigo à identidade do EU que desvirtua sua confiança e capacidade de legitimidade (Connolly, 1991).

Seguindo nessa linha, Campbell (1992), influenciado pelos estudos de Judith Butler sobre performatividade, em que a identidade de gênero é constituída pelas próprias expressões nomeadas e produzidas pelo discurso, sugere que a constituição do Estado é análoga à constituição performativa de gênero. Ele argumenta, assim, que a presença soberana do Estado depende de identidades construídas de forma tênue no tempo por

meio de um “processo regulado de repetição” de atos (1992, p. 9). Desse modo, para o autor, não existem identidades estáveis e pré-discursivas do Estado. Por exemplo, em seu estudo sobre os discursos de segurança e a política externa estadunidense, Campbell (1992) menciona que muitos momentos da experiência americana foram performativamente constituídos por meio da articulação do signo perigo do discurso médico, da especificação da diferença e da figuração aguda de alteridade; ao traçar linhas divisórias, tais discursos representam, de um lado, os EUA como corpos saudáveis e, de outra parte, os Outros, representados por ideias de terrorismo e comunismo, ou como tecidos doentes e perigosos.

Já a pesquisadora Hansen, ao considerar a identidade como relacional e discursiva, sendo sempre constituída no/pelo discurso por meio da “delimitação simultânea de algo que é diferente” (Hansen, 2006, p. 17), defende a possibilidade de justaposição de Outros menos radicais e ameaçadores no discurso de política externa, pois a relação entre o EU-Outro se situa no interior de uma teia de identidades menos radicais e mais ambíguas. Por exemplo, Hansen (2006) argumenta que a identidade nórdica foi construída pelo corpo político sueco, dinamarquês e norueguês durante a Guerra Fria como uma identidade que transcende a rivalidade nuclear das superpotências antagônicas, EUA e União Soviética. Conforme políticas nórdicas de neutralidade, desarmamento e ajuda no desenvolvimento e manutenção de paz eram desenvolvidas, emergiam representações sobre uma identidade nórdica inscrita como superior ao confronto geopolítico e nuclear entre aquelas superpotências. Não haveria, portanto, a conversão dos Outros em ameaças radicais para a constituição da identidade nórdica, segundo a autora. Isso ocorre com os discursos de política externa brasileira aqui analisados. O Oriente Médio não é representado como uma ameaça radical, ainda que os textos instaurem uma relação de diferenciação entre Brasil-Oriente Médio.

Mas o que seria a identidade internacional? Neste trabalho propõe-se o seguinte conceito: a identidade internacional é uma dimensão que se constitui discursivamente e que garante a existência e sustentação do Estado (ou outro corpo político) enquanto sujeito internacional, inserindo-o em uma construção particular de ordem internacional. Ela se constitui em relação a várias posições do sujeito-EU e de outrem, que são posicionadas no sistema internacional para operar sistemas de significação representacionais e para justificar e legitimar posicionamentos e políticas que possam empreender, defender, apoiar ou se abster diante do sistema internacional.

Como será apresentado em nossa análise, as identidades internacionais do Brasil, de pacífico e de interlocutor entre povos, que se constituíram, dependeram do deslocamento da posição do sujeito-EU nos textos, conforme um sistema de significação foi operado discursivamente mediante práticas representacionais. Tais identidades sustentaram a política externa brasileira que buscou transformações nas relações de poder ao promover a paz no Oriente Médio.

A respeito da política externa, Campbell (1990) distingue *política externa* de *Política Externa*. A primeira, a política externa, é considerada como uma “economia discursiva ou matriz convencional de interpretações” (Campbell, 1992, p. 76) de representações de alteridade, de práticas de diferenciação ou modos de exclusão que opera na condição de possibilidade para a segunda, a Política Externa, essa vista como uma

“performance política produtora de fronteiras” (*ibidem*, p. 69) que opera subjetividades particulares. Por exemplo, a análise do discurso realizada neste artigo identificou práticas representacionais as quais inscreveram as posições do Brasil mediante relações de identificação e diferenciação com outros objetos e sujeitos, como inscrever a espacialidade do país como pacífica e segura e a do Oriente como perigosa e evocar aspectos negativos de Outros-do-outro (as grandes potências, as Nações Unidas e o seu conselho) julgados em forma de polêmica. Em virtude desse deslocamento do Estado, Campbell o conceitua como um “efeito móvel de regime múltiplo de governamentalidade” (*ibidem*, p. 256) de uma estrutura de autoridade, em que as práticas de guerra, de Política Externa, de diplomacia, entre outras, o constituem, ao localizarem o perigo e ameaça externamente à identidade do Estado.

Os discursos de política externa, por sua vez, criam os elos estáveis entre as representações de identidade à política externa proposta, além de articularem e entrelaçarem os fatores materiais e ideacionais, segundo Hansen (2006). Isso se dá porque o discurso possui uma produtividade discursiva que torna inteligíveis as formas de estar e agir em relação ao mundo, operacionaliza certo regime de verdade (Milliken, 1999, p. 229) e fornece a realidade específica que pode ser conhecida e posta em prática (Doty, 1993, p. 305). No caso dos discursos de política externa, a questão do poder torna-se mais preeminente, pois nesses discursos são definidos os assuntos sobre os quais certos atores de política externa, intelectuais de defesa e especialistas, estão autorizados a falar (Milliken, 1999). Igualmente, os discursos de política externa disciplinam e destroem sujeitos, organizam e controlam o espaço social, produzem as práticas políticas, estruturam e limitam as opções políticas que os formuladores consideram razoáveis (Milliken, 1999).

#### **4. A política externa brasileira e a promoção da paz no Oriente Médio a partir da análise do discurso**

Esta seção, dividida em três partes, é destinada à aplicação do dispositivo de análise do discurso mediante a combinação das categorias linguístico-discursivas da Semântica global de Maingueneau (2016) com as dimensões analíticas de Hansen (2004). A primeira parte apresenta o contexto do Oriente Médio a partir da temática paz e segurança; ainda, realiza uma leitura inicial das posições do Brasil, conforme são identificadas relações textuais que articulam a espacialidade e outras relações textuais. Na segunda, a análise explora temporalidades e relações textuais que mobilizam a construção de força moral e de cenas específicas e a instauração de polêmica. Por fim, a terceira parte apresenta as identidades internacionais do Brasil constituídas nos/pelos discursos de política externa brasileira.

##### **4.1 Leituras iniciais das posições do Brasil nos discursos de PEB**

Os posicionamentos da PEB nos governos Lula sempre foram na defesa de um Estado palestino independente coexistindo pacificamente com Israel (Amorim, 2003; Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2006a, 2007a, 2007b), e no apoio das negociações e

soluções pacíficas diante da reivindicação do Irã quanto ao seu programa nuclear (Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2006b), sendo que, a partir de 2009, o Brasil reconheceu o direito do Irã de desenvolver seu programa nuclear para fins pacíficos (Lula da Silva, 2009d).

A respeito do programa nuclear iraniano, em 2005, o governo do presidente do Irã, Mahmoud Ahmadinejad, anunciou o desenvolvimento de seu programa nuclear, sob a alegação de que seu uso era para fins pacíficos, a fim de reativar um reator para pesquisa médica em Teerã. Em 2006, o P5+1, um grupo envolvendo os cinco países membros permanentes do Conselho de Segurança das Nações Unidas (EUA, China, Reino Unido, Rússia e França), mais a Alemanha, iniciam negociações sobre o programa nuclear iraniano (Amorim, 2015; Ricupero, 2017). Posteriormente, são impostas algumas sanções ao Irã pelo Conselho (doravante CSNU), sob o pretexto de que seu programa não se enquadrava nas normas da Agência Internacional de Energia Atômica (AIEA).

Atendendo aos requisitos e medidas requeridas pela AIEA e pelo Grupo de Viena (EUA, França, Rússia e AIEA), Lula e o primeiro-ministro da Turquia, Recep Erdoğan, conseguiram com Ahmadinejad a elaboração e assinatura de um acordo trilateral, em março de 2010, na capital do Irã: a Declaração de Teerã.<sup>1</sup> Mas, em junho do mesmo ano, o CSNU aprovou um projeto do P5+1, o qual continha novas sanções e embargos que foram impostos ao Irã por meio da Resolução 1.929/2010 (Amorim, 2015; Ricupero, 2017).

Já sobre a questão israelo-palestina, em janeiro de 2006, a região árabe sofreu uma mudança radical na política, pois o grupo Hamas venceu as eleições parlamentares na Palestina e substituiu o grupo Fatah que liderava há mais de 40 anos (Chamma, 2013; Silva, 2012). No entanto, o Estado de Israel não reconheceu o resultado das eleições, já que o Hamas tem sido considerado uma organização ‘terrorista’ pela imprensa mundial e “dominava a Faixa de Gaza, de onde partiam, com certa regularidade, ataques com mísseis ao território israelense” (Amorim, 2015, p. 205). Desde 2005, a Palestina se encontrava sob um embargo econômico imposto por Israel, aplicado juntamente com os EUA (Collares, 2012), e, embora houvesse estabelecido entre os grupos um governo de coalizão entre fevereiro e março de 2007 por meio do Acordo de Mecca (Silva, 2012), em junho, houve um rompimento político, a ponto de o Hamas controlar a Faixa de Gaza.

O Brasil estabeleceu diálogo com as respectivas autoridades, a fim de contribuir para um processo de paz entre israelenses e palestinos. Porém, nenhum mecanismo foi efetivamente conduzido até o fim do governo Lula. Em dezembro de 2010, o Brasil reconheceu oficialmente o Estado palestino como soberano nas fronteiras existentes desde 1967, em resposta a uma solicitação feita pela Autoridade Nacional Palestina (Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2010).

Uma primeira relação textual identificada nos textos consiste no esforço em construir um elo entre o Brasil e a região do Oriente Médio por meio da aproximação de espacialidades, que são ativadas pelas expressões *milhões de árabes e israelitas, milhares de judeus, descendentes, comunidades árabe e judaica* e outras de natureza similar.

---

<sup>1</sup> O texto da Declaração de Teerã na íntegra pode ser acessado aqui: <https://www.defesanet.com.br/nuclear/noticia/25588/-Declaracao-Conjunta-de-Ira--Turquia-e-Brasil/>.

(1)

- a. No Brasil, milhões de *árabes e israelitas convivem de maneira harmônica e integrada* (Lula da Silva, 2006, in Corrêa, 2012, p. 901).
- b. Em meu país, dez milhões de *árabes e de seus descendentes convivem de forma harmoniosa com milhares de judeus* (Lula da Silva, 2010a, p. 5).
- c. O Brasil, que tem cerca de dez milhões de descendentes de árabes e uma comunidade judaica convivendo em harmonia, não se furará a dar sua contribuição para a Paz a que todos anseiam (Amorim, 2010, in Corrêa, 2012, p. 968)
- d. A experiência brasileira de abrigar grandes comunidades árabe e judaica em convivência harmoniosa... (Lula da Silva, 2009d, p. 3).

Como se observa nos fragmentos de texto acima, os termos *árabes e judaicas* se prendem aos substantivos *comunidades e descendentes* (exemplos 1a, 1c e 1d), demarcando, assim, um espaço externo ao Brasil. No caso de *descendentes* (1b e 1c), ainda que se refira a pessoas brasileiras, a adjetivação funciona não só para qualificar, mas também distinguir e referenciar culturas e povos distintos, remetendo a uma localização específica no globo e externa ao Brasil. Além disso, essa construção de limites e delimitação espacial é inserida no interior do Brasil, dado que essas comunidades e esses milhões de indivíduos, convivem em *harmonia* no país (1 a–d). A partir desta aproximação de espacialidades, se transmite o significado de que o território brasileiro abriga culturas e povos distintos, inscrevendo a posição de país multicultural.

Essa aproximação de espacialidades não consiste em uma relação puramente idêntica, porquanto há espacialidades diferenciadas. Com relação à posição do Brasil, há um conjunto de vocábulos que expressam qualidades atributivas a esse sujeito-EU e que são diferenciadas em relação ao Oriente Médio. Inicialmente, esse conjunto é formado pelos significados das palavras *paz e diálogo*. Verificando como os verbos e adjetivos se conectaram a esses substantivos, é possível perceber que o vocabulário utilizado marca:

a) valores, capacidades e qualidades particulares: “a história do meu país é uma *história de paz*” (Lula da Silva, 2010b, a 15 de março); “o convívio que existe no Brasil entre as várias comunidades, que se vê apenas com uma *coexistência pacífica...*” (Amorim, 2009, a 27 de julho); “uma diplomacia inovadora, mas que não se afasta dos valores fundamentais da nação brasileira – *a paz*, o pluralismo, a tolerância e a solidariedade” (Amorim, 2010, in Corrêa, 2012, p. 969); e

b) modos de agir e pensar: “Temos *nos empenhado em favorecer as negociações de paz...*” (Lula da Silva, 2010d, p. 356, a 3 de dezembro); “*Buscamos incessantemente a paz* e, por essa razão, propugnamos a solução negociação de conflitos.” (Lula da Silva, 2010<sup>a</sup>, p. 3, a 15 de março); “*Mantemos um diálogo aberto e franco* com todos os países da região” (Lula da Silva, 2009d, p. 3, a 23 de novembro); “*Advogamos o diálogo* com todas as partes...” (Lula da Silva, 2009c, p. 3).

Não é de se estranhar que um país que está se inserindo em discussões e temas acerca de processos de paz no Oriente Médio utilize um vocabulário com termos relativos

a esse universo. O que se destaca é como o signo de paz envolve abstratamente a delimitação espacial do Brasil, construindo o significado de um país pacífico. Por outro lado, inversamente às qualidades atributivas do Brasil, algumas das palavras e dos signos foram interligadas ao Oriente Médio com significados diferenciados. Assim, o vocabulário utilizado para identificar o Oriente Médio é marcado pelas seguintes palavras que expressam significados em torno de sua espacialidade:

a) conflito, ameaça e instabilidade: “O Brasil e a comunidade internacional não podem se conformar em viver sob a *ameaça constante da instabilidade* em região tão importante para o mundo” (Lula da Silva, 2010c, p. 3); “A solução para a *crise* no Oriente Médio também nos interessa...” (Lula da Silva, 2009b, p. 6); “*Conflitos* como o do Oriente Médio vêm desafiando as autoridades das Nações Unidas.” (Lula da Silva, 2006, in Corrêa, 2012, p. 906); “O Oriente Médio vive, há décadas, *dolorosos enfrentamentos* que têm custado milhares de vítimas” e “Venho de um país que recebeu dezenas de milhares de imigrantes judeus, *perseguidos* em suas terras de origem pela intolerância étnica, cultural e religiosa” (Lula da Silva, 2010a); e

b) perigoso, diante da existência de armas: “O Brasil sonha com um Oriente Médio livre de *armas nucleares*...” (Lula da Silva, 2009d, p. 3); “Então, como é que nós podemos criar uma zona livre de *armas de destruição em massa* e também de *armas químicas*, de *armas biológicas* em todo o Oriente Médio?” (Amorim, 2009);

Esse conjunto de significados se encontra posicionado diferencialmente ao conjunto ligado ao Brasil. Por exemplo, centralizando no significado em que os textos ligam o signo de paz à posição do Brasil, em que as relações textuais buscam construir o estatuto do país como pacífico, há um Oriente Médio espacialmente inscrito em uma cena específica envolvendo conflito, ameaça e instabilidade. Igualmente, enquanto o Oriente Médio é inscrito como perigoso, o Brasil é marcado como seguro, pois sua espacialidade encontra-se livre de armas nucleares. Essas práticas de diferenciação tecem fronteiras que operam subjetividades, a partir das posições do Brasil que se deslocam nos textos.

Por outro lado, esses signos justapostos ao Oriente Médio e diferenciados do Brasil não decorrem de simples correspondência com diferenças. O tema imposto (categoria explicada na seção 2 deste artigo) da paz no Oriente Médio, particularmente pelos posicionamentos em prol de um Estado Palestino independente e soberano e do direito ao desenvolvimento do programa nuclear para fins pacíficos, é compatível com todo o sistema das relações semânticas, convergindo com a própria posição do Brasil nos textos. Ainda que a espacialidade do Brasil – o interno – seja inscrita como segura e o Oriente Médio – o externo – como perigoso devido armas nucleares, o país apoiou o programa nuclear iraniano. Isso se deu porque, nos textos, os propósitos desse programa nuclear são identificados e qualificados como pacíficos. Algo que pode ser identificado como perigoso é ligado ao signo de paz, que faz parte do conjunto de signos ligados à posição e ao estatuto do Brasil. Assim, o estatuto do país é investido institucionalmente de uma pacificidade que se apresenta como natural, ao passo que integra o Outro na espacialidade do sujeito-EU através da qualificação de comunidades, imigrantes e descendentes, conferindo a esses povos a capacidade de reconhecer e aceitar a pacificidade do Brasil; ademais, busca-se reconhecer e aceitar o estatuto compatível do mesmo com o Tratado de Não Proliferação de Armas Nucleares, posicionamento adotado pela PEB. Por efeito,

a partir da ressignificação, o modo de agir do sujeito-EU é justificado perante a comunidade internacional.

De outra perspectiva, esse conjunto de significados se encontra articulado e construído por imbricações vocabulares que tecem uma imagem que desvaloriza o Oriente Médio. Os discursos de PEB, ao inscreverem o Outro a partir de uma espacialidade diferente e negativa em relação ao Brasil, reduzem a diversidade de povos étnico-culturais por meio de características desqualificadoras, inscrevendo toda uma região como perigosa, conflituosa, instável e ameaçadora. Aliás, a constante menção sobre a convivência pacífica entre os povos e culturas árabes e judaicas no Brasil reforça a construção, do que Abdias Nascimento denomina, de uma “imagem racial internacional do Brasil” (Nascimento, 2016, p. 105). Essa imagem se ancora no mito da democracia racial, uma ideologia que difunde um imaginário social acerca de uma união harmoniosa entre pessoas brancas, indígenas e negras as quais gozam de iguais oportunidades, resultando em um Brasil – ou melhor, na posição de um país – multirracial e mestiço, mas que oculta opressões e desigualdades nas relações raciais no Brasil (Domingues, 2005; Nascimento 2016). Aqui, tal imagem é reformulada mediante a noção de etnia, inscrevendo que a fusão de grupos étnico-culturais contribuiu para uma comunidade brasileira exemplar.

#### 4.2 Força moral, cenas específicas e polêmica

Outra relação textual identificada incide na construção de uma força moral particular que vincula ambos, conferindo uma responsabilidade ao próprio país em relação à região do Oriente Médio, à medida que ela legitima e justifica o modo de agir do Brasil em relação ao Oriente Médio. Assim, há: a) relações textuais e intertextuais que constroem afinidades que entrelaçam o espaço-tempo; b) universalização de tema; e c) atribuição de responsabilidade conferida ao sujeito-EU para com o Outro.

No tocante ao primeiro ponto, além da convivência harmônica entre povos árabes, judeus e israelenses que os textos inscrevem na espacialidade do Brasil, uma afinidade quase intrínseca é construída no tempo para instituir vinculações e mobilizar afetos. Por exemplo, os textos constroem cenas específicas localizadas em termos temporais através de nomes próprios e relações intertextuais. Isso se dá, majoritariamente, em torno do caso israelo-palestino.

(2)

- a. Também mantemos boas relações com Israel, cujo *nascimento*, como Estado, ocorreu quando um brasileiro, *Oswaldo Aranha, presidia a Assembléia Geral* (Lula da Silva, 2006, in Corrêa, 2012, p. 907).
- b. Falo na condição de dirigente de um país que acompanhou o nascimento de Israel. Como esquecer que a sessão da Assembleia Geral das Nações Unidas que aprovou a criação do Estado, em 1948, foi presidida por um brasileiro, Oswaldo Aranha (Lula da Silva, 2010a, p. 1).

- c. Recordo e homenageio a coragem pessoal do embaixador Souza Dantas, em Paris, e de dona Aracy, em Hamburgo, que ajudaram a salvar as vidas de centenas de judeus na Europa, durante a Segunda Guerra Mundial (Lula da Silva, 2009b, p. 2).
- d. Venho de um país que recebeu dezenas de milhares de imigrantes judeus, perseguidos em suas terras de origem pela intolerância étnica, cultural e religiosa. Muitos deles puderam chegar ao Brasil graças a dois funcionários humanistas que honram a diplomacia brasileira: dona Aracy, do Consulado de Hamburgo, e o embaixador Souza Dantas, de nossa legação em Paris (Lula da Silva, 2010<sup>a</sup>, p. 2).

Nos exemplos 2a e 2b, a enunciação traz um nome próprio, *Oswaldo Aranha*, juntamente com uma descrição temporal, o momento da criação do Estado de Israel em 1948. Em 2c e 2d, outros nomes próprios são trazidos, como *Souza Dantas* e *dona Aracy*, funcionando como referentes na cena específica evocada acerca do nazismo e da perseguição aos judeus durante a 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial. Segundo Maingueneau (2013), a utilização de nomes próprios envolve seres que, ao serem evocados com frequência, possuem certa inscrição na enunciação relativamente estável no espaço e no tempo. Esses seres evocados precisam apresentar certa relevância social ou afetiva, a fim de que o referente possa ser identificado e compartilhado com o destinatário. Certamente, os nomes próprios mencionados constituem referentes históricos no campo político e diplomático e mobilizam afetividades para com Israel, como pela criação do Estado e a contribuição da diplomacia brasileira em conceder visto aos judeus perseguidos no passado. A brasileira Aracy Guimarães Rosa é conhecida como “o anjo de Hamburgo”. Sua história ficou famosa com o filme *A Lista de Schindler*, de Steven Spielberg (Veiga, 2019). Já Oswaldo Aranha foi presidente da primeira sessão especial da Assembleia Geral das Nações Unidas, inaugurando uma tradição que se mantém até hoje de o Brasil ser o primeiro a proferir o discurso.

