

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 destinaram-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.

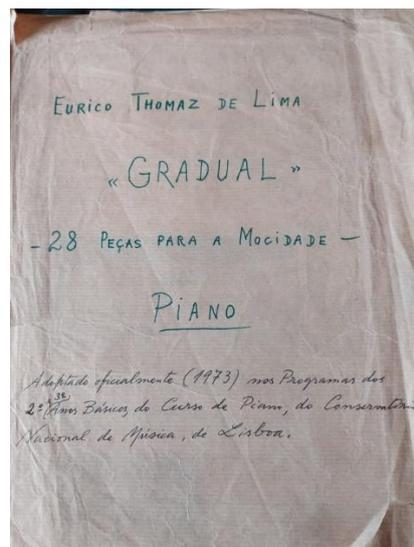
Keywords: Fingering. Eurico Thomaz de Lima. Piano Album. *Gradual*.

•

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).¹

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.



¹ 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 intuítos pedagógicos 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.).

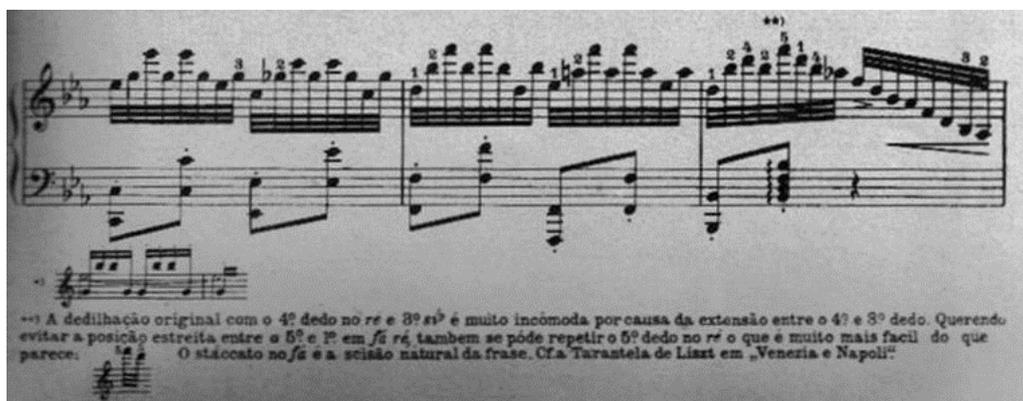
Já numa edição anterior dos 30 *Novos Estudos* op. 849 do mesmo Carl Czerny, igualmente para a editora Sassetti, Vianna da Motta havia escrito uma outra ‘Advertência’, que iniciava com estas linhas:

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.



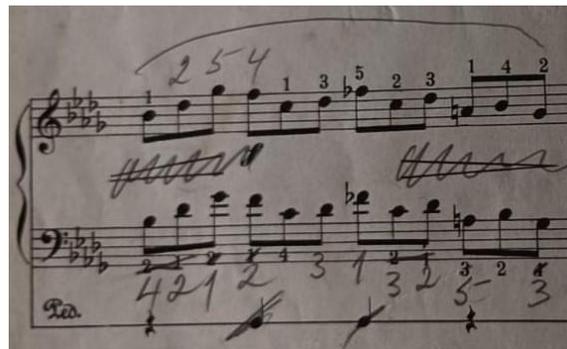
Não parece, no entanto, ter também chegado a ver a luz do dia a publicação especial que o mestre português se propunha realizar sobre o seu próprio sistema de dedilhação. No entanto, através destes parcos (porque muitos outros haveria), mas significativos exemplos, parece claro o cuidado com que Vianna 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.^a 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).

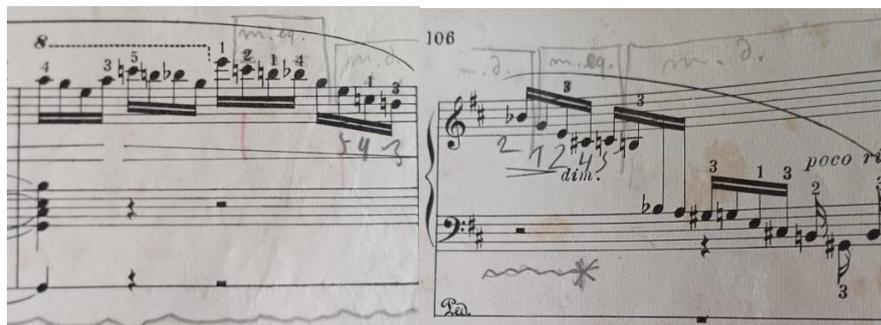
Figura 3. Chopin, Sonata n.º 2, 4.º andamento (Finale-Presto), compasso 43 (Edição Ricordi, revista por Benjamin Cesi), contendo indicações a lápis de Eurico Thomaz de Lima.



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.^a 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.²

² 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.