Essa escolha textual adotada para se referir à origem de um Estado decorre do uso da palavra *nascimento* (2a e 2b), o que contribui para mobilizar com mais intensidade a afetividade entre os sujeitos, haja vista que nascimento está ligado ao sentido de vida. Outrossim, esses quatro exemplos ainda apresentam outros pontos em comum: a) eles legitimam a posição atual do Brasil diante de ações e posicionamentos a serem adotados com o Outro; b) uma posição temporal distintamente superior é concebida para o sujeito-EU em relação ao Outro, dado que o primeiro esteve presente em momentos cruciais da existência deste Outro; c) essas cenas e seres atuantes evocados se dão a partir de relações de intertextualidade interna, pois se encontram no mesmo campo discursivo: político e diplomático; e d) contribuem para a construção do estatuto de solidário, caracterizado pelo desejo de estar junto e unir-se ao Outro em situações em que ele se encontra ameaçado.

O segundo ponto na construção da força moral consiste na universalização de tema. O substantivo *interesse* mostra-se recorrente para demonstrar a importância e opinião geral do Brasil ao relacionar seu modo de agir (3a e 3c) e pensar (3b) em relação ao Oriente Médio.

(3)

- a. O *interesse* do Brasil no Oriente Médio reflete assim uma realidade social objetiva e profunda no nosso País (Lula da Silva, 2006, in Corrêa, 2012, p. 907).
- b. No Brasil, há um renovado interesse pelo mundo árabe, inspirado por fortes laços históricos e culturais (Amorim, 2005, in Corrêa, 2012, p. 896).
- c. Respaldamos com contribuições concretas nosso interesse em participar mais ativamente das discussões para a estabilidade do Oriente Médio (Lula da Silva, 2009c, p. 3).

Os discursos colocam o interesse do Brasil como uma ocorrência natural (3a e 3b). Além disso, considerando que o sujeito desses discursos é um Estado, o interesse do Brasil nos assuntos de outra região equivale um interesse nacional. Todavia, o interesse particular do Brasil é lançado como preocupação da humanidade, signo esse ativado pelo verbo transitivo indireto *interessar*.

(4)

- a. [...] o que ocorre no Oriente Médio, embora envolva essencialmente árabes, palestinos e israelenses, na realidade, *interessa a toda a humanidade*, porque ali está em jogo não apenas o destino de dois povos ou dos povos que estão circundando essa região, mas, em grande medida, está também sendo jogada a sorte da paz no mundo. (Amorim, 2009).
- b. Estados convivendo pacificamente e em segurança é o melhor caminho para a paz no Oriente Médio, objetivo que interessa a toda a humanidade. O Brasil estará sempre pronto a ajudar no que for necessário (Lula da Silva, 2010d, p. 356).
- c. A paz e a estabilidade no Oriente Médio interessam a Humanidade. E tudo que interessa a Humanidade não nos é alheio (Lula da Silva, 2009c, p. 3).

A recorrência de *interessa a toda humanidade* (4a, 4b e 4c) institui a universalização de um tema e que evidencia uma preocupação e pauta de relevância do sujeito-EU, que não só é imposta e atribuída como necessária, mas justifica e autoriza toda e qualquer ação e posicionamento que o país possa conduzir. Com efeito, o terceiro ponto, a atribuição de responsabilidade conferida ao sujeito-EU para com o Outro, nada mais é do que a confluência dos dois primeiros pontos: os textos constroem uma afinidade do sujeito-EU para com o Outro, razão que motiva seu interesse pela região e lança a preocupação para toda a humanidade. Ao convergir com todo o conjunto semântico de signos construídos a partir da sua posição, a responsabilidade para agir é conferida para si mesmo. Afinal, “o Brasil *estará sempre pronto a ajudar* no que for necessário” (4b) e “tudo que interessa a humanidade *não nos é alheio*” (4c). Percebe-se que o sujeito-EU se desloca de sua posição espacial para outra em razão de preocupações morais e do estabelecimento de afetividades construídas discursivamente e que buscam aprovação ética do destinatário.

Outra relação textual identificada é a utilização de cenas específicas com referentes de autoridades políticas – *lideranças israelenses e palestinas* (5a), *Presidentes de Israel e da Autoridade Palestina* (5b) e *Presidente Bashar Al-Assad* (5c) –, que agem como

fiadoras para atestar o estatuto do Brasil como confiável. Esses referentes são mencionados a partir de acontecimentos anteriores, marcados por verbos de ação no passado (*tive a oportunidade de conversar, recebi, nos últimos dias e fui recebido*) e temporalmente próximos ao ato da enunciação.

(5)

- a. Durante diversas viagens ao Oriente Médio, *tive a oportunidade de conversar com uma variedade de interlocutores, incluindo as lideranças israelenses e palestinas. Essas lideranças estão cientes da disposição brasileira* de apoiar o trabalho do Quarteto, como parceiro para a paz (Amorim, 2005, in Corrêa 2012, p. 896).
- b. Mantemos um diálogo aberto e franco com todos os países da região. Com esse espírito, recebi, nos últimos dias, os Presidentes de Israel e da Autoridade Palestina. A Shimon Peres e a Mahmoud Abbas reiterei a posição brasileira sobre o conflito no Oriente Médio (Lula da Silva, 2009d, p. 13).
- c. Nessa ocasião fui recebido também, como sempre, por todos os principais interlocutores dos dois lados e me aconteceu até uma coisa curiosa, para demonstrar como um país como o Brasil, que tem a confiança dos dois, pode ajudar. E eu acho que hoje eu posso dizer isso porque, aliás, creio até que já disse isso publicamente - na época não poderia ter dito - mas eu cheguei a ser portador de uma mensagem do Presidente Bashar Al-Assad para o Primeiro-Ministro Olmert (Amorim, 2009).

A proximidade temporal da situação específica possibilita uma maior identificação com os destinatários diante da legitimidade do estatuto do sujeito-EU. Assim, o enunciador passa certas instruções necessárias ao destinatário para que esse identifique e confirme os contextos (Maingueneau, 2013). Além disso, existem alguns elementos textuais que ativam o significado de país confiável à medida que trata a posição do Brasil, nessas situações, como algo consolidado e não questionado, como ao mencionar expressões como *lideranças estão cientes* (5a), *fui recebido, como sempre* – destaque para o advérbio *sempre* que consolida o significado de continuidade no tempo – e *cheguei a ser portador de uma mensagem* (5c). Dessa forma, se o enunciador nos textos é representado como um ator que é chamado, recebido e porta a mensagem de outros, essa vinculação com o Outro pressupõe que o país seja confiável, mas também inscreve uma posição de melhor interlocutor, cabendo ao destinatário reconhecer e depositar a confiança.

Outra relação textual identificada é a instauração da polêmica, que consiste “em uma situação conflituosa [de] uns em relação aos outros, cada qual negando os argumentos de seu oponente” (Charaudeau, 2018, p. 142).

(6)

- a. *O Brasil é um firme defensor das organizações multilaterais como espaço de cooperação e diálogo. [...] Conflitos como o do Oriente Médio vêm desafiando as autoridades das Nações Unidas [...] A eficácia das Nações Unidas tem sido seriamente questionada. O Conselho de Segurança é acusado de morosidade, incapacitado de agir com a rapidez requerida.*

[...] *O interesse do Brasil no Oriente Médio reflete assim uma realidade social objetiva e profunda no nosso País. O tema do Oriente Médio sempre foi tratado com exclusividade, além dos diretamente envolvidos pelas grandes potências.*

*Até hoje não chegaram a uma solução* (Lula da Silva, 2006, in Corrêa, 2012, p. 907).

- b. Na realidade, se há algo que nós sentimos de *limitado no processo de paz, no Mapa do Caminho*, no que tem sido discutido até hoje, não são tanto as propostas, mas o fato de que os *interlocutores são sempre os mesmos*. Falta um arejamento nessas discussões e é isso que nós interpretamos que pode ser um dos papéis que o Brasil.

[...] *O Brasil, como um dos maiores países do mundo, uma das grandes economias, um país que participa ativamente*, por exemplo, do Conselho de Segurança, independentemente de o CS ser reformado ou não - *esperamos que o seja* -, o Brasil, juntamente com o Japão, é o país que mais vezes participou do CS como Membro Não Permanente. Então, frequentemente, nós somos chamados a atuar, a opinar e a agir em temas que dizem respeito à paz e à segurança no mundo e, certamente, a situação do Oriente Médio é uma das mais importantes (Amorim, 2009).

- c. [...] quando se trata de assuntos da guerra e da paz, *as potências tradicionais relutam em compartilhar o poder. O Conselho de Segurança deve ser reformado*, de modo a incluir maior participação dos países em desenvolvimento, inclusive entre seus membros permanentes.

[...] *O Brasil tem procurado corresponder ao que se espera de um membro do Conselho de Segurança, mesmo não permanente, que é contribuir para a paz* (Amorim, 2010, in Corrêa, 2012, p. 967).

Na primeira parte do exemplo 6a, discurso proferido na 61ª sessão da Assembleia Geral das Nações Unidas, o enunciador confere ao Brasil a posição de defensor das organizações multilaterais e, em seguida, coloca em dúvida a capacidade da organização e seu conselho (*a eficácia [...] tem sido seriamente questionada e incapacitado de agir com rapidez requerida*). Na segunda parte, o enunciador exprime seu interesse em se envolver com seu destinatário, questiona a postura das grandes potências (*sempre foi tratado com exclusividade*) e encerra colocando em dúvida novamente a capacidade dessas potências (*não chegaram a uma solução*). Na primeira parte do exemplo 6b, o Brasil questiona o Mapa do Caminho conduzido por grupo de potências mais as Nações Unidas (*sentimos de limitado no processo [...] pelo fato de que os interlocutores são sempre os mesmos*) e conclui conferindo a si um papel de interlocutor. Na segunda parte desse mesmo fragmento, qualidades de grandeza são atribuídas ao Brasil, sendo uma delas a sua participação no CSNU. Além disso, o enunciador expressa o desejo na reforma do Conselho (*esperamos que o seja*).

Esse movimento discursivo que, de um lado, confere credibilidade ao enunciador em sua atuação e, de outro, coloca em questão a moralidade e a capacidade de Outros externos ao Brasil e ao Oriente Médio, persiste em 6c. Portanto, à medida que aspectos negativos de Outros-do-outro são julgados pela polêmica, articulando ressentimentos, se impõe um tema, a debilidade das potências e instituições. Esse tema imposto é integrado ao contexto de processos de paz no Oriente Médio, mas não converge com o estatuto do Brasil, porque o país anseia se tornar interlocutor nesses processos de paz, enquanto as

grandes potências, as Nações Unidas e o CSNU, são representadas através de suas debilidades.

### 4.3 Identidades internacionais do Brasil

Considerando contexto relacional do Oriente Médio e os casos selecionados, defende-se que as identidades internacionais constituídas e representadas nos discursos de PEB nos governos Lula são de pacífico e de interlocutor entre povos. As diversas posições do Brasil identificadas nos textos, como de país seguro, pacífico, multicultural, solidário e confiável, legitimam e sustentam um Brasil capaz de se inserir em questões cruciais de política internacional devido a atributos representados como incontestáveis e ‘naturais’. O signo de paz se inscreve como a base de todas as relações textuais, ao passo que a identidade internacional de pacífico é representada pela aproximação e diferenciação de espacialidades, pela evocação de cenas temporais etc. Ainda que o Outro seja inscrito como diferente do Brasil, os textos buscam costurar elos de estabilidade entre as muitas representações aqui identificadas e a PEB.

A identidade internacional de pacífico, juntamente com o deslocamento do sujeito-EU nos textos, contribui para a constituição da identidade de interlocutor entre povos, já que os textos inscrevem o país como um ator confiável e competente para intervir em questões de paz e segurança internacional. Assim, essa identidade internacional motiva ações e políticas direcionadas ao conflito israelo-palestino na questão Palestina e ao programa nuclear iraniano, o que implicou em repercussão internacional, haja vista que tal identidade conduziu e justificou o Estado por meio de posições de poder no sistema internacional.

Entretanto, as identidades internacionais do Brasil que se apoiam em posições revelam, de um lado, a superioridade do Brasil; de outro, políticas e discursos de poder que apelam para que o Outro não apenas se torne como o sujeito-EU, mas que dependa dele para transformar a sua situação. As relações textuais e intertextuais, ao entrelaçarem o espaço-tempo para mobilizar afetividades entre o sujeito-EU e o Outro, reforçam um imaginário social estereotipado e essencialista de um Brasil multirracial, mestiço, em cujo espaço distintos povos e culturas convivem pacificamente, reforçando o mito da democracia racial, agora operado em termos étnico-culturais. Além disso, este “Outro”, que envolve culturas, comunidades e povos racializados – em virtude de marcas textuais operadas com os termos árabes, judeus e israelitas, mas, também, porque os discursos de política externa no contexto analisado se dirigem a povos racializados e espacializados no Oriente Médio –, é estereotipado por imagens negativas e estereotipadas mediante os signos de perigoso, conflituoso, instável, por exemplo.

Não se preconiza, aqui, que a PEB nos governos Lula foi racista. Este estudo não utilizou a análise do discurso para discutir a ‘realidade’ dessa imagem. O que se aponta é que as representações discursivas que envolvem o Oriente Médio enquanto contexto relacional dialogaram com o ‘mundo real’ e, através do processo discursivo, uma imagem estereotipada e racista foi constituída. O que se mostra paradoxal, visto que a PEB, ao construir a imagem positiva de um país que busca desempenhar um papel de pacífico e de interlocutor, reivindicou diferenciações para estabelecer hierarquias entre o Brasil e os

demais povos étnico-culturais. Logo, a mesma bandeira de uma política multicultural é também a das representações racistas.

A discussão sobre a representação de uma imagem racial internacional do Brasil como uma nação pacífica e harmoniosa, remonta às ideias de Abdias Nascimento (2016). Ele destacou essa imagem que, por trás do mito da democracia racial, tende a ocultar o racismo subjacente. No entanto, no contexto desta análise, observamos que essa imagem adquire novas nuances, embora continue fundamentada na mesma lógica subjacente. Trata-se de uma imagem que se baseia na redução de toda a diversidade de povos étnico-culturais (árabes, judeus e israelitas) por meio de características desqualificadoras as quais inscreveram toda uma região como perigosa, conflituosa, instável e ameaçadora. É uma imagem com conotação racista, onde a categoria raça é articulada através da etnia, levando em consideração que os povos estereotipados englobam culturas e comunidades racializadas.

Por fim, aponta-se que as representações não correspondem fielmente a molduras da realidade, pois, ao categorizar regiões e povos, os discursos buscam que as representações sejam legitimamente aceitas como verdades, impactando a própria realidade e a política em si (Doty, 1996). Por outro lado, a maneira como o sujeito-EU se enxergava enquanto os discursos o inscreviam, como pacífico, solidário, competente, interlocutor etc., possibilitava que políticas fossem traçadas para operar naquelas posições no contexto do sistema internacional, a partir da temática paz e segurança no Oriente Médio. Assim, a inserção do Brasil em temas de paz e segurança no Oriente Médio justificam-se porque suas posições, construídas pelos discursos, possibilitaram que a PEB se lançasse na região e conduzisse um tema crucial, dado o contexto dos casos absorvidos pelos discursos.

## 5. Conclusão

A análise do discurso conduzida possibilitou identificar diversas posições, localizáveis em termos espaciais, temporais e éticos. Conforme os textos inscreviam as posições do Brasil, as identidades internacionais do Brasil, de pacífico e de interlocutor entre povos, se constituíram nos discursos de PEB por meio da operação de um sistema de significação. Esse sistema produziu relações de identificação e diferenciação com outros objetos e sujeitos, haja vista que congregou várias práticas representacionais, como a demarcação de fronteiras entre Eu-Outro em termos espaciais, temporais e éticos, a mobilização de afetos, a instauração de polêmica, a utilização de nomes próprios, o estabelecimento de ligações intertextuais com cenas temporais, a construção de imagens estereotipadas, entre outras.

Os posicionamentos do Brasil, durante os governos Lula, em favor de um Estado palestino independente coexistindo pacificamente com Israel e o reconhecimento do direito do Irã no desenvolvimento do seu programa nuclear não estão desvinculados das identidades internacionais do Brasil constituídas nos/pelos discursos. Isso porque, os posicionamentos e as ações adotados pela política externa brasileira só podem ser compreendidos se considerarmos que são apoiados em identidades internacionais. E, ao

passo que a política externa vai ganhando espaço no sistema internacional, ela contribui para cristalizar as identidades.

Portanto, defende-se que os discursos, a interpretação e os significados constituídos são imprescindíveis para a existência da ação política e estatal e das identidades. A empreitada da PEB em promover a paz no Oriente Médio assenta nas identidades internacionais representadas e constituídas nos/pelos discursos, as quais incorporaram a política para organizar e transformar as relações de poder diante de uma região disputada em termos geopolíticos.

## Referências

- Almeida, P. R. de. (2010). Pensamento e ação da diplomacia de Lula: uma visão crítica. *Revista Política Externa*, 19(2), 27–40.
- Almeida, P. R. de. (2014). *Nunca antes na diplomacia... A política externa brasileira em tempos não convencionais*. Appris.
- Amorim, C. (2003). Intervenção do Ministro das Relações Exteriores, embaixador Celso Amorim, na comissão de Relações Exteriores e Defesa Nacional do Senado Federal, em 27 de fevereiro de 2003. *Resenha de Política Exterior do Brasil*, 92, 49–56. [https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha\\_N92\\_1Sem\\_2003.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha_N92_1Sem_2003.pdf)
- Amorim, C. (2009, julho 27). *Discurso do Ministro Celso Amorim por ocasião do Seminário Internacional de Mídia sobre a Paz no Oriente Médio, organizado pelas Nações Unidas* [transcrição]. Portal do Governo brasileiro. <https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/ministro-das-relacoes-exteriores/discursos-mre/apresentacao-do-ministro-das-relacoes-exteriores-do-brasil-embaixador-celso-amorim-no-seminario-internacional-de-midia-sobre-a-paz-no-oriente-medio-organizado-pelas-nacoes-unidas-rio-de-janeiro-27-07-2009>
- Amorim, C. (2015). *Teerã, Ramalá e Doha: memórias da política externa ativa e altiva*. Benvirá.
- Caldas de Moura, L. T. (2003). Discurso do Representante Permanente Alternado do Brasil junto às Nações Unidas, embaixador Luiz Tupy Caldas de Moura, no Conselho de Segurança da ONU, em Nova York, em 11 de março de 2003. *Resenha de Política Exterior do Brasil*, 92, 59–60. [https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha\\_N92\\_1Sem\\_2003.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha_N92_1Sem_2003.pdf)
- Campbell, D. (1990). Global Inscription: How foreign policy constitutes the United States. *Alternatives*, 15(3), 263–286. <https://www.jstor.org/stable/40644685>
- Campbell, D. (1992). *Writing Security: United States foreign policy and the politics of identity*. University of Minnesota Press.
- Cardoso, F. H. (2001). Nota à imprensa do senhor Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, sobre as operações militares dos EUA contra alvos estratégicos no Afeganistão. (07 de outubro de 2001). *Resenha de Política Exterior do Brasil*, 89, 276–277. [https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha\\_N89\\_2Sem\\_2001.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha_N89_2Sem_2001.pdf)
- Chamma, V. M. (2013). A política externa do Hamas. *Fronteira*, 12(23), 44–68. <http://periodicos.pucminas.br/index.php/fronteira/article/view/12249>
- Charaudeau, P. (2018). *Discurso político*. (2.<sup>a</sup> ed.). Contexto.
- Collares, V. C. (2012). *Ascensão do Hamas na Palestina: pobreza e assistência social (1987-2006)* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Brasil].
- Connolly, W. E. (1991). *Identity / Difference: Democratic negotiations of political paradox*. Cornell University Press.
- Cooper, F. (2005). *Colonialism in question: theory, knowledge, history*. University of California.
- Corrêa, L. F. (Org.). (2012). *O Brasil nas Nações Unidas 1946-2011* (3.<sup>a</sup> ed. rev. ampl.). FUNAG.

- Domingues, P. (2005). O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930). *Diálogos Latinoamericanos*, 10, 116–131. <https://www.redalyc.org/pdf/162/16201007.pdf>
- Doty, R. L. (1993). Foreign policy as social construction: a post-positivist analysis of U.S. Counterinsurgency policy in the Philippines. *International Studies Quarterly*, 37(3), 297–320. <https://doi.org/10.2307/2600810>
- Doty, R. L. (1996). *Imperial encounters: The politics of representation in North-South Relations*. Borderlines.
- Filho, J. L. M. (2016). *KITCONC: concordanciador desktop gratuito em português*
- Garcia, E. V. (2017). *Cronologia das Relações Internacionais do Brasil* (3.ª ed.). Contraponto.
- Hansen, L. (2006). *Security as practice: discourse analysis and the Bosnian war*. Routledge.
- Lula da Silva, L. I. (2003). Pronunciamento à Nação do Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, sobre o conflito no Iraque, em Brasília, em 20 de março de 2003. *Resenha de Política Exterior do Brasil*, 92, 65. [https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha\\_N92\\_1Sem\\_2003.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha_N92_1Sem_2003.pdf)
- Lula da Silva, L. I. (2009a, maio 17). *Discurso do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, por ocasião de almoço na Câmara de Comércio, na Arábia Saudita* [transcrição]. Biblioteca da Presidência da República. <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos/2o-mandato/2009/17-05-2009-discurso-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silva-por-ocasio-de-almoco-na-camara-de-comercio-na-arabia-saudita/view>
- Lula da Silva, L. I. (2009b, julho 7). *Discurso do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, na cerimônia de entrega do Prêmio Félix Houphouët-Boigny pela Busca da Paz* [transcrição]. Biblioteca da Presidência da República. [http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos/2o-mandato/2009/copy\\_of\\_07-07-2009-discurso-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silva-na-cerimonia-de-entrega-do-premio-felix-houphouet-boigny-pela-busca-da-paz/view](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos/2o-mandato/2009/copy_of_07-07-2009-discurso-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silva-na-cerimonia-de-entrega-do-premio-felix-houphouet-boigny-pela-busca-da-paz/view)
- Lula da Silva, L. I. (2009b, novembro 11). *Declaração à imprensa do Presidente à República, Luiz Inácio Lula da Silva, por ocasião da visita do presidente de Israel, Shimon Peres* [transcrição]. Biblioteca da Presidência da República. <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos/2o-mandato/2009/11-11-2009-declaracao-a-imprensa-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silva-por-ocasio-da-visita-do-presidente-de-israel-shimon-peres/view>
- Lula da Silva, L. I. (2009c, novembro 20). *Declaração à imprensa do Presidente à República, Luiz Inácio Lula da Silva, por ocasião da visita do Presidente da Autoridade Nacional Palestina* [transcrição]. Biblioteca da Presidência da República. <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos/2o-mandato/2009/20-11-2009-declaracao-a-imprensa-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silva-por-ocasio-da-visita-do-presidente-da-autoridade-nacional-palestina/view>
- Lula da Silva, L. I. (2009d, novembro 23). *Declaração à imprensa do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, após assinatura de atos, por ocasião da visita do presidente do Irã* [transcrição]. Biblioteca da Presidência da República. <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos/2o-mandato/2009/23-11-2009-declaracao-a-imprensa-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silva-apos-assinatura-de-atos-por-ocasio-da-visita-do-presidente-do-ira/view>
- Lula da Silva, L. I. (2010a, março 15). *Discurso do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, durante sessão plenária especial do Parlamento israelense (Knesset)* [transcrição]. Biblioteca da Presidência da República. <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos/2o-mandato/2010/15-03-2010-discurso-do-presidente-da-republica-luiz>

[inacio-lula-da-silva-durante-sessao-plenaria-especial-do-parlamento-israelense-knesset/view](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos/2o-mandato/2010/15-03-2010-discurso-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silva-durante-encontro-com-o-presidente-do-estado-de-israel-shimon-peres-na-residencia-presidencial/view)

- Lula da Silva, L. I. (2010b, março 15). *Discurso do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, durante o encontro com o Presidente do Estado de Israel, Shimon Peres, na Residência Presidencial* [transcrição]. Biblioteca da Presidência da República. <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos/2o-mandato/2010/15-03-2010-discurso-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silva-durante-encontro-com-o-presidente-do-estado-de-israel-shimon-peres-na-residencia-presidencial/view>
- Lula da Silva, L. I. (2010c, março 15). *Discurso do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, durante jantar oferecido pelo presidente de Israel* [transcrição]. Biblioteca da Presidência da República. <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos/2o-mandato/2010/15-03-2010-discurso-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silva-durante-jantar-oferecido-pelo-presidente-de-israel/view>
- Lula da Silva, L. I. (2010d). Carta do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva a respeito do reconhecimento pelo governo brasileiro do Estado palestino nas fronteiras de 1967. *Resenha de Política Exterior do Brasil*, 107, 356. [https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/resenha107\\_2\\_2010.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/resenha107_2_2010.pdf)
- Maingueneau, D. (2013). *Análise de textos de comunicação* (6.<sup>a</sup> ed. ampl.). Cortez.
- Maingueneau, D. (2015). *Discurso e análise do discurso* (1.<sup>a</sup> ed.). Parábola Editorial.
- Maingueneau, D. (2016). *Gênese dos discursos* (2.<sup>a</sup> ed.). Parábola Editorial.
- Milliken, J. (1999). The study of Discourse in International Relations: A critique of research and methods. *European Journal of International Relations*, 5(2), 225–254. <https://doi.org/10.1177%2F1354066199005002003>
- Ministério das Relações Exteriores do Brasil. (2006a). Comunicado. Eleições Legislativas Palestinas (26 de janeiro de 2006). *Resenha de Política Exterior do Brasil*, 98, 238–239. [https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha\\_N98\\_1Sem\\_2006.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha_N98_1Sem_2006.pdf)
- Ministério das Relações Exteriores do Brasil. (2006b). Comunicado. Programa nuclear iraniano (31 de maio de 2006). *Resenha de Política Exterior do Brasil*, 98, 403. [https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha\\_N98\\_1Sem\\_2006.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha_N98_1Sem_2006.pdf)
- Ministério das Relações Exteriores do Brasil. (2007a). Comunicado. Acordo de Princípios para a constituição de Governo de União Nacional na Autoridade Nacional Palestina (13 de fevereiro de 2007). *Resenha de Política Exterior do Brasil*, 100, 228. [https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha\\_N100\\_1Sem\\_2007.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha_N100_1Sem_2007.pdf)
- Ministério das Relações Exteriores do Brasil. (2007b). Comunicado. Constituição do governo de União Nacional na Autoridade Nacional Palestina (17 de março de 2007). *Resenha de Política Exterior do Brasil*, 100, 267. [https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha\\_N100\\_1Sem\\_2007.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/Resenha_N100_1Sem_2007.pdf)
- Ministério das Relações Exteriores do Brasil. (2009). Comunicado. Visita ao Brasil do Presidente do Irã, Mahmoud Ahmadinejad – 23 de novembro de 2009. *Resenha de Política Exterior do Brasil*, 105, 392. [https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/resenha105\\_2\\_2009.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/resenha105_2_2009.pdf)
- Ministério das Relações Exteriores do Brasil. (2010). Comunicado. Reconhecimento do Estado Palestino nas fronteiras de 1967. *Resenha de Política Exterior do Brasil*, 107, 354–355. [https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/resenha107\\_2\\_2010.pdf](https://www.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/Novas/resenha107_2_2010.pdf)
- Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Editorial Paidós.
- Nascimento, A. (2016). *O genocídio do negro brasileiro: o processo de um racismo mascarado*. (3.<sup>a</sup> ed.). Perspectivas.
- Ricupero, R. (2017). *A diplomacia na construção do Brasil (1750–2016)*. Versal Editores.
- Schaffer, F. C. (2016). *Elucidating social science concepts: an interpretivist guide*. Routledge.
- Schwartz-shea, P., & Yanow, D. (2012). *Interpretive research design: concepts and processes*. Routledge.

- Silva, A. P. M. (2012). *A política palestina: construção, dinâmicas e desdobramentos* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Brasil].
- Veiga, E. (2019, dezembro 11). A brasileira que salvou judeus do Holocausto. *Deutsche Welle (DW)*. <https://www.dw.com/pt-br/a-brasileira-que-salvou-judeus-do-holocausto/a-51621847>
- Vigevani, T., & Cepaluni, G. (2011). *A política externa brasileira: a busca de autonomia, de Sarney a Lula* (2.ª ed.). Editora Unesp.

[recebido em 28 de julho de 2022 e aceite para publicação em 28 de junho de 2023]

## DA SARABANDA À DIALÉTICA: UM BREVE PERCURSO DAS IDEIAS ESTÉTICAS DE ANTONIO CANDIDO

### FROM SARABANDA TO DIALECTIC: A BRIEF ROUTE OF ANTONIO CANDIDO'S AESTHETIC IDEAS

Vinícius Victor A. Barros\*  
victorbarros.adm@gmail.com

Este artigo discute a complexa e dialética relação entre forma literária e processo social a partir de três estudos de Antonio Candido sobre o romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida. Considerada a descrição terminológica do crítico, bem como a sua notável aversão a quaisquer afiliações ortodoxas que tendem à simplificação e à imobilização do pensamento livre, procuramos incidir luz aos textos a fim de evidenciar continuidades, descontinuidades e, principalmente, afinidades teórico-metodológicas com as mais diversas tendências da crítica literária como, por exemplo: o marxismo, a sociologia, o estruturalismo, etc. Para além de uma circunstancial tentativa de seriação e evolução das ideias de Candido, a partir dos textos selecionados, almeja-se *pari passu* destacar a refinada visada de trabalho intelectual do autor em que se destaca um aguçado senso das afinidades eletivas existentes entre a literatura e a sociedade brasileiras.

**Palavras-chave:** Antonio Candido. Crítica literária dialética. Estética.

This article discusses the complex and dialectical relationship between literary form and social process based on three studies by Antonio Candido on the novel *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), by Manuel Antônio de Almeida. Considering the terminological description of the critic, as well as his remarkable aversion to any orthodox affiliations that tend to simplify and immobilize free thought, we seek to shed light on the texts in order to highlight continuities, discontinuities and, mainly, theoretical-methodological affinities with the most various trends in literary criticism such as, for example: Marxism, sociology, structuralism, etc. In addition to a circumstantial attempt at seriation and evolution of Candido's ideas, from the selected texts, it is intended to focus *pari passu* the refined aim of the author's intellectual work, which highlights a keen sense of the elective affinities between Literature and the Brazilian Society.

**Keywords:** Antonio Candido. Dialectical literary criticism. Aesthetics.

•

---

\* Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. ORCID: 0000-0002-3342-3312. Lattes: 9445180194072983.

## 1. Introdução: um romance, várias leituras

Antes de vir à baila na forma do ensaio que Roberto Schwarz (1987, p. 129) definiria como “o primeiro estudo literário propriamente dialético” publicado no Brasil, “Dialética da Malandragem” (1970), de Antonio Candido, foi precedido por um sólido conjunto de estudos e comentários que se dedicaram ao primeiro e único romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853). Apesar de “infelizmente muito breves” e um tanto quanto limitados, no entender de Candido (2010, p. 17), trabalhos como os de José Veríssimo, Mário de Andrade e Darcy Damasceno foram pertinentes e pioneiros na apreciação crítica do livro. Contudo, o texto de Candido, originalmente publicado no oitavo número da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* da Universidade de São Paulo, no início da década de 1970, destacou-se dos demais não apenas por propor, e efetivamente realizar, uma leitura renovada do romance, valorizando-o extraordinariamente, como também por se empenhar em uma arrojada síntese de conhecimentos dispersos a respeito do Brasil. Tais conhecimentos, organizados e iluminados criticamente, revelaram uma importante e pouco explorada linha da historiografia literária e do folclore de nosso país: a malandragem. O estudo de Candido possibilitou, ainda, a sondagem de nossa cena contemporânea ao identificar, no trânsito entre os polos da ordem e da desordem, a raiz de uma complexa forma de sociabilidade que, por sua vez, encontrava-se arraigada tanto nos meandros da formação histórica brasileira quanto nas páginas do romance (cf. Schwarz, 1987).

Guardando relativa independência ante a rigidez das terminações metodológicas, mesmo em relação ao marxismo, sua inspiração essencial, e passando ao largo das exigências das inovações conceituais da crítica, como o estruturalismo em voga à época, “Dialética da Malandragem”, além de um estudo inovador em várias frentes, é também a ocasião em que o principal do projeto de Antonio Candido encontra-se realizado (cf. Schwarz, 1987, 2019). Diferentemente dos estudos anteriores (e mesmo posteriores) ao ensaio de 1970, que orbitavam prioritariamente em torno do lugar das *Memórias* em nossa tradição de romances, a contribuição de Candido, entre as já brevemente enunciadas, prende-se também à investigação do sentido histórico da forma literária. Dito de outra maneira, nas linhas do estudo somos apresentados a muito mais do que uma leitura sofisticada do romance de Manuel Antônio de Almeida; o crítico nos oferece também uma resposta bastante convincente para talvez uma das mais espinhosas questões da crítica literária moderna, a saber: a relação complexa e nunca automática entre a literatura e a sociedade.

Entretanto, antes de propriamente entrarmos na discussão específica sobre os resultados desta investigação estética e do saldo positivo daí decorrente para a análise social brasileira (que aliás já foram largamente visitadas e revistadas pelo melhor de nossa crítica literária)<sup>1</sup>, é interessante observar os caminhos e as opções teórico-metodológicas

---

<sup>1</sup> Além de “Pressupostos, Salvo Engano, de Dialética da Malandragem” de Roberto Schwarz, publicado originalmente em 1979, lembramos de outros trabalhos importantes, como: os livros de Roberto Goto, *Malandragem Revisitada* (1988), e Edu Teruki Otsuka, *Era no Tempo do Rei: Atualidade das Memórias de um Sargento de Milícias* (2016), além do ensaio de João Cezar de Castro Rocha, “Dialéticas em Colisão: Malandragem ou Marginalidade? Notas Iniciais sobre a Cena Contemporânea” (2003), para nos limitarmos a apenas alguns nomes.

consideradas por Antonio Candido para a elaboração da sofisticada síntese dos argumentos de “Dialética da Malandragem”. Trata-se, em um primeiro momento, de uma circunstancial tentativa de seriação da evolução das ideias e dos pressupostos trabalhados pelo autor que, ao serem lidas em conjunto, em um segundo momento, podem iluminar uma singular visada de mundo e de trabalho intelectual que requer atenção especial. Essa visada teria como característica principal a capacidade de articular, em uma unidade dialética coerente, valores e práticas das mais diversas tradições de pensamento, aproveitando-se o que cada uma delas pode oferecer de produtivo à análise do objeto artístico, que, por sua vez, deve sempre exercer um papel de protagonismo na investigação. Tal movimento crítico, que chamamos por ‘senso de afinidades eletivas’, decorre, dentre outras coisas, de certa posição ‘do contra’ assumida pelo autor ante aos repertórios intelectuais disponíveis. Assim, Candido não ignora as novidades que o circundam, tampouco as adere de modo maniqueísta, simplista ou dogmática, mas, na verdade, submete a voga teórica selecionada ao crivo da particularíssima experiência histórica e social brasileira, verificando na prática da análise literária os possíveis rendimentos e deformações assumidas por essas ideias, quando transplantadas de seu contexto original.

Se, conforme atestam os melhores leitores de Antonio Candido, a intrincada relação entre literatura e sociedade brasileiras é debatida e abordada de modo satisfatório em “Dialética da Malandragem” (1970), a construção desse caminho e suas múltiplas relações internas ainda não foram suficientemente investigadas. Logo, para ver claro na complexa diversidade do pensamento de Candido e não tomar ligações externas e acidentais por ligações internas e necessárias, é preciso uma atitude crítica igualmente complexa e minuciosa, caracterizada por certa liberdade de movimento, capaz de caminhar do particular à totalidade para, então enriquecida, trilhar o caminho de volta, repetindo o processo *ad infinitum*. Dito de outro modo, para decompor esse todo de ideias em suas partes e elementos constituintes, extrair da massa dos aspectos e dos elementos do todo os mais importantes e determinantes, procurar e descobrir o que há de essencial e de comum entre eles e o que os reúne em um só todo razoável e compreensível, é necessária uma atitude, em uma só palavra, dialética.<sup>2</sup> Assim, a tarefa da análise dialética, que Candido soube tão bem colocar em prática, e por isso se faz tão inescapável para a investigação de seu próprio pensamento crítico, é, precisamente, a de se elevar do singular ao geral, do concreto ao abstrato, do lado imediato ao mediato, do contingente ao necessário, da aparência dos fenômenos à sua lei.

Nesse sentido, visando o recorte de um percurso rumo a uma totalidade possível, nota-se que, para além do importante ensaio publicado em 1970, Antonio Candido tratou das *Memórias de um sargento de milícias* em outros dois momentos específicos ao longo

---

<sup>2</sup> Estamos aqui, assim como Antonio Candido, posicionados no sentido proposto pela dialética materialista de tradição marxista que, por sua vez, nas palavras de Leandro Konder (1981, p. 49), entende que “o processo da realidade deveria ser encarado como uma totalidade aberta, isso é, através de esquemas que não reduzissem a infinita riqueza da realidade do conhecimento”. Dessa maneira, “para dar conta do movimento rico pelo qual a realidade está sempre assumindo formas novas, os conceitos com os quais o nosso conhecimento trabalha precisam aprender a ser fluídos.” (Konder, 1981, p. 49).

de sua muito produtiva atividade como intelectual e professor.<sup>3</sup> A primeira destas ocasiões que merece ser considerada com atenção é a breve análise empreendida em uma série de quatro artigos do jornal “O nosso romance antes de 1920”. Esses rápidos comentários foram publicados entre 18 de abril e 16 de maio de 1946, durante o exercício em caráter regular do autor como titular dos rodapés semanais de “Notas de crítica literária”, do jornal *Folha da Manhã*.<sup>4</sup> Já o segundo momento proposto é um estudo de maior fôlego que o primeiro e que integra um dos capítulos da *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*, publicado originalmente em 1959, chamado “Manuel Antônio de Almeida: o Romance em Moto-contínuo”.

Considerados os diferentes aspectos de fatura, contextos de publicação e objetivos almejados, ambos os textos apresentam argumentos importantes que serão desenvolvidos ou abandonados completa ou parcialmente por Candido, na análise de 1970. Salta aos olhos, entretanto, o fato de que, à primeira vista, o romance de Antônio de Almeida não é qualificado pela crítica corrente de então como uma obra maior de nossa literatura. Roberto Schwarz (2019, p. 266) chama atenção para esse fato, “em que livros bons, mas marcados por limitações, são transformados em obras notáveis, graças às verdades que os achados do crítico souberam desentranhar de sua organização, inclusive de seus ritmos” – procedimento, aliás, que se repetiria em outro ensaio importante, “De Cortiço a Cortiço”, ocasião em que Candido (1991) estuda o romance naturalista de Aluísio Azevedo, revitalizando-o e lendo em suas páginas importantes aspectos para a interpretação social brasileira.

## 2. Primeira leitura: a crítica literária de rodapé

Investigando a repercussão das *Memórias* entre os contemporâneos da obra, Edu Teruki Otsuka (2016, pp. 160–161) nos diz que o romance foi pouco apreciado pela crítica de seu tempo, embora, ainda assim, tenha atingido certa popularidade junto ao público. Segundo o pesquisador, os comentários da época sobre o livro eram, em sua maior parte, escritos por conhecidos e amigos do autor, de modo que se sobressai certo tom de condescendência, como se a morte prematura de Manuel de Almeida (vitimado por um naufrágio aos 30 anos de idade) houvesse impedido a continuidade de um talento que, efetivamente, não se concretizou. É somente ao final do século XIX, com os estudos de José Veríssimo<sup>5</sup>, que o romance passa a ser lido com maior cuidado e isenção pela crítica especializada. A singularidade da obra, que até então não parecia se encaixar em nenhuma das categorias estabelecidas, resultando em despreço, agora era convertida em virtude. De acordo com Otsuka (2016, p. 162), na leitura de Veríssimo, “o romance de Manuel Antônio não só não teria predecessores como também seria uma espécie de precursor do

---

<sup>3</sup> Houveram, obviamente, outras ocasiões em que o autor fez referência ao romance, como os brevíssimos comentários tecidos em *Iniciação à Literatura Brasileira: Resumo para Principiantes* (1999). Entretanto, nos referimos aqui às contribuições efetivamente relevantes para o nosso propósito e não à reafirmação de argumentos anteriormente expostos.

<sup>4</sup> Os quatro artigos desta série constituem a transcrição adaptada de uma breve conferência realizada na Biblioteca Municipal de São Paulo, em julho de 1945, e foram republicados, ao lado de uma seleta de outros rodapés literários do crítico, na edição de número 5 da revista *Literatura e Sociedade* da USP, no ano de 2000.

<sup>5</sup> Edu Teruki Otsuka (2016, p. 161) recorre, principalmente, a José Veríssimo (1894).

realismo e do naturalismo”. Desse modo, o crítico do fim do Brasil oitocentista supunha que a temática popular e cotidiana das *Memórias* seria um dos principais motivos pelo qual o livro não teria logrado êxito ante a crítica de seu próprio tempo, época em que “dominava o gosto romântico pelo sentimental, pelo pitoresco” (Otsuka, 2016, p. 163).

Essa ideia é repetida décadas a fio por críticos das mais diversas orientações e vertentes, como Ronald de Carvalho, Agripino Grieco e Otto Maria Carpeaux (cf. Otsuka 2016). O entendimento de que o romance figuraria como precursor do Realismo e do Naturalismo em nosso país é compartilhado inclusive pelo jovem Antonio Candido, nos referidos artigos de crítica literária da década de 40. Na oportunidade, ao investigar a consolidação do nosso romance antes de 1920, o crítico vai localizar, em meados do século XIX, com a publicação de *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, e das *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida, a inauguração do que considera o “verdadeiro romance brasileiro” (Candido, 2000a, p. 212). Antes desses dois marcos, nas palavras de Candido (*idem*, p. 213), a literatura em nosso país sofria com a “falta de uma linha contínua de evolução” e de uma “tradição literária que se afina e apura nas mãos de gerações sucessivas”, de modo que “o ímpeto criador vai se inspirar noutras tradições e noutras terras”. Não se pode deixar de observar aqui a presença – ainda muito tênue, é verdade – de um dos principais argumentos daquilo que, anos mais tarde, iria compor as linhas de força de *Formação da Literatura Brasileira* (1959): a atenção aos elementos decisivos que formariam uma continuidade literária, uma certa tradição sem a qual “não há literatura, como fenômeno de civilização” (Candido, 2014, p. 26). Noutras palavras, o rodapé literário de Candido (2014, p. 26) contém *in nuce* a questão de um “conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar”.

No artigo, para exemplificar o problema da falta de padrões literários em nossas terras, principalmente quanto aos romances, Antonio Candido (2000a, p. 213) corrobora com o argumento de outro importante crítico, que aliás o inspira; trata-se de Silvio Romero, que, já em 1876, havia identificado o problema em questão ao afirmar: “Na história do desenvolvimento espiritual do Brasil há uma lacuna a considerar: a falta de seriação nas ideias, a ausência de uma genética. Por outros termos, um autor não procede de outro (...), não temos tradições intelectuais no rigoroso sentido” (Romero *apud* Candido, 2000a, p. 213). Assim, considerada a dificuldade de lastrear uma continuidade sólida e particular de nossas obras entre o século XVI e meados do século XIX, bem como o forte vínculo com as modas literárias do ocidente da Europa, que se apresenta essencialmente como nossa matriz cultural, Candido atesta que “estudar literatura brasileira é, em boa parte, estudar literatura comparada” (*ibidem*).

De volta ao caso do romance de Antônio de Almeida, especificamente, o problema comparativo seria duplo: “não só ele apareceu isolado e sem predecessores, com os seus folhetins de 1852, como a análise do seu texto não nos permite estabelecer com segurança filiações estrangeiras” (*ibidem*). Apesar disso, Candido reconhece a influência de Balzac “e de seu realismo seivoso” (*ibidem*), lembrando a Paulo Rónai, que menciona a afinidade do livro com Le Sage, bem como um estudo de Mário de Andrade, publicado em 1940, que já havia indicado o diálogo das *Memórias* com o romance de costumes e com a

picardia europeia do século XVIII. Haveria, certamente, todo esse “fenômeno estranho de polinização literária” que ligaria o nosso autor à velha corrente do romance burguês e picaresco europeu, no tempo em que a ficção em nossas terras era um tímido esboço (*ibidem*). Porém, ainda assim, as *Memórias* traziam em suas páginas um aspecto singular que as permitiam, no entender de Candido, serem lidas como “o mais brasileiro e carioca dos livros” (*ibidem*). Tal característica sobressai à fatura desleixada e à língua frouxa das aventuras narradas, de modo que a qualidade primordial do romancista é destacada por sua capacidade de encarar o cotidiano do país a partir de um ângulo próprio de visão, uma espécie de “ângulo forjado”. Para Candido, na escrita de Antônio de Almeida existe a “capacidade de interpretar a vida – capacidade que penetra deste modo no *romance pátrio*” (*idem*, p. 214, grifo nosso).

Candido, portanto, atribui a dificuldade de situar e caracterizar as *Memórias* à complexa conjunção entre influências estrangeiras das mais diversas ordens do romance e a certo ângulo particular de visão forjado por Manuel Antônio de Almeida, o que lhe permitiria interpretar o cotidiano nacional à época do Rio de Janeiro oitocentista e retratá-lo em seu livro. No rodapé da crítica literária de 1946, é possível perceber que a direção a qual os argumentos do crítico apontam, priorizando a busca pela filiação do texto e o seu lugar na tradição, está bem distante da fina interpretação que se concretizará em “Dialética da Malandragem” (1970) — oportunidade em que processo social e estrutura literária serão discutidas a partir de uma única luz, permitindo que a relação entre elas seja estudada em si mesma como algo relativamente autônomo. No artigo de jornal, a preocupação em relação ao tratamento estético da realidade no romance é bastante tênue, quase inexistente; entretanto, ainda assim, Candido não deixa de observar que um aspecto importante da força do livro, de sua impressão de verdade, está localizado em certos pressupostos formais de sua fatura. Como vimos, essa dimensão devia-se menos ao trabalho ao nível do texto, da frase e da língua, do que ao ângulo em que o romancista se posicionou para observar os trâmites da sociedade fluminense e, em seguida, a partir dela, retratar ficcionalmente as aventuras e desventuras do protagonista Leonardo Filho. Posto desse modo, tal ângulo vincularia o livro ao que o crítico chamou por “romance pátrio”, o que equivaleria a uma importante dimensão do romance produzido no Brasil, “descoberta por Macedo e aprofundada por Manuel de Antônio de Almeida (ou seja, o estudo dos costumes da sociedade urbana)” (Candido, 2000a, p. 214).

Nota-se que a relação entre literatura e sociedade delineada por Candido no rodapé se apoia na percepção do trabalho consciente e ativo do romancista sobre a obra. Ou seja, para nosso crítico, o escritor é capaz de observar e intuir as configurações da própria realidade para, em seguida, as traduzir artisticamente.<sup>6</sup> Essa justaposição, na maneira em que é posta, tem algo de mecânico e redutor, uma vez que tende a simplificar a complexidade do movimento em etapas bem delimitadas: 1) observar, 2) analisar e 3) reproduzir. No artigo de 1946, não existe ainda certo cuidado crítico quanto à investigação das mediações existentes entre uma instância e outra; o mencionado ângulo de visão do

---

<sup>6</sup> Esta relação não sai do horizonte próximo do crítico, ela é largamente explorada em um estudo cujo título é bastante objetivo: *Literatura e Sociedade*, de 1965. Nele, em seus capítulos iniciais, podemos acompanhar uma das raras ocasiões em que Candido se debruça detidamente sobre o debate de pressupostos teóricos que sustentam suas análises.

romancista, que observa e interpreta a sociedade ao seu modo particular, parece ser lido aqui em certa linha reta na direção do resultado de sua produção artística.

Esse entendimento, ainda bastante limitado, será refinado por Candido com o passar dos anos; no prefácio a *O discurso e a Cidade* (1993), por exemplo, a noção já aparece de maneira bem diferente. Na ocasião, assim como no rodapé, Candido (2010, p. 9) reafirma que a impressão de verdade de um romance depende da organização formal de vários de seus elementos e que uma das ambições principais do crítico literário é mostrar como “o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária”. Assim, se conseguir realizar esta ambição, o crítico poderá superar o “valo entre social e estético, ou entre psicológico e estético, mediante um esforço mais fundo de compreensão do processo que gera a singularidade do texto” (*ibidem*). Com essas linhas, cujos desdobramentos serão vários para a noção de redução estrutural, Candido põe de lado a aproximação mecânica entre o social e a arte, sublinhando que, embora inspirado, conscientemente ou não, na realidade ao seu redor, o mundo construído pelo trabalho do romancista é um mundo particular e que exige sua interpretação à parte.

O contexto de publicação, uma sessão de jornal, e o público-alvo do artigo, maioritariamente leitores não-especializados<sup>7</sup>, não possibilitam ao crítico o espaço e a oportunidade propícias para que o método de análise empregado ou que noções, como a de romance pátrio, sejam satisfatoriamente esclarecidas – elas são apenas colocadas e raramente discutidas, o que pressupõe certo compromisso tácito entre a autoridade do autor, que detém e expõe o conhecimento, e o leitor, que apenas interpreta. Anos mais tarde, em obra de largo fôlego e originalmente concebida em dois volumes, na *Formação da Literatura Brasileira*, de 1959, reencontramos a discussão entre literatura e sociedade de modo mais mediado. Dessa vez, os argumentos, além de melhor estruturados, não estão atados às dificuldades de fatura anteriormente impostas.

### 3. Segunda leitura: o romance em moto-contínuo

Na sessão da *Formação da Literatura Brasileira* que abre os capítulos dedicados ao estudo do romantismo, Candido (2014, p. 429) comenta que o triunfo do romance no Brasil do século XIX não é fortuito; deve-se às complexas, amplas e universais características do gênero, que se situa a meio termo da “pesquisa lírica e do estudo sistemático da realidade”, operando certa ligação entre eles. Assim, exercendo atividade inacessível tanto à poesia quanto à ciência, o fundamento do romance enquanto gênero, não é, com efeito,

(...) a transfigurada realidade da primeira, nem a realidade constatada da segunda, mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança

---

<sup>7</sup> Em artigo chamado “Ouverture”, de 7 de janeiro de 1943, e que inaugura sua sessão de rodapés de crítica literária no jornal *Folha da Manhã*, Candido discute as dificuldades de análises realizadas nesse contexto em específico. O artigo foi coligido posteriormente por Vinícius Dantas em *Textos de Intervenção* (2002) e apresenta um interessante comentário de Candido acerca de sua percepção sobre o trabalho crítico, entendido como importante instrumento de conhecimento da realidade – característica essa que vai perdurar por toda a vida e a produção do autor.

externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano — em concorrência com a vida. (Candido, 2014b, p. 429).

Nessa leitura das características do romance romântico brasileiro, literatura e sociedade não aparecem de maneira mecanicamente vinculadas. Pelo contrário, são observadas uma série de mediações que vincam a relação entre elas, como o próprio processo social e a singular e subjetiva prática da criação artística – ambas situadas “em concorrência” com a verossimilhança da realidade. Além disso, o termo “triunfo do romance”, mobilizado para marcar a predominância do gênero sobre os outros, como o próprio autor nos informa, é uma aproximação com a concepção de “grande realismo” de Georg Lukács<sup>8</sup>, – embora com mais “flexibilidade do que está contido no dogmatismo” do crítico, alerta Candido (2014, p. 429). Essa concepção, na linha do que foi observado acerca das mediações entre arte e sociedade, parte do entendimento de que o gênero literário do romance permanece fiel à vocação de elaborar conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável, capaz de realçar a própria realidade. Noutras palavras, mais uma vez Candido demarca bem que a realidade reproduzida artisticamente na literatura não é necessariamente a mesma sob a qual foi inspirada; daí a importância de sua interpretação à parte.

De volta à questão do romance em relação às *Memórias*, Candido (2014, pp. 430–432) prossegue delineando os aspectos particulares que o gênero literário assumiu no Brasil, uma “verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país”; afirma ainda que o eixo do romance oitocentista se encontrava no “respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procurava imprimir à narrativa”. No Brasil, o romance romântico, em suas produções mais características, a exemplo do romance de Antônio de Almeida, foi capaz de elaborar nossa realidade muito por conta da posição intelectual e afetiva do nacionalismo literário e sua inegável influência ante aos escritores da época. Tal nacionalismo consistia, basicamente, em escrever e valorizar as coisas locais: “no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil” (Candido, 2014b, p. 431). Nessa perspectiva, o romance pátrio, ao qual Candido (2000a) situou inicialmente as *Memórias*, conforme o rodapé de 1946, se justificaria por certa afinidade com o teor nacionalista literário em voga no século XIX brasileiro. No plano do enredo do livro, especificamente, o nacionalismo se traduziria no estudo e na descrição dos costumes da sociedade carioca do Segundo Reinado. Com efeito, encontraríamos aí a inauguração de certa tendência de realismo e de naturalismo literário no país – linha de raciocínio que, conforme anteriormente apontamos, foi largamente explorada pela crítica especializada.

O senso de missão, o intuito de exprimir a realidade da sociedade brasileira, que dominava grande parte da produção oitocentista, imprimia aos romances da época certo cunho realista que “provém da disposição de fixar literariamente a paisagem, os costumes e os tipos humanos” (Candido, 2014b, p. 434). Sendo assim, nosso realismo, que começou

---

<sup>8</sup> Candido (2014, p. 758) informa que, neste capítulo, tomou como referência o livro *Saggi sul Realismo* (1950), de Georg Lukács.

a despontar em estreita observância ao programa nacionalista, atuou como fator decisivo de autonomia literária. Todavia, na outra face da moeda, nosso realismo ainda incipiente, carregado de tons nacionais, foi também fator inescapável de limitação criativa, visto que ancorou o escritor à representação de um meio pouco estimulante, quando comparado à principal referência cultural que era a Europa.<sup>9</sup> Tal comparação com as metrópoles além-mar se limitava menos a situações e tramas sociais que eventualmente poderiam servir de inspiração para o entreccho dos romances, do que ao apelo às fórmulas amadurecidas por uma tradição literária mais longeva e refinada (quanto às *Memórias de um Sargento de Milícias*, por exemplo, páginas e mais páginas foram escritas sobre os vínculos entre o romance e a picardia espanhola do século de ouro).

A partir da síntese desse movimento de aproximação e adaptação dos padrões formais europeus (a citada “polinização literária” descrita no artigo de 1946) e da obrigação patriótica de descrição dos quadros nacionais, Candido (2014, p. 436) observa a dupla fidelidade de nossos romancistas, “atentos por um lado à realidade local, por outro à moda francesa e portuguesa”. Fidelidade dilacerada, contudo, e por isso mesmo difícil, que “poderia ter prejudicado a constituição de uma verdadeira continuidade literária entre nós, já que cada escritor e cada geração tendiam a recomençar a experiência por contra própria, sob o influxo da última novidade” (*ibidem*). Esse eterno recomeço *da capo* só seria parcialmente resolvido (embora caiba uma larga discussão) com o surgimento de Machado de Assis, o primeiro escritor brasileiro propriamente universal.<sup>10</sup>

Em “Manuel Antônio de Almeida: o Romance em Moto-contínuo”, em *Formação da Literatura Brasileira* (1959), prossegue-se o esforço em situar o livro em certa tradição de obras marcadas por um veio de ordem realista. Nas páginas desse capítulo, mais uma vez, é sublinhada a excentricidade das *Memórias* em relação às obras de ficção correntes da época. Para Candido (2014, p. 531), encarnando quase exclusivamente uma ou outra tendência dentre as que caracterizavam o romantismo, o ponderado realismo que vinca as aventuras de Leonardo Filho não necessariamente se afasta ou se opõe à corrente romântica brasileira, apenas “decanta alguns dos seus aspectos”. Porém, como a obra exprime, dentre as tendências, um detalhado panorama de costumes urbanos que menos comumente se associava à escola, é costumeiro que se observe nela um “fenômeno de preflorescência do realismo”, o que estaria em desacordo com os padrões literários do momento (*ibidem*). Aí estava resumido o curto-circuito que as *Memórias* causaram à crítica literária brasileira: o fato do romance poder ser lido ora de acordo com o plano nacionalista da descrição dos costumes (a preflorescência do realismo), ora em desacordo com o extremismo poético e fantástico corrente e característico do romantismo brasileiro.

<sup>9</sup> Candido (2014, p. 532) exemplifica o problema citando o próprio Manuel Antônio de Almeida: “É infelicidade para nós que escrevemos estas linhas estar caindo na monotonia de repetir quase sempre as mesmas cenas com ligeiras variantes: a fidelidade, porém com que acompanhamos a época, da qual pretendemos esboçar uma parte dos costumes, a isso nos obriga”. A edição utilizada por Candido, conforme ele mesmo informa, é a versão de 1944, editada por Marques Rebelo e publicada pela Imprensa Nacional.

<sup>10</sup> “Machado prezou sempre a tradição romântica brasileira e, ao continuá-la, deu o exemplo de como se faz literatura universal pelo aprofundamento das sugestões locais. (...) Graças a ele, a nossa ficção fixou e sublimou os achados modestos dos escritores do romantismo”. (Candido, 2014, p. 437). Sobre o tema, são incontornáveis os estudos de Roberto Schwarz (1977, 1987).

Embora, essencialmente, o percurso de análise continue apontando para um horizonte já outrora indicado, o ângulo e a profundidade crítica mobilizados por Candido nessa nova abordagem são mais arrojados do que os dos rodapés literários. No estudo de 1959 alguns pontos se sobressaem, como: 1) a preocupação com o trabalho de elaboração estética da ordem formal do texto; 2) a interrogação dos dados da realidade social do Rio de Janeiro de D. João VI e suas respectivas funções na estrutura da obra; e 3) a percepção de que as *Memórias* são regidas por certo movimento em moto-contínuo, cujas implicações para a posterior noção de dialética da ordem e desordem serão importantíssimas. Nota-se ainda que, embora os dados internos e externos ao objeto literário já estejam profundamente repertoriados e comentados, no texto, Candido ainda não os trabalha totalmente em perspectiva dialética. Quer dizer, a particular visada crítica que é enunciada pela primeira vez em *Literatura e Sociedade*, de 1965, e que consiste, a grosso modo, no esforço de entender a obra “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (Candido, 2000b, p. 6), aparece aqui ainda pouco consolidada. Também estamos longe de definições conceituais mais complexas, como a de “redução estrutural”, que guia o ensaio de 1970 e é responsável por inaugurar um novo patamar em nossa crítica literária. Entretanto, é inegável que as bases para tais formulações já estão presentes aqui, germinando, de maneira tal que resta somente serem melhor exploradas em relação aos seus desenvolvimentos posteriores.

Quanto à investigação dos pressupostos formais das *Memórias*, em “Manuel Antônio de Almeida: o romance em moto-contínuo”, Candido chama atenção para a surpreendente imparcialidade do trato dos personagens, por parte do narrador. Ao contrário da tensão romântica entre o bem e o mal, nas aventuras de Leonardo Filho as relações entre os personagens se desenvolvem ancoradas por certo “nivelamento divertido dos atos e caracteres” (Candido, 2014c, p. 531). Nessa perspectiva, embora profundamente interessado pela investigação e pela descrição artística do dado social, o narrador de Antônio de Almeida, ainda assim, é

(...) pouco atraído pela pesquisa das raízes do comportamento, ou a dinâmica do espírito, atém-se à vida de relação: espreita palavras e atos, comparando-os com outros atos e palavras, e deixa ver ao leitor que, no fundo, uns valem os outros: nem bons, nem maus. Isso, porém, sem a amargura que os naturalistas denotarão em seguida, sem qualquer intuito mais profundo de análise. (Candido, 2014c, p. 531)

Nas *Memórias*, a equivalência do bem e do mal não se encontra ao nível complexo das camadas subjacentes do ser – “onde um Dostoiévski, ou um Machado de Assis vão pesquisar a semente das ações” –, mas sim ao nível mais acessível à observação superficial, que geralmente aparece caracterizado por meio do uso recorrente da ironia ou do “desencantamento do cinismo dos que não visam ao fundo dos problemas” (Candido, 2014c, p. 531). Tal posição, em que qualquer tipo de juízo de valor possível naufraga ante às aparências, provém, em grande parte, do entroncamento do romance com a longa tradição da picardia europeia e vale a pena ser destacado.

O ponto de vista do romance pícaro se tornou muito difundido a partir de uma simplificação do argumento de Mário de Andrade que, posteriormente, encontrou apoio

em estudiosos como Josué Montello e Eugênio Gomes.<sup>11</sup> Nessa perspectiva, a organização episódica do romance, o ângulo narrativo, as peripécias do esperto Leonardo Filho e a maneira como ele sobe na vida são algumas das especificidades destacadas que endossam a associação do romance àquela modalidade narrativa espanhola dos séculos XVI e XVII. Porém, como observa Edu Teruki Otsuka (2016, p. 162) o preço a ser pago por essa tendência crítica é o de “agrilhoar as *Memórias* a um rótulo confortável que, no entanto, pouco esclarece quanto à especificidade da obra”.

Do autor modernista citado, o estudo consiste no prefácio à reedição do romance em 1940, posteriormente compilado em um livro de ensaios chamado *Aspectos da Literatura Brasileira*, de 1943. Nesse texto, carregado a um só tempo de lirismo e rigor crítico, Mário de Andrade faz uma minuciosa investida sobre a vida do romancista, chamado carinhosamente por “Maneco”, bem como uma caracterização da sociedade fluminense de 1800. Além dessas interessantes informações do ponto de vista biográfico e sociológico, alguns outros argumentos importantes são apresentados, como: a) a ausência de referências aos negros e sua cultura, que Candido vai desenvolver e analisar no ensaio de 1970 ao se dedicar à dinâmica social dos homens pobres e livres; b) as observações folclóricas e o vocabulário “variadíssimo e coerente”, farto de “brasileirismos, prolóquios, modismos, ditos e frases-feitas” (Andrade, 2002, p. 155); e c) a já mencionada filiação descontínua do livro, localizada entre a fidelidade documentária do romance realista, a prosa latina e a novela picaresca.

Como Candido (2010, p. 18) bem lembra na primeira parte de “Dialética da malandragem”, se tal aproximação com a picardia fosse exata, “estaria resolvido o problema da filiação e, com ele, grande parte da caracterização crítica”. Entretanto, o herói Leonardo Filho será visto no ensaio de 1970 não como o pícaro da tradição literária europeia, mas como malandro brasileiro, figura historicamente original que sintetiza i) uma dimensão folclórica mais abrangente e pré-moderna (o *trickster*) e uma dimensão folclórica mais restrita, brasileira, que remete aos contos populares na linha de um Pedro Malasarte; ii) um clima cômico de época, inspirada na produção satírica do período regencial; e iii) uma profunda intuição do movimento da sociedade brasileira que, ao ser formalizada esteticamente na estrutura do romance, diz respeito diretamente ao mencionado “nivelamento divertido dos atos e caracteres” (Candido, 2014c, p. 351).

Dentre estes importantes aspectos que traduzem a figura do malandro brasileiro, nota-se que o último deles já foi anteriormente sugerido pelo crítico. Assim, fugindo à tradicional dicotomia e do juízo entre os pares do bem e do mal, do certo e do errado, etc., a ideia de nivelamento sugerida por Candido em “Manuel Antônio de Almeida: o Romance em Moto-contínuo” é uma percepção crítica que, na ocasião, não será levada muito adiante do que já mencionamos, detendo-se na relação com a picardia. Porém, sem forçar a nota, tal ideia é o princípio de uma importante elaboração posteriormente

---

<sup>11</sup> Edu Teruki Otsuka (2016) lembra ainda os trabalhos de Eduardo Frieiro e Mário González. Além disso, Otsuka (2016, p. 162) registra que, num breve panorama escrito em 1961 para o leitor estrangeiro, “Antonio Candido afirma cautelosamente que as *Memórias* prendem-se, em parte, à picaresca tradicional; contudo, em suas considerações já se vislumbra a semente da interpretação desenvolvida em “Dialética da malandragem”. Trata-se de *Introducción a Literatura de Brasil*, publicada em 1968, que foi traduzida e adaptada em 1999.

desenvolvida e que versa acerca do trânsito entre os polos da ordem e da desordem, principal responsável pela dinâmica do livro.

#### 4. Terceira leitura: à guisa de conclusão, da sarabanda à dialética

Em “Dialética da Malandragem”, ocasião em que tal ideia é desenvolvida, Candido (2010, p. 32) demonstra detidamente que a dinâmica das personagens das *Memórias* pressupõe uma espécie de gangorra que oscila entre dois polos: os dos que vivem segundo as normas estabelecidas (o polo da ordem) e os dos que vivem em oposição “ou integração duvidosa” em relação a elas (o polo da desordem). Sendo assim, no plano do trecho, o protagonista Leonardo Filho vai crescendo e participando ora de um, ora de outro, até ser finalmente absorvido pelo polo convencionalmente positivo da ordem. Tal movimento, manifestado concretamente na economia do livro, manifesta também a percepção do romancista antes as relações humanas tomadas em conjunto. De acordo com Candido (*idem*, p. 31), se “não teve consciência nítida, é fora de dúvida que o autor teve maestria suficiente para organizar um certo número de personagens segundo intuições adequadas da realidade social”.

Visto desse ângulo, o cunho especial do livro consiste nas peripécias de Leonardo Filho que, após oscilar entre os polos, integra-se à dimensão positiva sem, no entanto, nenhuma espécie de juízo e asseveração moral do narrador ou de qualquer consequência mais profunda de seus próprios atos. Trata-se, observa Candido (*idem*, p. 34), de uma aceitação risonha por parte do romancista do “homem como ele é”; assim, ao misturar doses substanciais de cinismo e bonomia, Antônio de Almeida possibilita que seu leitor entenda a “relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem”; ou seja, estamos às voltas, novamente, com o mencionado nivelamento dos atos e dos caracteres do romance.

Ainda nessa linha de raciocínio, Candido identifica em vários outros personagens do romance o mesmo vínculo estreito à lógica que comanda a vida de Leonardo Filho — com a diferença de que estes, ao contrário do protagonista, nem sempre terminam absorvidos por qualquer um dos polos possíveis, seja ele o positivo ou o negativo. É o caso, por exemplo, da passagem de forte poder simbólico em que Major Vidigal, única força reguladora da ordem no mundo solto das *Memórias*, aparece envergando a casaca do uniforme policial e, do dorso para baixo, vestido com calças e tamancos domésticos. Outro episódio semelhante e digno de nota envolve o mestre de cerimônias, surpreendido de solidéu e ceroulas no quarto da personagem Cigana. Em ambos os casos, a imagem composta simboliza a convivência risonha, e um tanto satírica, de pares que, em tese, seriam compreendidos e literariamente retratados à época como sendo diametralmente opostos, antitéticos e inconciliáveis, isso é, os polos da ordem e da desordem.

Com efeito, a coexistência dos polos assume os contornos de uma generalidade muito específica que comanda o romance em vários de seus planos. No ensaio da década de 1970, Candido (2010) nota que o equilíbrio dos opostos atua para muito além da mera organização dos personagens no plano do enredo. Segundo o crítico, há ao nível da estrutura, consistindo na formalização da estética literária, algo dessa dinâmica particular de nivelamento entre os pares antitéticos e que só se concretiza com eficiência porque a

própria sociedade fluminense em que o romance se baseia também se apoiava de certo modo sobre ela. Por outras palavras, em “Dialética da malandragem”, Candido mobiliza o seu vasto conhecimento de história e sociologia para intuir e analisar literariamente a ideia de que o Rio de Janeiro do segundo reinado, em que o autor vivia e que serviu de inspiração à obra, também seria regido por certa mediação entre a ordem e a desordem.

A intuição de que o romance representa uma dinâmica histórica profunda do Brasil liga-se à ideia de que esse movimento estaria concretizado na forma literária, sobretudo no entrecho, na série de ações das personagens do enredo. Trata-se, na leitura de Roberto Schwarz (1987, p. 132) acerca do estudo de Candido, da localização de “uma forma que é tanto o esqueleto de sustentação do romance, quanto a redução estrutural de um dado social externo à literatura e pertencente à história”. Noutras palavras, estamos às voltas com a formalização estética de um ritmo geral da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX, vista através de um dos seus setores. Entretanto, paradoxalmente, ainda de acordo com Schwarz (*idem*, p. 131), a apreensão deste ritmo está ligada também às limitações do romance enquanto documento histórico, uma vez que o livro suprime, ao mesmo tempo, os escravos e as classes dirigentes — “uma lacuna que do ponto de vista documentário estrito seria imperdoável”. Assim, “o aspecto documentário não pode ser a medida crítica decisiva, pois é um aspecto entre outros, e não o principal”; a modalidade do livro, então, é outra, que Candido chama de “romance representativo” e tratará de explicar (*ibidem*).

Ao excluir os escravos, o romancista suprime quase totalmente o trabalho, e, suprimindo as classes dirigentes, suprime os controles do mando. Restava, portanto, um setor intermédio e anômico da sociedade, cuja dinâmica e organização se fazia notar pelo trânsito e pela acomodação entre a ordem e a desordem, isso é, a camada social dos homens pobres e livres. Como mencionamos, no plano do enredo, a supressão do negro e de sua cultura, que colocaria em xeque a caracterização das *Memórias* como um romance eminentemente documentário, é um dado apontado já no ensaio de Mário de Andrade, em 1940, que nos diz:

Ora é curiosíssimo notar que num livro tão rico de documentação de costumes nacionais como estas *Memórias*, haja ausência quase total de contribuição negra. Entre os personagens não há um só que seja preto, nem se descreve costumes e casos de preto. (Andrade, 2002, p. 152).

Portanto, a obra seria um “documentário restrito”, posto que ignora duas camadas sociais básicas. Logo, afirmar que o romance é reprodução fiel da sociedade em que a ação se desenvolve seria o equivalente a recuar, a passos largos, rumo ao entendimento de que literatura e sociedade se relacionam de maneira mecânica, imediata — algo do que vimos no rodapé de 1946, “O nosso romance antes de 1920”. Na verdade, o que interessa à análise literária realizada em “Dialética da Malandragem” é menos a observação e a reprodução exata da realidade sócio-histórica localizada, do que os princípios mediadores mobilizados para que tal realidade constitua parte da estrutura da obra, “fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos” (Candido, 2010b, p. 28). Quando essa organização ocorre de modo integrado, em que os dados

externos e internos estão dialeticamente enredados, o resultado é satisfatório e nós podemos sentir a realidade. Quando a integração é menos feliz, “parece-nos ver uma justaposição mais ou menos precária de elementos não suficientemente fundidos, embora interessantes e por vezes encantadores como quadros isolados”, isso é, os usos e costumes aparecem como documento ou simples elemento da ordem do pitoresco (*idem*, p. 29).

A dialética de ordem e desordem é um achado crítico importante que diz respeito a um princípio de generalização capaz de organizar em profundidade tanto os dados da realidade quanto os da ficção, concedendo-lhes inteligibilidade. Trata-se de uma generalidade que encontra nas duas dimensões, a da literatura e a da sociedade, a sua dimensão comum. Assim, a ideia de que o dado ficcional está em relação de subordinação mecânica ao dado do real é suspensa; em seu lugar, prevalece a investigação dos princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e que tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia (*cf.* Schwarz, 1987, 2019).

De volta ao estudo de 1959, em “Manuel Antônio de Almeida: o Romance em Moto-contínuo”, nota-se que Candido já aponta para alguns indícios de que a composição das *Memórias* poderia estar diretamente subordinada a uma lógica mais ampla, que diz respeito também a um panorama social específico. O crítico argumenta que o romancista

(...) deseja contar de que maneira se vivia no Rio popularesco de D. João VI: as famílias mal organizadas, os vadios, as procissões, as festas, as danças, a polícia; o mecanismo dos empenhos, influências, compadrios, punições, que determinavam uma *certa forma de convivência* e se manifestavam por certos tipos de comportamento. (Candido, 2014c, p. 534, grifo nosso)

Tais formas de comportamento, portanto, já são percebidas e pontuadas como elementos importantes da obra. Entretanto, diferentemente do que ocorre posteriormente, a análise não ganha lastro, não investiga as mediações e se detém aí, na observação de que a composição do livro está relacionada à lógica do acontecimento dos personagens, que, por sua vez, “obedecem ao movimento mais amplo do panorama social” (*ibidem*). Trata-se de um meio caminho entre o entendimento de que o romance é uma tentativa de reprodução e de reflexo extado da realidade (percepção documentária) e a intuição de que algo da lógica social do “Rio popularesco de D. João VI” (*ibidem*) está formalizado esteticamente na estrutura do livro.

Em que consiste este correlativo formal da qual a realidade histórica participa ativamente? Vimos que a resposta está na dialética de ordem e desordem que exprime um ângulo de classe específico (dos homens pobres e livres) e que é o verdadeiro pretexto das aventuras em que se mete o protagonista Leonardo Filho, que, por sua vez, mente, rouba e engana sem qualquer tipo de consequências negativas ou mesmo reprimendas morais por parte do narrador. “Tutto nel mondo è burla”, lembra Candido (2010, p. 35), em “Dialética da Malandragem”, os versos de uma ópera-bufa para resumir as confusões e peripécias movimentadas no romance. Entretanto, no texto de 1959, o crítico já apontava uma certa sensação de movimento presidindo a lógica de base do romance e que possibilitaria a burla inconsequente. No estudo que integra o capítulo da *Formação da Literatura Brasileira* (1959), Candido (2014, p. 533) atribui à lei principal que rege as

*Memórias* a impressão de “bizarra e alegre sarabanda em que os grupos vão e vêm, os pares se unem e separam, as combinações são por vezes estranhas, mas nada é irremediável”.

Desse ângulo, Candido aproxima a dança da sarabanda à sensação de certo movimento que constitui o nervo da composição do livro<sup>12</sup>, de modo que, nele, os personagens valem na medida em que se agitam, em que passam de uma situação para outra, enganam e traem uns aos outros; fora de cena, entretanto, esgotada a sua utilidade para o enredo, ninguém existe, desaparecem quase completamente sem grandes consequências. Quando o narrador, que Candido (2014, p. 533) argutamente chama por “mestre da dança”, acha que todos os personagens já deram o suficiente de si, a coreografia avança e os parceiros trocam de posição para que, em seguida, tudo recomece *da capo*. Daí que, no romance, o método literário empregado por Manuel Antônio de Almeida implique na necessidade do movimento em moto-contínuo. Nas palavras de Candido (*idem*, p. 535), o autor “vira daqui, vira dali, revira adiante, torna a virar, pela razão de que cada virada, cada nova posição, acarreta nova situação da narrativa em geral”. Para existir, para serem úteis à trama desenvolvida, os personagens necessitam, pois, “mudar de posição a cada passo, a fim de que o movimento não cesse”.

Portanto, diz Candido (2010) em “Dialética da Malandragem”, é necessário tomar com alguma reserva a ideia frequentemente proposta de que as *Memórias* representam exclusivamente um panorama documentário do período joanino; trata-se de uma realidade esteticamente trabalhada que reproduz, sem qualquer intenção de juízo moral, certo ritmo social brasileiro. Desse modo, no romance, o tom que sobressaía seria a de uma espécie de “allegro vivace” (*idem*, p. 37)<sup>13</sup>, para não fugirmos ao universo das metáforas da sarabanda.<sup>14</sup>

Embora ainda passe ao largo da ideia de redução estrutural, a percepção de movimento que Antonio Candido (2014) vai exemplificar valendo-se da sarabanda, é, sem dúvida, um passo coerente rumo ao que se entenderá posteriormente como a dialética entre a ordem e a desordem. Se lembrarmos que, a grossíssimo modo, e de acordo com Leandro Konder (1981, pp. 34–35), na dialética de tradição marxista o conhecimento é totalizante e a atividade humana de elaboração do pensamento, em geral, tende a um processo de totalização, que nunca alcança uma etapa definida e acabada, a percepção da evolução das ideias estéticas de Candido, a partir de suas leituras das *Memórias*, oferece uma visada de conjunto que permite avaliar a dimensão pormenorizada de cada elemento

<sup>12</sup> Sarabanda, ou *sarabande*, é uma dança de origem espanhola introduzida na corte francesa no final do século XVI, durante o reinado de Luís XIII. Assim como indica a metáfora de Antonio Candido, a dança consiste em um movimento ritmado alegre e na troca de parceiros entre os casais participantes; desse modo, ao fim, espera-se que todos os dançarinos tenham, em algum momento, formado pares entre si. Bruno Nuno Blois e Elisabete da Costa (2020) lembram que “uma *sarabande* famosa é a composta por Georg Friedrich Händel (compositor alemão que viveu de 1685 a 1759) que faz parte da trilha sonora do filme *Barry Lyndon* (1975) dirigido por Stanley Kubrick” (Blois & Leal, 2000, p. 12).

<sup>13</sup> *Allegro vivace*, no sentido proposto por Candido (2010, p. 47), faz referência a um tipo específico de andamento musical, marcado por tons alegres e vividos, cujo ritmo é acelerado e constante. Trata-se de um tom que casa bem com a ideia e com a definição de sarabanda.

<sup>14</sup> A profusão de alusões à música e à dança para exemplificar a dinâmica da sociedade e do romance têm sua razão de ser; Mário de Andrade (2002, p. 152) lembra que Manuel Antônio de Almeida era “musicalíssimo”. Além das várias referências musicais no romance, de grande interesse documental, o próprio autor das *Memórias* foi, durante sua breve vida, diretor da Ópera Imperial.

do quadro exposto. Considerando que, nessa acepção, toda visão de conjunto é sempre provisória e nunca pode pretender esgotar a realidade à qual ela se refere, há sempre algo que escapa às tentativas de sínteses, entretanto, ainda assim, ela continua sendo importante para compreendermos a nossa própria realidade e nossa própria produção de pensamento. Nesse sentido, Candido oferece não só uma leitura renovada do romance de Manuel Antônio de Almeida, livrando-a de toda definição impositiva e enrijecida, mas possibilita também uma maneira de se fazer crítica literária no país em que, até então, andava pouco prestigiada. Assistimos, pois, nesse circunstancial percurso, uma retomada do esforço interpretativo da experiência brasileira que sonda os problemas do mundo contemporâneo através do que nossa literatura tem de melhor – algo fácil de ser anunciado, porém difícil de ser efetivamente cumprido.

## Referências

- Andrade, M. (2002). *Aspectos da literatura brasileira*. Itatiaia.
- Blois, B. N., & Leal, E. C. (2020). Danças de corte francesa e sua contextualização histórica nos séculos XVI e XVII. *Incomum Revista*, 1(1), 1–19.
- Candido, A. (1991). De cortiço a cortiço. *Novos Estudos CEBRAP*, 30(1), 111–119.
- Candido, A. (2000a). O nosso Romance antes de 1920. *Literatura e sociedade*, 5(5), 167–247. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i5p167-247>
- Candido, A. (2000b). *Literatura e sociedade*. Publifolha.
- Candido, A. (2010). *O discurso e a cidade* (4.<sup>a</sup> ed.). Ouro sobre azul.
- Candido, A. (2014). *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos 1750-1880* (15.<sup>a</sup> ed.). Ouro sobre azul.
- Konder, L. (1981). *O que é dialética*. Editora Brasiliense.
- Otsuka, E. T. (2016). *Era no tempo do Rei: atualidade das memórias de um sargento de milícias*. Ateliê Editorial.
- Schwarz, R. (1977). *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. Duas Cidades.
- Schwarz, R. (1987). *Que horas são?*. Companhia das Letras.
- Schwarz, R. (1990). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. Duas Cidades.
- Schwarz, R. (2019). *Seja como for: Entrevistas, retratos e documentos*. Editora 34.
- Veríssimo, J. (1894). Um velho romance brasileiro. In J. Veríssimo, *Estudos brasileiros*, segunda série (1889–1893), (pp. 107–124). Laemmert.

[recebido em 29 de setembro de 2022 e aceite para publicação em 16 de janeiro de 2023]

## UMA CARTOGRAFIA DA DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM NO BRASIL E EM PORTUGAL

### A CARTOGRAPHY OF SCIENCE DIVULGATION IN LANGUAGE SCIENCES IN BRAZIL AND PORTUGAL

Vera Lúcia Lopes Cristovão\*  
cristova@uel.br

Laura Márcia Luiza Ferreira \*\*  
laura.ferreira@unila.edu.br

Inês Cardoso \*\*\*  
mines.cardoso@ese.ipsantarem.pt

Luísa Álvares Pereira \*\*\*\*  
lpereira@ua.pt

Susana Ambrósio \*\*\*\*\*  
sambrosio@ua.pt

Neste artigo, pretendemos mapear mídias de produções multimodais de Divulgação Científica (DC) nas Ciências da Linguagem, no Brasil e em Portugal, de 2018 a 2022. Procuramos ainda compreender as motivações e modos de ação de linguistas que se dedicam a esta atividade. Para tal, usamos a técnica *snowball* para o primeiro objetivo, e entrevista semiestruturada para o segundo. O mapeamento mostra que a DC está em crescimento no Brasil, particularmente nas mídias digitais multimodais, tais como podcasts, vídeos do YouTube e blogues, em sua maioria, programas não institucionais que podem promover mais liberdade na escolha temática, nomeadamente em produções multimodais com menção direta a fatos do cotidiano ou do contexto. Em Portugal, a atividade encontra-se em emergência, com predominância do modo escrito, como artigo de opinião em jornal nacional, e algumas iniciativas institucionais de caráter multimodal por parte de um centro de investigação. Segundo os nossos entrevistados, os modos de ação da DC desenvolvem saberes e competências relacionados à comunicação não só fora da academia, como também dentro (para pares e para alunos), o que seria mais uma razão pela qual mais linguistas deveriam empreender este tipo de ação de DC, considerada importante em prol da (in)formação cidadã.

**Palavras-chave:** Divulgação Científica. Ciências da Linguagem. Cartografia. Brasil. Portugal.

---

\* Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil. Pesquisadora CNPq. ORCID: 0000-0001-7875-6930.

\*\* Centro Interdisciplinar de Letras e Artes, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, Paraná. ORCID: 0000-0001-7632-0834.

\*\*\* Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Santarém, Santarém, Portugal; CIDTFF – Centro de Investigação em Didática e Tecnologia na Formação de Formadores, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. ORCID: 0000-0003-2687-2424.

\*\*\*\* Departamento de Educação e Psicologia, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. ORCID: 0000-0002-9742-2351.

\*\*\*\*\* CIDTFF, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. ORCID: 0000-0002-8495-7381.

In this article, we aim to map channels of media of multimodal productions for Scientific Divulcation in Language Sciences in Brazil and Portugal, from 2018 to 2022. We further aim to understand the motivations and usual procedure of linguists who dedicate themselves to this activity. In order to do so, we used the snowball technique for the first objective and the semistructured interview for the second one. The mapping shows that the divulgation/popularization of science is growing in Brazil, particularly multimodal digital media such as podcasts, YouTube Videos and blogs, and mainly, non-institutional programs that can promote more freedom for thematic choices, namely multimodal productions with direct mention to every day facts or context. In Portugal, the activity is emerging, predominantly in the written mode, in the form of opinion pages in national newspapers, and in some institutional multimodal initiatives by a research center. According to our interviewees, the usual procedure in the dissemination of science develops knowledge and skills related to communication not only outside academia, but also inside (among peers and to students), which could be considered another reason for more linguists to be involved in such activities, deemed relevant for a full-fledged citizenship.

**Keywords:** Science Divulcation/Popularization. Language Sciences. Cartography. Brazil. Portugal.

•

*A nosso ver, a divulgação científica precisa ser pensada à luz do papel da ciência na formação da cultura de cada cidadão.*  
(Grillo, 2013, p. 80)

## 1. Introdução

A divulgação científica (DC) como evento discursivo em prol dessa formação cidadã sobre a qual nos propõe Grillo (2013), em nossa epígrafe, tem tido um histórico variado que afeta também sua definição. Grillo *et al.* (2016), pesquisadoras brasileiras da área da Linguística, organizaram um volume sobre divulgação/popularização da ciência, trazendo diferentes perspectivas conceituais de DC: reformulação ou tradução do discurso científico; gênero discursivo; atividade de recontextualização; encenação midiática; e modalidade de relação dialógica. O volume em causa, composto por estudos ancorados nessas diferentes perspectivas, respeita a pluralidade conceitual e clama pela discussão e reflexividade para viabilizar o acesso do público não especializado à ciência e fomentar seu pensamento crítico. Tal incumbência impõe desafios nos modos languageiros de fazer DC.

Targino (2007), por exemplo, discute a caracterização do discurso da DC como uma interseção entre os discursos científico e jornalístico. A autora defende, assim, que a DC pode ocorrer no formato de diferentes gêneros, em diversas mídias, pondo em evidência a inter-relação ciência, poder e sociedade, advogando, ainda, que a DC “[...] é a afirmação social da C&T na contemporaneidade e o reconhecimento da sua relevância estratégica nas estruturas política, econômica, social e cultural vigentes das nações” (2007, p. 24), propósito que Motta-Roth (2011) também subscreve, designando-a, igualmente, por popularização da ciência (PC), seja ela feita pelo próprio cientista ou pelo jornalista científico. A importância da DC para a democratização da ciência e consolidação da

cidadania é também defendida por Ferreira (2019); nesta linha, considera-se que ciência só cumpre plenamente a sua função se divulgada.

Assim, num contexto que releva, por um lado, a necessidade de ampla disseminação da produção científica na comunidade académica e, por outro, a importância da DC como interveniente na literacia científica da sociedade, como meio de formação de cidadãos mais informados e críticos, assumimos o conceito de DC, conforme Grillo (2013), uma modalidade de relação dialógica entre a esfera científica e outras esferas. Dessa forma, temos como objetivos: i) inventariar mídias de produções textuais multimodais de DC nas Ciências da Linguagem (Linguística; Linguística Aplicada) no Brasil e em Portugal; e ii) compreender as motivações e modos de ação de linguistas que se dedicam a esta atividade.

Nosso estudo tem, por conseguinte, uma vertente comparativa, já que envolve dois contextos, o brasileiro e o português. Focamos a DC feita pelos profissionais da área da Linguística ou Linguística Aplicada, no intervalo temporal de 2018 a 2022, mas pretendemos, apenas, cartografar mídias de DC e não como Grillo e Glushkova (2016), que comparam textos de DC no Brasil e na Rússia, na mesma revista, possibilitando a comparação das culturas discursivas brasileira e russa.

Nosso texto está organizado em cinco seções, sendo a primeira esta breve introdução, seguida de uma exposição e discussão de conceitos, para, então, apresentar o desenho metodológico. Na quarta seção, expomos e discutimos a cartografia e asserções das entrevistas conduzidas para discutirmos a DC no recorte das Ciências da Linguagem. Nossa última seção é dedicada a reflexões inconclusivas que, esperamos, possam fomentar novos trabalhos.

## **2. Divulgação científica em Ciências da Linguagem**

### **2.1. Contexto brasileiro**

Um breve histórico da DC foi realizado por Grillo (2013), em sua tese de livre-docência na Universidade de São Paulo (USP). Nesse histórico, a pesquisadora sintetiza os séculos XVI a XVIII, situa o inventor do jornalismo científico, Henry Oldenburg, em 1662, e pontua que o surgimento da ciência ocidental na Europa é acompanhado pela premissa de que esta deva ser publicada para ser exposta, comprovada, debatida e, eventualmente, contestada. Sobre a DC no século XIX, a autora afirma que a divulgação tanto informava aos leigos quanto a outros cientistas de áreas diversas. Ainda no século XIX, cresce a comunicação científica com o desenvolvimento da mídia de massa. De acordo com Grillo (2013), o século XX traz a consolidação da ciência especializada e o desaparecimento de publicações científicas de caráter geral. O jornalismo científico se desenvolve entre as duas guerras mundiais e se consolida com a colaboração entre jornalistas científicos e cientistas. Ressalta, ainda, a relevância do saber legítimo da sociedade no fórum democrático entre a ciência e o público, adquirindo capacidade de reivindicação por determinadas decisões.

Ao expor a situação da DC no Brasil, Grillo (2013) afirma que, até a vinda da família real no início dos anos 1800, a condição do país era a de maioria analfabeta, com

a proibição de circulação de livros e de imprensa, o que impossibilitava atividades de leitura e escrita. Apesar de a ciência brasileira começar a se desenvolver no século XIX, ela efetivamente se expande pelo avanço tecnológico evidenciado na II Guerra Mundial, somente no século XX, e pela criação de faculdades em universidades como a USP. Seguiram-se as criações de instituições como a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), como uma congregação de pesquisadores, e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), como um órgão federal dedicado a ações de ciência e tecnologia. Desde 1978, o CNPq concede o prêmio José Reis<sup>1</sup> de DC, e, desde 1995, reveza as modalidades de premiação de DC, jornalismo científico e institucional. O CNPq reconhece oito áreas do conhecimento, divididas em subáreas, sendo o jornalismo científico pertencente ao Jornalismo Especializado (6.09.02.04-3 – h Comunitário, Rural, Empresarial, Científico), na grande área das Ciências Sociais Aplicadas.<sup>2</sup> Grillo (2013) justifica a expansão do jornalismo científico também por fatos de repercussão internacional como, por exemplo, questões ambientais.

Já Sampaio (2017) retrata o crescimento de projetos de Divulgação Científica na área da Linguística, no Brasil, por meio da publicação de textos em meios diversos como blogues e *podcasts*, ações como visitas a laboratórios, livros, entre outros. O pesquisador cita também a UNICAMP como a grande fomentadora da DC, já com um programa de pós-graduação específico, eventos anuais e uma rede de *blogs* voltada para disseminar pesquisas e seus resultados. Além dessas ações, as iniciativas de alunos/as são ressaltadas como de muito alcance e sucesso, tendo em vista as relações feitas entre temas do cotidiano e ciência e a linguagem informal, como no caso de *bloggers*, *vloggers* e *podcasters*. Em 2018, Sampaio elenca conteúdos de divulgação da linguística no Brasil, tomando a definição de DC como textos de diferentes gêneros, em mídias e suportes diversos e em esferas diversas (como jornalística, cultural, entre outras). Em seu mapeamento, Sampaio (2018) considera tanto conteúdos de divulgação da linguística feita por não linguistas quanto as feitas por profissionais da área.<sup>3</sup> No presente trabalho, diferimos do autor, pois nos propomos a mapear os conteúdos em que os próprios linguistas estão implicados no processo de comunicação, seja sendo responsável direto pelo canal ou participando de episódios específicos sobre a área em canais cujos responsáveis são cientistas de outras áreas ou jornalistas científicos.

Além do estudo de Sampaio (2018), contamos com a *live* “Popularização da Linguística: experiências na popularização da Linguística”, no evento Abralín

---

<sup>1</sup> José Reis (médico, pesquisador, educador e jornalista) é patrono da DC no Brasil. Foi um dos fundadores da SBPC e da Associação Brasileira de Jornalismo Científico (ABJC), além de produzir artigos em seções dedicadas à ciência.

<sup>2</sup> O CNPq lançou, em fevereiro de 2017, o Programa de Divulgação e Disseminação Científica (PDCC) com “o objetivo de promover a divulgação das ações de impacto do CNPq a partir da concessão de bolsas para profissionais de diversas áreas da comunicação para que desenvolvam projetos específicos em canais como TV, Rádio e Redes Sociais”. Acreditamos que esta ação também impulsionou a DC no Brasil.

<sup>3</sup> Na área da Linguística, as iniciativas listadas por Sampaio (2018) e que reaparecem em nossa cartografia são: Blogs de Ciência Unicamp, Coluna Palavreado, Enchendo Linguística, Revista Roseta (ABRALIN), Scicast, Spin de Notícias. Sampaio também lista Olimpíada Brasileira de Linguística e Olimpíada Internacional de Linguística.

(Associação Brasileira de Linguística) ao Vivo, em 28 de maio de 2020, com os convidados Luísa Godoy, Thiago Sampaio e Cecília Farias de Souza, sob a mediação de Mahayana Godoy (editora chefe da Revista Roseta). Nesta sessão, Godoy (Abralin, 2020) apresenta quatro princípios que a guiam na produção de textos de DC. São eles: i) o público (não especialista ou especialista); ii) a delimitação do tema (e sua ‘tradução’ para o público); iii) o uso de linguagem do cotidiano (não técnica e nem jargões); e iv) o emprego de recurso para chamar a atenção. Na mesma *live*, Sampaio (Abralin, 2020) salienta o papel do vínculo institucional para o suporte digital e controle de qualidade bem como a importância do acompanhamento das dúvidas e comentários postados. Ainda na mesma ocasião, Farias de Souza (Abralin, 2020) se refere ao ataque às universidades públicas e à pesquisa como justificativas para a DC, pois o fato de a linguística ter interface com outras culturas disciplinares permite que seja usada para a reflexão sobre questões da vida e da língua como instrumento de resistência. A pesquisadora faz DC em mídias não institucionais, permitindo-lhe, segundo ela, maior liberdade e permeabilidade, possibilitando-lhe que compartilhe sua visão de mundo e suas escolhas por temas da atualidade.

Mais recentemente, em setembro de 2022, o periódico *Cadernos de Linguísticos*, também da Abralin, publicou um número de *Popularização da Linguística*, com três artigos, sendo um sobre a produção de vídeos para o YouTube (Villarinho & Forster, 2022), outro sobre a *Popularização da Linguística na Formação de Professores (no Acre)* (Alves *et al.*, 2022), e outro acerca da reflexão sobre o uso da língua feita pelo próprio falante (De Conto *et al.*, 2022).

## 2.2. Contexto português

Em Portugal, no livro *Comunicação de Ciência: Das Universidades ao Grande Público* (Correia & Soares, 2019), Correia (2019), para poder definir divulgação científica, faz, primeiramente, um histórico da comunicação de ciência desde as expressões gráficas de antes de Cristo, passando pelas primeiras escolas da Grécia antiga, as bibliotecas, as enciclopédias, livros, obras acadêmicas, universidades e, com a democratização do conhecimento, a expansão da disseminação para o grande público com conferências, espetáculos teatrais, sessões de demonstração de processos científicos, expedições científicas, museus, jardins botânicos, entre outros. Correia cita o Padre Teodoro de Almeida como o primeiro divulgador científico português. Institui-se, assim, segundo este autor, a DC. Assim, o pesquisador diferencia a disseminação da ciência entre pares da divulgação voltada à popularização ou comunicação pública da ciência. Para a divulgação, são usados diversos meios ou estratégias: festivais de ciências, Semana da Ciência e da Tecnologia, jogos, narrativas de histórias, ciclos de palestras (rodas de conversas), cafés (ou o famoso *Pint of Science*), *websites*, blogues, fóruns de discussão, histórias em quadrinhos, livros, jornais, revistas, filmes, documentários, eventos como ciência nas praias, exposições, concursos, oficinas, espetáculos, entre outros.

Ainda na mesma obra, Marçal e Fiolhais (2019) fazem um panorama da divulgação da ciência em Portugal, de 1900 a 2017. Nesse mapeamento, partem do contexto iletrado da população portuguesa no início do século XX, passando pelos diferentes períodos

políticos – da Primeira República à Ditadura e a entrada na União Europeia. Dali, listam diferentes ações como i) a criação da Associação Ciência Viva com programas nacionais de divulgação científica; ii) eventos como a Semana Nacional da Ciência e Tecnologia; iii) os Centros de Ciência e Museus; iv) Livros; v) Publicações periódicas; vi) Televisão e vii) Rádio. Os autores avaliam que há muito a crescer em termos de índices de cultura científica. Os exemplos dados pelos autores para esses meios não incluem divulgação da Linguística.

Não havendo, no nosso conhecimento, estudos sobre a DC nas ciências da linguagem em Portugal, importa reforçar que os estudos sobre DC na área das Ciências Sociais e Humanidades são ainda escassos (Cassidy, 2021). Adicionalmente, ainda que, em Portugal, os investigadores da área desenvolvam algumas iniciativas de DC, as evidências indicam que as respetivas instituições não as promovem de maneira mais sistemática (Entradas & Bauer, 2016), levando a que se considere que “uma coisa parece clara: a investigação em ciências sociais e humanidades parece estar em todo o lado e em lado nenhum na comunicação pública” [nossa tradução] (Cassidy, 2021, p. 206).<sup>4</sup>

A política de Acesso Aberto/Ciência Aberta tem sido revista, integrada na Estratégia Nacional para a Ciência Aberta, promovida pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, e incluindo a assinatura, em 2018, de um Memorando de Entendimento com o Brasil referente à cooperação nesta matéria.<sup>5</sup> Não podemos deixar de associar estes factos a um encorajamento crescente aos investigadores para a partilha dos resultados dos seus projetos, o que, na DC – e nisso esta se distingue – acontece para além da comunidade científica.

O exemplo do curso de Mestrado “Cultura Científica e Divulgação das Ciências” (Universidade de Lisboa)<sup>6</sup> é elucidativo nesta matéria e parece pretender operacionalizar uma ponte desejável entre a comunicação de ciência aos pares e a divulgação científica para a comunidade em geral. Percebemos, assim, quer uma maior consciencialização da importância de DC quer de investigação sobre as relações entre a ciência e a esfera pública. Contudo, predomina o campo das Ciências Naturais e não tanto o das Ciências Sociais e Humanas, apesar de, nos últimos anos, esta consciencialização parecer expandir-se para outras áreas científicas.

### 3. Desenho metodológico

O presente estudo pretende inventariar mídias de produções textuais multimodais e compreender as motivações e modos de ação de linguistas que se dedicam a esta atividade, no Brasil e em Portugal. Para tal, catalogamos mídias de textos de referência nestes países, na área da Linguística e Linguística Aplicada, bem como realizamos entrevistas com linguistas que fazem DC.

---

<sup>4</sup> “one thing seems clear: social sciences and humanities research seems to be everywhere and nowhere in public communication.” (Cassidy, 2021, p. 206).

<sup>5</sup> Cf. <https://www.fct.pt/acessoaberto/index.phtml.pt>.

<sup>6</sup> <http://www.ie.ulisboa.pt/ensino/mestrados/cultura-cientifica-divulgacao-ciencias>.

### 3.1. Recolha de dados para a cartografia

- Contexto brasileiro

Durante o período de março a abril de 2022, foram coletados produtos de mídia brasileiros elaborados por linguistas formados, ou em formação, cujos objetivos eram divulgar teorias e questões relacionadas à linguística e à área das ciências da linguagem e suas diversas interfaces com outras ciências para o público geral. A pesquisa de carácter exploratório teve seu conjunto de dados formado a partir da técnica de *snow ball* ou bola de neve. A técnica de coleta de dados por amostragem do tipo bola de neve é comum em estudos qualitativos. Ela pode variar, mas usamos a que o primeiro objeto identificado aponta para outro e qualquer novo dado pode indicar novos dados. Não é linear e consecutiva (1 indica o 2, 2 indica o 3, e assim por diante), mas “exponencial” (Heckarthorn, 2011).

Iniciamos a pesquisa navegando em *sites* e/ou portais de divulgação da linguística ou de ciências em geral, que indicavam outros *sites* com a mesma temática, ou seja, tivemos o objetivo de cobrir a cadeia de referência de um conteúdo específico que circula/circulou na rede durante o período da pesquisa. A busca terminou quando os *sites* indicavam os conteúdos que já tínhamos acessado, ou seja, quando atingimos um ponto de saturação da cadeia de referência estudada. No entanto, nem todos os conteúdos acessados entraram na análise.

Buscamos canais de divulgação que tinham objetivo de divulgar ciência em geral ou somente a área das ciências da linguagem. Não fazem parte do nosso escopo conteúdos pedagógicos para fins didáticos. Quanto ao meio, não fizeram parte da pesquisa páginas de redes sociais, festivais e competições acadêmicas da área. Com base nestes critérios, encontramos conteúdos de *podcast*, *blogs* e canais de YouTube.

- Contexto português

No caso português, começámos por fazer um levantamento de textos e de canais de DC dos quais tínhamos conhecimento mais ou menos aprofundado, seguindo igualmente a técnica de *bola de neve*. Ainda que nos norteássemos pelo mesmo, percebíamos que os canais de divulgação desembocavam em sítios web de centros de investigação de áreas conexas às eleitas neste trabalho bem como de organismos educativos e de meios de comunicação social que sabíamos levarem a cabo algumas iniciativas de DC, como adiante daremos conta.

### 3.2. Inquérito por entrevista semiestruturada

A fim de complementarmos nossa compreensão sobre o processo que abrange a divulgação científica em nossa área, propusemo-nos a entrevistar linguistas que já estão envolvidos com essa atividade. O roteiro para entrevista semiestruturada com autores de textos de DC foi aprovado pela Plataforma Brasil (CAAE 44382721.6.1001.5231, Número do Parecer: 5.306.520). O roteiro é composto por dez questões, das quais seis

são consideradas para o presente estudo, estando organizadas em três dimensões: Propósito (questões 1 e 8), Tipologia (questões 2 e 3) e Temática (questões 4 e 5).<sup>7</sup>

As entrevistas foram realizadas com dois linguistas brasileiros e dois portugueses. No Brasil, a primeira autora (coordenadora geral do projeto) conduziu ambas as entrevistas, nos dias 26-03-2022 (1 hora e 30 minutos de duração) e 04-04-2022 (44 minutos e 23 segundos), pelo Google Meet. Em Portugal, as entrevistas foram conduzidas pela equipa portuguesa, no Colibri Zoom; a primeira, a 28-04-2022 (1 hora, 7 minutos e 39 segundos); a segunda, a 13-06-2022 (1 hora, 24 minutos e 56 segundos).

#### 4. Análise e discussão dos resultados

A análise e discussão dos resultados terá em consideração os objetivos expostos anteriormente. Primeiramente, apresentamos os dados relativos ao contexto brasileiro e, de seguida, português. A discussão dos resultados far-se-á faseadamente, atendendo a cada contexto nacional, para, depois, desencadear a comparação possível.

##### 4.1. As iniciativas inventariadas

###### 4.1.1. Cartografia em contexto brasileiro

A Tabela 1 expõe canais que usam *Podcast* para divulgação científica em linguística, seu estatuto institucional ou não, sua descrição e data de início, acompanhada de um exemplo para ilustrar o tipo de tema, sua data de publicação e sua duração.

Tabela 1. Identificação de canais de *podcast*

Identificação	Estatuto	Descrição	Período
Portal Deviante	Não institucional	Um portal de <i>podcasts</i> para falar sobre ciência de uma forma divertida (9 canais, sendo o SciCast subdividido em 6) e cultura/entretenimento (7 canais) de uma forma divertida <a href="https://tinyurl.com/deviante">https://tinyurl.com/deviante</a>	2016
Canal do Deviante		<b>Exemplo de episódio</b>	<b>Data</b> <b>Tempo</b>
Spin de Notícias		Língua ou Linguagem: o que a linguística estuda e qual é a diferença? <a href="https://tinyurl.com/spinnoticias">https://tinyurl.com/spinnoticias</a>	12/11/20    26:33
Ciência Sem Fio		O caso convidativo do pronome <a href="https://tinyurl.com/cienciafio">https://tinyurl.com/cienciafio</a>	15/08/21    41:23
SciKids		Por que os balões que o Cebolinha pensa estão com R, não com L? <a href="https://tinyurl.com/scikidss">https://tinyurl.com/scikidss</a>	28/09/19    16:28

<sup>7</sup> Cf. Anexo 1 – Roteiro de entrevista semiestruturada.

Contrafactual		E se a língua mais falada do mundo fosse o árabe? <a href="https://tinyurl.com/contrafac">https://tinyurl.com/contrafac</a>	25/05/20	40:34
<b>Spotify</b>	<b>Não institucional</b>	Portal de <i>podcasts</i> com 14 categorias. Serviço de <i>streaming</i> de música, <i>podcast</i> e vídeos. Com mais de 4 milhões de assinantes. <a href="https://open.spotify.com/">https://open.spotify.com/</a>	07/10/2008	
<b>Programas do Portal Spotify</b>		<b>Exemplo de episódio</b>	<b>Data</b>	<b>Tempo</b>
Língua Ciência	<b>Não institucional</b>	Aprender a ler modifica seu cérebro <a href="https://tinyurl.com/linguaci">https://tinyurl.com/linguaci</a>	30/01	9:45
Ser linguagem	<b>Não institucional</b>	Pós-graduação em Linguística: pesquisa, escrita e ética <a href="https://tinyurl.com/serlingua">https://tinyurl.com/serlingua</a>	Julho/19	1h:29
Língua Livre	<b>Não institucional</b>	Do Esperanto ao Dothraki: línguas planejadas <a href="https://tinyurl.com/llesper">https://tinyurl.com/llesper</a>	Mai/20	2h:01
Linguística Vulgar	<b>Institucional</b>	O que é linguística? <a href="https://tinyurl.com/lingvulgar">https://tinyurl.com/lingvulgar</a>	Set/19	50:05
<b>Babel Podcast</b>	<b>Não institucional</b>	Guarani Paraguaio <a href="https://tinyurl.com/babelpod">https://tinyurl.com/babelpod</a>	Jul/21	1h31
<b>Podcast ABRALIN - Associação Brasileira de Linguística</b>	<b>Institucional</b>	Podcast da ABRALIN, plataforma online de publicação de áudio Exemplo de episódio: Entrevista com Mônica Savedra <a href="https://tinyurl.com/abralinpod">https://tinyurl.com/abralinpod</a>	Desde 2007 Maio/21	13:16
<b>Língua Livre Podcast</b>	<b>Não institucional</b>	Temas relacionados às áreas da Linguística e da Literatura, em relação com a atualidade e em formato de bate-papo Exemplo de episódio: Libras <a href="https://tinyurl.com/lingualivrepod">https://tinyurl.com/lingualivrepod</a>	Desde 2019 07/10/2019	

A Tabela 2 expõe blogues para divulgação científica em linguística, seu estatuto, descrição, um exemplo e sua data de veiculação.

**Tabela 2. Identificação de blogues**

<b>Identificação e Criação</b>	<b>Estatuto</b>	<b>Descrição</b>	<b>Exemplo de episódio</b>	<b>Data do exemplo</b>
Blogs de Ciência Unicamp #Linguística	<b>Institucional</b>	O <i>blog</i> #Linguística faz parte de uma rede de <i>blogs</i> de divulgação científica da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).	A televisão no Brasil: 70 anos e muitos discursos depois... <a href="https://tinyurl.com/unicampblog">https://tinyurl.com/unicampblog</a>	18/11/20
Divulgando Linguística	<b>Institucional</b>	<i>Blog</i> do Departamento de Linguística e Filologia (UFRJ) com a aba Divulgando Linguística com trabalhos, dedicados à divulgação científica da Linguística, de autoria de professores e de seus orientandos. Desde 2017	O sistema de pronomes neutros e o preconceito linguístico <a href="https://tinyurl.com/divuling">https://tinyurl.com/divuling</a>	30/11/20
Coluna Palavreado no Blog Ciência	<b>Não Institucional</b>	O Instituto Hoje (ICH) é uma organização privada, sem fins lucrativos, voltada à divulgação científica no Brasil.	Não é um espelho <a href="https://tinyurl.com/palavreando">https://tinyurl.com/palavreando</a>	29/12/16
Membrana Linguística	<b>Não Institucional</b>	Desde 2019 Membrana Linguística existe na intersecção em que, ao agirmos e criarmos sentidos, os eventos acontecem.	Faço linguística pra fora <a href="https://tinyurl.com/membling">https://tinyurl.com/membling</a>	30/09/19
Revista Roseta	<b>Institucional</b>	Revista <i>Roseta</i> da <a href="#">Associação Brasileira de Linguística</a>	Ex.: A fórmula mágica para o texto perfeito <a href="https://tinyurl.com/revroseta">https://tinyurl.com/revroseta</a>	V.3, n.º 2, 2020

		(ABRALIN) Desde 2018, colabora com a popularização da Linguística no Brasil.		
O linguístico	<b>Não Institucional</b>	<i>Blog</i> privado (de 4 personagens) com temas sobre língua, linguagem, educação e ciência. Desde 2020.	Ex.: A regra é clara... às vezes <a href="https://tinyurl.com/linguistico">https://tinyurl.com/linguistico</a>	08/06/20
Linguística de boteco	<b>Não Institucional</b>	Desde junho/2019. <i>Blog</i> com reflexões sobre questões cotidianas envolvendo a língua.	Ex.: (Des) siga o modelo <a href="https://tinyurl.com/lingbote">https://tinyurl.com/lingbote</a>	23/04/21

A Tabela 3 apresenta os canais do YouTube, sua data de criação, estatuto, descrição, um exemplo e a data de veiculação do episódio ilustrativo e sua duração.

**Tabela 3. Identificação de canais de YouTube**

<b>Canal e data de criação</b>	<b>Estatuto</b>	<b>Descrição</b>	<b>Exemplo</b>	<b>Data e extensão</b>
Enchendo Linguística	<b>Não Institucional</b>	“[...] curiosidades sobre as línguas humanas e [...] fascinate universo das teorias linguísticas.” Desde 2017.	#3 Você sabe o que é uma palavra? <a href="https://tinyurl.com/enchling">https://tinyurl.com/enchling</a>	18/04/2017 10:35
Linguística do Cotidiano	<b>Institucional</b>	[...] é produzido pelo curso de Letras da UFVJM e visa divulgar os estudos da linguagem com exemplos do dia	Escrita terapêutica – Os diários <a href="https://tinyurl.com/lingcoti">https://tinyurl.com/lingcoti</a>	16/10/20 4:09

		a dia. Desde abril de 2019.		
Com a palavra, linguística	<b>Não institucional</b>	“uma ponte entre o falar científico e o popular com nossa própria abordagem sobre a diversidade da língua em uso.” Desde março 2020.	Dentre autóctones e aloglotas, o português brasileiro <a href="https://tinyurl.com/comapalav">https://tinyurl.com/comapalav</a>	Maió/2021 1:00
LeveLetras	<b>Não institucional</b>	“ajudar a entender linguística de forma simples e leve.” Desde 2019.	Bakhtin – Estudo do Discurso <a href="https://tinyurl.com/leveletra">https://tinyurl.com/leveletra</a>	11/05/2021 13:50
Canal da ACESIN	<b>Institucional</b>	Canal de divulgação científica de pesquisas sobre linguística e neurociência da linguagem do Laboratório ACESIN, coordenado pela Profa. Aniela França, da UFRJ. Desde 2007.	Os cegos, os nomes das cores e os verbos de iluminação <a href="https://tinyurl.com/canalacesin">https://tinyurl.com/canalacesin</a>	06/12/2020 5:22
Linguagem na Lata	<b>Institucional</b>	Canal do Departamento de Letras da UFRN, voltado para a disseminação de temas de Língua/Linguagem para um público mais amplo, combatendo a desinformação e contribuindo para o pensamento crítico. Desde 2019.	Literacia e bilinguagem no pós-Pandemia <a href="https://tinyurl.com/linglata">https://tinyurl.com/linglata</a>	01/04/2022 56:05

Handouts de Linguística	<b>Não institucional</b>	“Canal dedicado a discussão e apresentação de artigos e livros da Linguística.” Desde 2020.	Sociolinguística e Racionais MC's <a href="https://tinyurl.com/handlingui">https://tinyurl.com/handlingui</a>	02/08/2020 21:23
Bruna Martioli	<b>Não institucional</b>	Canal sobre literatura, educação e linguística.	Breve Histórico da Linguística <a href="https://tinyurl.com/brunamart">https://tinyurl.com/brunamart</a>	26/05/2020 11:41

No total, inventariamos vinte e seis iniciativas distribuídas nos suportes *podcast*, *blog* e vídeos do YouTube. Os dados sugerem uma distribuição balanceada quanto aos canais de divulgação, ou seja, é possível encontrar mais ou menos a mesma quantidade de canais de *podcasts*, vídeos de YouTube e de postagens de *blogs*, com uma preferência pelo *podcast*. Catalogamos iniciativas de divulgação da linguística na internet que estavam ativas durante os anos em que a pesquisa foi feita; pode ser, no entanto, que alguns canais sejam desativados no futuro.

Em relação ao estatuto, dezenove (19) iniciativas são “não institucionais” e sete (7), institucionais. Para nossa interpretação/discussão, retomamos o conceito de Grillo (2013) para DC. A relação dialógica sugerida por ela ressalta a importância da evidencição de particularidades do contexto social, seja de produção, circulação ou consumo desses textos de DC. Essa vinculação com o contexto impacta também nos objetos científicos, dando-lhes diferentes faces mediante a conjuntura e os acontecimentos ocorrendo ou ocorridos no cenário. Nos casos inventariados, o contexto digital é usado e suas propriedades impactam na caracterização dos textos multimodais veiculados. A multimodalidade é, no entanto, constitutiva de todas as mídias, seja por traços gráficos como negrito, tamanho da fonte e cores, seja por outros modos, como sons, movimentos e imagens.

#### 4.1.2. Cartografia em contexto português

Enquanto, na realidade do contexto brasileiro, podemos facilmente cartografar três tipos de iniciativas de DC em Ciências da Linguagem (*podcasts*, *blogs* e canais de YouTube), com vínculo institucional ou não institucional, no contexto português, mantendo igualmente o foco no vínculo da DC, listamos as tipologias das iniciativas de DC, segundo o critério da autoria, isto é, de quem toma a iniciativa pela DC, concretizando seguidamente as entidades responsáveis pelos exemplares de DC recolhidos e, na terceira coluna, alguns exemplos ilustrativos.

- Vínculo institucional

As iniciativas de DC em Ciências da linguagem cartografadas no contexto português remetem para a multimodalidade e variedade dos suportes: coluna de jornal, blogue, *podcast*, vídeos, normalmente acompanhados de textos como resumos, etc. Veja-se,

porém, a responsabilidade institucional que lhes preside e a ocorrência de um só centro de investigação (cf. Tabela 4).

**Tabela 4. Identificação de iniciativas institucionais de DC**

Tipologia	Entidades	Suporte	Exemplos
Iniciativas de centros de investigação para o grande público	CIDTFF – Centro de Investigação em Didática e Tecnologia na Formação de Formadores	Coluna de jornal	“(H)À Educação” <sup>8</sup> (rubrica quinzenal no Diário de Aveiro), como a publicação <a href="https://tinyurl.com/haeducacao">https://tinyurl.com/haeducacao</a> . Esta rubrica é publicada em vários canais: Diário de Aveiro (jornal), UA online, blogue do CIDTFF; por exemplo, veja-se “Reflexão sobre o Português Língua de Herança” – <a href="https://tinyurl.com/portreflex">https://tinyurl.com/portreflex</a> .  Podcast  “Educação à Escuta   Programa” (Rádio Terra Nova – <a href="https://tinyurl.com/educaescut">https://tinyurl.com/educaescut</a> ) <sup>9</sup> e outras iniciativas de comunicação de ciência em <a href="https://tinyurl.com/comunicacien">https://tinyurl.com/comunicacien</a> . Ex.: <a href="https://tinyurl.com/inescardoso">https://tinyurl.com/inescardoso</a>
Iniciativas dos centros de investigação, disponíveis para o grande público, mas não elaboradas com este público-alvo	CIDTFF	Vídeo  Vídeos, resumos, entre outros	ProTextos: Ensino e Aprendizagem da Escrita de Textos - <i>A community of professional development</i> <sup>10</sup> : <a href="https://tinyurl.com/protextos">https://tinyurl.com/protextos</a>  PI (Projeto de Investigação) num minuto <sup>11</sup> – <a href="https://tinyurl.com/projinvest">https://tinyurl.com/projinvest</a> : <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Ciência no Moliceiro</li> <li>✓ Ciência Pró Bar</li> <li>✓ Ciência no Sal</li> <li>✓ Ciência em Cena</li> </ul> Exemplo: “O desenvolvimento da escrita argumentativa em sequências de ensino do texto de opinião no 3.º ciclo do ensino básico” – Investigadora: Lúcia Gomes Lemos – <a href="https://tinyurl.com/luciagomes">https://tinyurl.com/luciagomes</a>
Iniciativas de outros organismos	Direção-Geral da	Crónica	Pereira, L., Graça, L., & Cardoso, I. (2021). <i>A herança da língua como</i>

<sup>8</sup> Ver e-book *(H)À Educação: rubricas de 2019* – <https://ria.ua.pt/handle/10773/27421>.

<sup>9</sup> Ver e-book *Educação à Escuta: vozes do CIDTFF na Rádio Terra Nova* – <https://ria.ua.pt/handle/10773/32603>.

<sup>10</sup> Ver e-book *Investigação em educação e responsabilidade social: que lugares e possibilidades no CIDTFF?* – <https://ria.ua.pt/handle/10773/30307>.

<sup>11</sup> Iniciativas de doutorandos em Educação na unidade curricular de Seminário de Investigação I.

com responsabilidades educativas	Administração Escolar	contributo especial para a riqueza do português. revista L/ATITUDE. Escolas Portuguesas no Estrangeiro. Edição número 26 e 27, maio de 2021 [ <a href="https://tinyurl.com/revlatitude">https://tinyurl.com/revlatitude</a> ].
	Ciência Viva – Agência Nacional para a Cultura Científica e Tecnológica	<a href="https://www.cienciaviva.pt/">https://www.cienciaviva.pt/</a> com várias dimensões de disseminação, como <a href="https://tinyurl.com/ciencmulhe">https://tinyurl.com/ciencmulhe</a>
	Ciberdúvidas da Língua Portuguesa (ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, mas, desde a fundação, com outras parcerias e apoios)	<a href="https://tinyurl.com/ciberduvidas">https://tinyurl.com/ciberduvidas</a>

- Vínculo não institucional

No que diz respeito às iniciativas de DC sem vínculo institucional em Portugal, constata-se, porém, a sua responsabilidade coletiva, tendo-nos interessado aquelas em que intervêm linguistas.

**Tabela 5. Identificação de iniciativas não institucionais de DC**

Tipologia	Entidades	Suporte	Exemplos
Iniciativas de meios de comunicação social (televisão, rádio, publicações periódicas para o grande público)	<i>Go Live TV</i>	Programas televisivos, também divulgados nas redes sociais ou nos websites dos canais	“Today in Toronto: Ensino de Português no Canadá”: <a href="https://tinyurl.com/portcanada">https://tinyurl.com/portcanada</a>
	<i>Focus Portuguese</i>		Teaching and Learning Portuguese in Canada: Multidisciplinary Contributions to SLA Research and Practice – interview with Inês Cardoso and Vander Tavares: <a href="https://tinyurl.com/portcanada2">https://tinyurl.com/portcanada2</a>
	RTP2, “Sociedade Civil”		Entrevista a propósito do Dia da Língua Portuguesa – Sociedade Civil, RTP2 (maio de 2021): <a href="https://tinyurl.com/rtplay2">https://tinyurl.com/rtplay2</a>
	Camões TV, “Português ao Raio X”		“Português ao Raio X”: <a href="https://tinyurl.com/portraiox">https://tinyurl.com/portraiox</a>
	RTP1, “Língua de todos”		<a href="https://tinyurl.com/lingtodos">https://tinyurl.com/lingtodos</a> Exemplo de um artigo de opinião regular assinado por uma

	Diário de Notícias		linguista/professora: <a href="https://tinyurl.com/quemlingu">https://tinyurl.com/quemlingu</a>
	Antena 2, “Páginas de Português”, da Universidade Autónoma de Lisboa	Podcast – rádio	– Conversa com Cristina Martins, Professora Associada do Centro de Estudos de Linguística Geral e Aplicada, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra sobre o ensino do português como língua não materna: <a href="https://tinyurl.com/cristinamart">https://tinyurl.com/cristinamart</a>
Projetos variados	Equipas multidisciplinares e interinstitucionais Fundação Calouste Gulbenkian Ciência Viva Camões, Instituto da Cooperação e da Língua	Websites – textos multimodais	<a href="https://www.cientistaregressaescola.pt/">https://www.cientistaregressaescola.pt/</a> – por exemplo, Matilde Gonçalves, linguista Projeto Escolas/Native Scientist: <a href="https://tinyurl.com/nativescient">https://tinyurl.com/nativescient</a> – novamente, Matilde Gonçalves, linguista, na equipa principal <sup>12</sup>  Projeto “Cartas com Ciência” – <a href="https://www.cartascomciencia.org/">https://www.cartascomciencia.org/</a> (de cerca de 700 cientistas, 20 são da área da Linguística e/ou Ciências da Comunicação e, destes, 8 já escreveram, pelo menos, uma carta).
Iniciativas individuais de investigadores		Blogue	<a href="https://certaspalavras.pt/marconeves/">https://certaspalavras.pt/marconeves/</a>

Este levantamento inicial logra coligir as iniciativas que, no nosso contexto, e de acordo com o nosso conhecimento, têm sobressaído na divulgação institucional que nos chega. Destacamos, precisamente, o caráter institucional de algumas DC em contraste com a única que nos ocorreu da responsabilidade do seu autor (blogue individual).

Como este primeiro levantamento não nos indicava a existência equilibrada de iniciativas de várias modalidades – blogue, *podcast* e vídeo/canais de YouTube –, vimos a necessidade de empreender uma busca norteada por um critério ajustado. No caso, pareceu-nos que deveríamos visitar as páginas web dos Centros de Investigação portugueses de – ou que incluíssem as – áreas da Língua, Linguagem, Linguística, Linguística Aplicada – unidades de Investigação e Desenvolvimento (I&D) financiadas pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Evidentemente que os *websites* dos centros de investigação podem ser considerados uma ação de comunicação de ciência aberta, alguns assumindo-o diretamente, em linha com a política de acesso aberto supramencionada – “A Ciência Aberta representa uma nova abordagem ao processo de investigação, privilegiando o trabalho colaborativo, a partilha da investigação e o acesso livre ao conhecimento através da utilização das

<sup>12</sup> Ver, por exemplo, publicação para escolas: <https://www.nativescientist.com/native-books>.

tecnologias digitais e a responsabilidade social.”<sup>13</sup> (LE@D). Alguns organizam-nos, contudo, sem uma preocupação de DC para outros públicos que não outros investigadores, jovens investigadores e estudantes do ensino superior. São recorrentes a apresentação verbal dos centros, seus membros, áreas de investigação, projetos, publicações.

No conjunto destas unidades de I&D portuguesas das áreas em que se circunscreve este estudo, identificámos apenas duas com uma preocupação de comunicação com um público não académico – a DC, segundo a entendemos neste estudo.

O predomínio de texto escrito, a pontual remissão para outras redes sociais e o predomínio da comunicação de conteúdo relevante para a comunidade académica não obsta à acessibilidade deste conteúdo para qualquer outro público. No entanto, foram exíguos, como vimos, os exemplos de textos (escritos e/ou multimodais) produzidos propositadamente para DC. Encontrámos, porém, o Centro de Recursos para Cooperação e Desenvolvimento do Instituto de Educação da Universidade do Minho, que se apresenta como um espaço de desenvolvimento de parcerias para além da universidade, para uma maior compreensão do mundo, alavancando a transformação social no conhecimento, na participação democrática e na compreensão intercultural, segundo reitera.

## **4.2 Motivações e modos de ação de fazer divulgação científica em Ciências da Linguagem**

Nesta seção, trazemos aspectos selecionados das entrevistas semiestruturadas, tal como enunciámos, realizadas no contexto brasileiro e no contexto português.

### **4.2.1. Contexto brasileiro**

Apresentamos uma discussão a partir da entrevista a dois linguistas e divulgadores da área. A escolha se justifica por serem ambos professores pesquisadores vinculados à universidade, que fazem parte da equipe de um ou mais projetos de divulgação científica tanto de carácter institucional como não institucional.

Ao longo da entrevista, pudemos identificar que ambos tinham em comum o fato de serem consumidores de conteúdos de divulgação científica de várias áreas. Além disso, os dois relataram que começaram a fazer divulgação científica da área ao explicar o que é linguística para amigos, parentes e para quem mais se interessasse.

#### **a) Uma iniciativa não institucional: o *Babel podcast***

Nossa entrevistada relata que o podcast Babel está no ar desde 2019, oferecendo em média 1 episódio por mês. Segundo ela, o Babel é feito para pessoas que gostam de aprender “coisas” e mencionou uma pesquisa que fizeram para saber o perfil dos ouvintes do Babel em que metade fazia letras/linguística e outra metade estava vinculada a outras áreas. Os episódios têm uma duração de uma hora e cada um se dedica a uma língua. Durante o episódio, variados aspectos da língua são tratados. Sendo nossa entrevistada uma das criadoras do programa, ela explica que o Babel é como um cavalo de Tróia, por exemplo,

---

<sup>13</sup> <https://lead.uab.pt/lead/estrutura/ciencia-aberta/>.

alguém quer escutar um episódio sobre uma língua porque gosta de uma banda cujas músicas estão nesta língua e, no final, acaba aprendendo não só sobre a língua, mas sobre linguística também.

Segundo nossa entrevistada, no começo do projeto as criadoras financiavam os custos de produção dos episódios. Atualmente o Babel atingiu uma audiência que permite arrecadar dinheiro para arcar com os custos técnicos de produção dos episódios. Vale destacar que, embora esteja vinculada a uma instituição pública de ensino superior, os projetos de divulgação dos quais faz parte não são institucionais. Ela justifica sua escolha elencando os seguintes argumentos:

O projeto não é institucionalizado e não temos essa pretensão porque isso também dá uma liberdade, de ter uma liberdade editorial assim, né? Que a gente gosta.  
Nunca fizemos um projeto de DC porque parece que existe um modelo pré-formatado e fomos seguindo o que a gente gostaria de ouvir.

Nos trechos transcritos, a linguista aponta as vantagens de se comunicar de forma não institucionalizada nas redes sobre seu trabalho e sua área de pesquisa. A liberdade editorial para poder falar o que quiser, sem ter seus produtos de mídia vinculados à instituição para a qual trabalha, parece ser um fator importante para a forma que encontrou de fazer o Babel. Outro aspecto é quanto ao formato, ter a possibilidade sempre aberta de explorar maneiras de se comunicar é também uma vantagem de não institucionalizar. A linguista levanta a hipótese de já haver “projetos de divulgação pré-formatada” que seriam aqueles projetos de divulgação institucionais que as secretarias de comunicação das instituições levam a cabo.

Como a intenção da divulgação científica é chegar às pessoas que são alheias ao campo da linguística ou que estão fora da universidade, a linguista explica que a não institucionalização do Babel é motivo de seus produtos de comunicação chegarem a um público que não acessaria os episódios se visse um logo institucional. Além disso, essa permeabilidade se dá também porque o Babel se engaja com outros *podcasts* de temas afins, conforme explica a professora. O fato de estar em rede, interagindo e consumindo outros *podcasts* de ciência e curiosidades, permite à professora fazer participações em outros *podcasts* e, conseqüentemente, aumentar o público do Babel e de suas outras mídias. A professora participou, por exemplo, do “Ciência sem fio”, programa hospedado pelo Portal Deviante. Fazer parte de uma rede de comunicação junto a outros *podcasts* cujo público se assemelha parece ser mais eficiente do que ter o Babel vinculado a uma instituição e, conseqüentemente, a uma rede de comunicação institucional.

O fato de a divulgação ser feita de forma independente não significa que o Babel e a carreira acadêmica da divulgadora estejam separados. A linguista explica que já foi convidada para falar em escolas e participar de diversos eventos institucionais por causa do *podcast*. Além disso, a professora reconhece impactos positivos na forma como se comunica em contextos institucionais como resultado da prática de divulgação científica. Outra questão que nossa entrevistada levantou na entrevista é a necessidade de valorização do trabalho de divulgação científica pelas instituições de ensino superior para que a dispendiosa criação de conteúdo conste dentre as possibilidades para justificar sua carga horária de trabalho.

b) Uma iniciativa institucional: o Blog de Linguística da UNICAMP

Diferentemente do Babel, o *blog* de Linguística da UNICAMP é um projeto institucional que começou em 2015. O condomínio de *blogs* da UNICAMP é a primeira e a maior plataforma de divulgação científica em formato de *blog* de uma instituição de ensino e pesquisa brasileira. Em 2020, os *blogs* de linguística da UNICAMP incorporaram a rede ScienceBlogs, projeto pioneiro de *blogs* de divulgação em formato *blog*, criado em 2008 por Átila Iamarino e Carlos Horta.

O blogue de Linguística é um dos 151 *blogs* que compõem a rede. Foi o primeiro colocado no prêmio da ABRALIN de Divulgação e Popularização da Ciência Linguística em 2021. A primeira postagem do blogue foi em dezembro de 2015 e, desde então, vem sendo alimentado frequentemente com conteúdos que abrangem diversos aspectos das ciências da linguagem. Tanto estudantes de graduação e pós-graduação quanto professores da área de Linguística contribuem, assinando textos cujos assuntos variam desde comentários sobre o filme “A chegada” ou tentando entender a polêmica “biscoito ou bolacha??”, sob o ponto de vista dos estudos da linguagem. Um dos professores responsáveis pelos conteúdos postados sobre a linguística foi nosso entrevistado. O linguista nos explica que há uma equipe de jornalistas trabalhando via redes sociais e outras mídias para impulsionar as postagens e aumentar o alcance das discussões. Além disso, os profissionais de comunicação da própria universidade fazem sugestões de pauta e a gestão dos potenciais conflitos de comunicação que podem ocorrer.

Assim como a professora, o professor, vinculado a uma instituição de ensino superior, tem oferecido contribuições à divulgação científica da sua área. O professor colabora com o Portal Deviante e assina o roteiro, produz e grava uma série de episódios relacionados à linguística. Em entrevista, ele explica que recebeu o convite de participar do portal durante um evento do *Pint of Science*, em que dividiu a mesa de debate sobre o filme “A chegada” com cientistas da área da Física. O portal já era conhecido e tem em média 120 mil *downloads* por episódio. Segundo o linguista, “Eu só cheguei e ocupei um espaço e que é bom.”, assinando 1 episódio a cada 45 dias no Portal Deviante. O entrevistado diferencia o trabalho de divulgação que faz junto ao *blog* e junto a iniciativas não institucionais, como o Portal Deviante. No contexto do trabalho junto ao *blog* da UNICAMP, ele pondera que:

A gente tem muito mais responsabilidade sobre as coisas que a gente tá falando e a forma como a gente tá tentando mostrar isso.

O comentário acima remete à decisão da primeira professora entrevistada em continuar colaborando com iniciativas de DC que não sejam institucionais. Independentemente de a iniciativa ser institucional ou não, o linguista também percebe como suas experiências como divulgador da linguística influenciam positivamente a sua carreira acadêmica. Ele afirma que fazer divulgação tem um efeito nas turmas, especialmente introdutória da graduação como os estudantes de Fonologia, por exemplo. Ele esclarece:

Parece que fazer divulgação tem me dado ferramentas p'ra tornar realmente a linguística interessante para as outras áreas [com] que normalmente eu não conversaria.

#### 4.2.2. Contexto português

Encetámos alguns contactos no sentido de entrevistarmos também dois investigadores envolvidos em textos de DC previamente encontrados por nós, preferencialmente de diferentes tipos de iniciativas. Todavia, estes empreendimentos dependem sempre da resposta dos interlocutores. Conseguimos, após alguns contactos com iniciativas de várias tipologias, entrevistar um “representante” de duas distintas:

- ✓ Uma linguista, que adiante designaremos por C., interveniente no projeto “Cartas com Ciência”, acima referido – programa de troca de cartas entre cientistas e estudantes nos países de língua oficial portuguesa, a fim de “Criar espaços de diálogo entre cientistas e estudantes nos países de língua portuguesa.” para que “cada estudante valorize o conhecimento e a educação e que sinta que pode ter um lugar em ciência se assim o desejar”.<sup>14</sup>
- ✓ Uma linguista, que indicaremos por D., colaboradora semanal do jornal *Diário de Notícias*, no espaço “Opinião” (iniciativa de meios de comunicação social).

Em Portugal, as duas entrevistas que realizámos consubstanciam exemplos contrastantes, como aludimos, inclusivamente do ponto de vista da institucionalização. Num caso, C., a DC ocorre de forma privada, no contexto do projeto “Cartas com Ciência”, ele próprio objeto de investigação e no âmbito do qual os cientistas recebem preparação a fim de empreenderem uma comunicação mais bem-sucedida com os estudantes. Este é incubado pela *Native Scientist*<sup>15</sup>, da Fundação Calouste Gulbenkian, para a melhoria do desempenho escolar de crianças filhas de emigrantes portugueses – e inspirado no projeto americano *Letters to a Pre-scientist*. Conta com várias parcerias, como universidades, centros de investigação, a Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), sendo, assim, interinstitucional. Apesar de o projeto ser alimentado por voluntários, há um compromisso social que se assume e, também, de produção científica a partir do mesmo, o que reforça a sua “institucionalização”.

No caso da entrevista à linguista – D. – que assina regularmente um artigo de opinião no *Diário de Notícias*, trata-se de uma atividade livre, que a professora assume para além das suas obrigações profissionais.

A experiência da linguista e professora C. no projeto “Cartas com ciência” era recente e, à data da entrevista, ainda só escrevera uma carta a um adolescente angolano de 15 anos, cuja resposta ainda não lhe chegara. A todos os cientistas a colaborar no projeto era atribuído algum correspondente; havia um guião orientador de temas a seguir

<sup>14</sup> <https://www.cartascomciencia.org/sobre>.

<sup>15</sup> “Crianças filhas de emigrantes portugueses têm contacto com profissionais ligados à ciência e à investigação nas suas escolas, em língua portuguesa. Promove a melhoria do desempenho escolar de 100 crianças filhas de emigrantes portugueses, através de visitas de cientistas e pós-graduados portugueses às escolas que estas frequentam, interagindo com elas e falando sobre ciência, em português.” In <https://gulbenkian.pt/projects/projeto-escolasnative-scientist/>.

nas várias rondas de correspondência previstas, sugestões, a necessidade de haver alguma carta manuscrita, não obstante outras formas de comunicação, formatos e temas que os cientistas desejassem mobilizar. Salientava-se a importância de desmistificar a ideia de inacessibilidade da ciência e dos cientistas, convidados a falar de *hobbies*, por exemplo, criando elos e procurando despertar o interesse dos jovens para a sua atividade, numa tentativa de ir ao encontro, gerar identificação e interesse, sem, no entanto, produzir cartas muito extensas.

Acerca das motivações para fazer DC na sua área, responde: “Eu acho que faz um bocado parte do nosso percurso enquanto linguistas, não é?” (C.)

No entanto, a entrevistada associa a intervenção em DC a uma área aplicada, de orientação dos estudantes na sua escrita académica. Quando esclarecemos que nos estamos a posicionar não na ação pedagógica, mas de divulgação para leigos, posiciona-se, então, particularmente, sobre a experiência no “Cartas com Ciência”; invoca um voluntariado anterior, associando este tipo de atuação facultativa a uma espécie de “missão”, para “acrescentar alguma coisa mais ao mundo” (C.).

Relata-nos como foi um desafio escrever à mão e como procurou “criar elo”, adaptar-se aos potenciais interesses do adolescente, de quem recebeu uma primeira carta, muito curta, que antecedeu a sua. Incluiu elementos multimodais na sua primeira carta de resposta, como um *smile* e uma foto com os seus alunos, para ser mais “alegre, engraçado”. Adverte, porém – “não me acho a pessoa mais fantástica do mundo a comunicar ciência”. Notamos, portanto, a oscilação de termos como “comunicar”, da parte da entrevistada, e “divulgar ciência”, que tentávamos esclarecer colaborativamente. Nota-se, assim, como este conceito – e ação – de DC ainda não está suficientemente popularizado e parece depender mais das demandas exteriores aos cientistas do que da iniciativa individual dos mesmos.

Um dos exemplos mais bem-sucedidos de DC mencionados pela linguista é o blogue “Certas Palavras”, incluído na nossa lista amostral, que, segundo ela, tem o condão de explicar aspetos da nossa língua ou de outras, associar a temas em voga e, ainda, enquadrando-os em vivências pessoais, transmitindo “entusiasmo”, ingrediente que C. considera fundamental nesta comunicação. E reitera: “nós temos de saber comunicar”.

A este propósito, na entrevista refletiu também sobre como a nossa área de atuação nos leva a ser identificados como aqueles que vão “corrigir a língua”.

No caso da segunda entrevista, a linguista em causa tem já muita experiência de redação de artigos de opinião, crónicas, participação ou condução de programas de rádio, convites para falar na televisão. Faz DC por “uma questão ideológica”; explica-nos: “aquilo que é pago com dinheiro público é público e, portanto, o conhecimento que eu tenho a possibilidade de adquirir, sendo paga para isso, deve ser partilhado com toda a gente”, o que afirma aplicar-se aos produtos científicos da sua atividade como linguista também.

D. empreende a sua atividade de DC por decisão pessoal, embora seja a primeira a questionar se os seus textos constituirão efetivamente DC como procurávamos. Acima de tudo, realça o privilégio de poder escrever a sua opinião sobre factos da atualidade, procurando documentar-se, pois tem muita preocupação em transmitir informação fidedigna. Dá-lhe imenso prazer escrever e, estes textos curtos em particular, ainda mais.

Inclusivamente, o exercício de conformidade à extensão requerida pelo jornal obriga-a a tomar opções de identificação do essencial, de orientação para determinada interpretação, de cuidado para que não se incorra em interpretação errónea, de pautar o texto com algum registo de humor.

“Há uma ligação entre aquilo que eu escrevo e aquilo que eu ensino”, elucidando-nos, porém, que não usa este espaço de opinião para “autopublicidade”, o que considera vergonhoso. O mote é dado por um *fait divers*, “histórias que me irritam”, esclarece D.; procura transmitir informação que considere responder a dúvidas comuns dos leitores e encaminha o texto para um remate que corresponde sempre à sua visão ideológica. Evidentemente que a sua formação linguística perpassa os factos que escolhe comentar bem como as suas visões do mundo, procurando “devolver à sociedade” aquilo que “as pessoas talvez não saibam, mas que as pode ajudar a pensar”, mostrando como a língua afeta as nossas vidas, a política dos países – “não há coisa mais política que a língua”, assevera.

Reconhecendo, por conseguinte, como a língua é de extrema importância e tem implicações imensas nas nossas vidas, motiva-a muito pensar os textos a escrever e o labor de os gerar, comprazendo-se com algumas reações que vai recebendo, vindas de vários países lusófonos, salientando a importância de nos conhecermos mais uns aos outros e de cimentarmos relações coesas, alicerçadas na diversidade, temas que também a movem para sobre eles vir a escrever. Já a perspectiva normativa, que lhe chegou a ser pedida, recusa-se a assumi-la, pois não pretende escrever sobre o que está linguisticamente “correto” e “errado”; esta dicotomia não lhe interessa.

Lamenta que exista “uma espécie de desprezo pela sociedade, uma sobrançeria (...) entre os professores universitários isso é muito evidente”, atitude com que não se identifica, procurando, pelo contrário, uma clareza acessível a qualquer público que saiba ler “e que se interessa com mais questões além da sobrevivência do dia a dia”.

A pouca afirmação de DC nas áreas da língua atribui-a aos próprios linguistas: “acho que a culpa é sempre nossa... (...) temos imensa vergonha de falar em público, e de nos assumirmos em público; (...) não nos levamos a sério, não acreditamos que aquilo que fazemos seja ciência... e a maioria dos linguistas não sabe para que serve aquilo que faz”.

## 5. Considerações finais

Podemos observar que a DC no Brasil, conforme as iniciativas inventariadas, está em plena expansão e diversificação, ao passo que, em Portugal, está em fase de emergência. Esta forma distinta de se situar no campo da DC justifica um maior índice de iniciativas não institucionais no Brasil relativamente a Portugal.

Com efeito, a não institucionalização permite uma liberdade na escolha temática, nomeadamente visível em textos com menção direta a fatos do cotidiano ou do contexto. No entanto, na cartografia elaborada, coexistem outros textos mais teóricos com explicações de fatos linguísticos, dominante esta em Portugal.

Segundo os nossos entrevistados, os modos de ação da DC desenvolvem saberes e competências relacionados à comunicação não só fora da academia, como também dentro

(para pares e para alunos), o que seria mais uma razão pela qual mais linguistas deveriam empreender este tipo de ação de DC.

De referir, contudo, que autores de DC em Portugal o fazem de modos e em frequências muito distintas do Brasil, como vimos, predominando a comunicação por escrito. Ou seja, do mesmo modo como, contrariamente ao Brasil, não predominam os blogs, vídeos e *podcasts* em Portugal, também as entrevistadas portuguesas não comunicam com o público nestas modalidades, mas sim por i) carta e ii) artigo de opinião em jornal nacional.

Parece emergir, por conseguinte, nas unidades de I&D portuguesas, uma consciência de fazer e comunicar ciência como uma cultura de responsabilidade social, não obstante tal ainda não se traduza numa prolífica produção generalizada (às unidades de I&D) de textos multimodais de DC com os objetivos definidos neste estudo. Exceção feita, como se viu, ao CIDTFF, interveniente em várias plataformas – website, blogue, *newsletter*, YouTube, rubricas periódicas em articulação com meios de comunicação regionais e com alcance, por vezes, nacional.

Retomando as tipologias nas quais organizámos os textos de DC do *corpus* português, podemos referir que constatámos a presença de iniciativas dos centros de investigação, disponíveis para o grande público, mas não elaboradas com este público-alvo em mente, contrastando com o menor número de iniciativas de centros de investigação para o grande público. No entanto, e de forma muitas vezes interinstitucional e da iniciativa de parceiros académicos/educativos e não académicos, surgem programas e projetos que compreendem DC ou nela se focam, com objetivos múltiplos. Encontrámos textos escritos – publicações de blogue, programas de rádio também disponíveis em podcast, vídeos no YouTube, entre outros (*cf.* Tabela 5); porém, não se justifica, no nosso *corpus*, a estatística pois percebeu-se que é um campo a ser descoberto e ainda pouco disseminado.

No Brasil, as muitas iniciativas não institucionais se realizam em diferentes mídias e, tal como vimos, com uma presença substantiva e diversificada. Entendemos que o reconhecimento de fontes de fomento como o CNPq legitima essa possibilidade e contribui para a expansão do fenómeno.

Concluimos, assim, que a DC já é um campo em expansão no Brasil, mas em emergência em Portugal. Parece faltar em Portugal, *grosso modo*, a transposição que, por exemplo, no CIDTFF já se vai operando.

A transposição da disseminação científica para a divulgação ao grande público demanda maior participação de pesquisadores das Ciências da Linguagem e, como vimos no caso do Brasil, a valorização das instituições que financiam a ciência e a criação de espaços institucionais e não institucionais para essa atividade. Para isso, no entanto, nos parece importante que o tempo de trabalho investido nessa tarefa seja fomentado, valorizado e tenha peso na hora de pontuar os currículos académicos dos pesquisadores em processos de concorrências por recursos, vagas ou progressão de carreira.

Nessa medida, encaminhamos perguntas para investigações futuras:

- De que modo o envolvimento das instituições poderá alavancar a DC na área das Ciências da linguagem? (em particular em Portugal - futuro)
- De que modo será possível influenciar o fomento para tornar essa área relevante?

- Quais os promotores do desenvolvimento da DC na Ciências da Linguagem (em particular no Brasil – passado e que pode servir para continuar a promover e servir de exemplo para Portugal)?

**Financiamento:** Esta pesquisa contou com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), no formato de Bolsa de Produtividade em Pesquisa 1D, para a primeira autora (Vera Lúcia Lopes Cristóvão), Chamada CNPq no. 4/2021, número de Processo: 314398/2021-0.

**Agradecimentos:** Ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Londrina pela licença sabática concedida à primeira autora (Vera Lúcia Lopes Cristóvão), ao Departamento de Educação e Psicologia da Universidade de Aveiro pela parceria no pós-doutoramento da primeira autora e ao Projeto Laboratório Integrado de Letramentos Acadêmico-Científicos (LILA) pela rede colaborativa.

## Referências

- Alves, M., Hanisch, C., Cordeiro-Oliveira, S., & Gomes, E. (2022). Popularização da Linguística na formação de professores no Acre: Ensino, pesquisa e extensão. *Cadernos De Linguística*, 3(2), e652. <https://doi.org/10.25189/2675-4916.2022.v3.n2.id652>
- Cassidy, A. (2021). Communicating the social sciences and humanities. Challenges and insights for research communication. In M. Bucchi & B. Trench (Eds.), *Routledge Handbook of Public Communication of Science and Technology* (pp. 198–213). Routledge.
- Correia, F., & Soares, A. (Coords.) (2019). *Comunicação de Ciência: Das universidades ao grande público*. Edições Afrontamento.
- Correia, F. (2019). Comunicação de Ciência: Fundamentos e princípios, implicações e perspectivas. In F. Correia & A. Soares (Coords.), *Comunicação de Ciência: Das universidades ao grande público* (pp. 25–69). Edições Afrontamento.
- De Conto, L., Sanchez-Mendes, L., & Rigatti, P. (2022). Quando o falante faz Linguística: Como atividades epilinguísticas e metalinguísticas interessam ao fazer científico. *Cadernos De Linguística*, 3(2), e653. <https://doi.org/10.25189/2675-4916.2022.v3.n2.id653>
- Entradas, M., & Bauer, M. (2016). Mobilisation for public engagement: Benchmarking the practices of research institutes. *Public understanding of science*. <https://doi.org/10.1177/0963662516633834>
- Ferreira, P. (2019). Antelóquio. Comunicação de ciência – das universidades ao grande público. In F. Correia & A. Soares (Coords.), *Comunicação de Ciência: Das universidades ao grande público* (pp. 6–11). Edições Afrontamento.
- Abralin. (2020, 28 de maio). *Popularização da Linguística. Experiências na popularização da Linguística* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/live/OCyndOXL-e4?>
- Grillo, S., Giering, M., & Motta-Roth, D. (2016). Editorial: Perspectivas discursivas da divulgação/popularização da ciência. *Bakhtiniana. Revista De Estudos Do Discurso*, 11(2), 3–13. <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/27166>
- Grillo, S. (2013). *Divulgação científica: Linguagens, esferas e gêneros*. (Tese de Livre-docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo).
- Grillo, S., & Glushkova, M. (2016). A divulgação científica no Brasil e na Rússia: Um ensaio de análise comparativa de discursos. *Bakhtiniana. Revista De Estudos Do Discurso*, 11(2), 69–92. <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/23556>
- Heckarthorn, D. (2011). Comment: Snowball versus Respondent-Driven Sampling. *Sociological Methodology*, 41(1), 355–366. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9531.2011.01244.x>
- Marçal, D., & Folhais, C. (2019). A divulgação da ciência em Portugal. In F. Correia & A. Soares (Coords.), *Comunicação de Ciência: Das universidades ao grande público* (pp. 71–90). Edições Afrontamento.
- Motta-Roth, D. (2011). Letramento científico: Sentidos e valores. *Notas de Pesquisa*, 1, 12–25.
- Targino, M. (2007). Divulgação científica e discurso. *Comunicação & Inovação*, 8(15), 19–28.
- Sampaio, T. (2017). A importância da divulgação científica da Linguística e entrevista com o canal Enchendo Linguística. *Revista Linguística Rio*, 3(1). [https://www.linguisticario.letras.ufrj.br/uploads/7/0/5/2/7052840/lr31\\_entrevista\\_02.pdf](https://www.linguisticario.letras.ufrj.br/uploads/7/0/5/2/7052840/lr31_entrevista_02.pdf)
- Sampaio, T. (2018). Onde estão os Linguistas na divulgação científica brasileira?. *Revista do Edicc*, 5(1), 192–202.
- Villarinho, C., & Forster, R. (2022). 5 passos para (não) produzir vídeos educativos para o YouTube: Uma experiência de divulgação em linguística. *Cadernos De Linguística*, 3(2), e646. <https://doi.org/10.25189/2675-4916.2022.v3.n2.id646>

## Anexo 1

Segue o roteiro completo da entrevista semiestruturada:

- 1 – O que o/a levou a fazer DC na Linguística/ nas Ciências da Linguagem?
- 2 – Qual é o estatuto dessa atividade? Projeto, disciplina, hobby?
- 3 – Descreva o contexto no qual produz seus textos de DC: emissor, público-alvo, objetivo, lugar, suporte, etc.
- 4 – Quais critérios usa para decidir os temas para DC?
- 5 – Quais elementos são fundamentais na constituição de suas produções de textos (multimodais) de DC? Quais papéis esses elementos têm para contribuir para a DC? Por exemplo, uso de imagens que assumem o papel de representar o tema abordado.
- 6 – Quando escrevemos, estamos imaginando como os leitores vão ler o texto, se vão compreender, se vão se entediar, etc. Quando você está se preparando para falar ou escrever um texto para o público mais amplo de temas da linguística, como é esse processo de imaginar como o seu texto ou sua fala vai ser compreendida? Como é escrever o seu texto – para ser lido ou ouvido? Faz muitas modificações? Sente dificuldade? A que prioridades tenta atender? Que critérios o orientam na tomada de decisões do que/como falar/escrever?
- 7 – O que faz com que uma comunicação sobre linguística/estudos da linguagem para um público amplo seja bem-sucedida?
- 8 – O que a gente mais faz na academia é se comunicar com os pares em congressos, publicando textos, etc. Por que poucos linguistas comunicam com um público mais amplo?
- 9 – Você acompanha canais ou outras mídias de divulgação científica (*podcasts, blogs* etc.)? Quais? Você se inspira em algum deles?
- 10 – Para você, qual a importância do canal para a área da Linguística? E para a sua vida acadêmica?

[recebido em 01 de outubro de 2022 e aceite para publicação em 02 de fevereiro de 2023]



**CEHUM**  
Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho

**fct**

UID/00305/2020  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia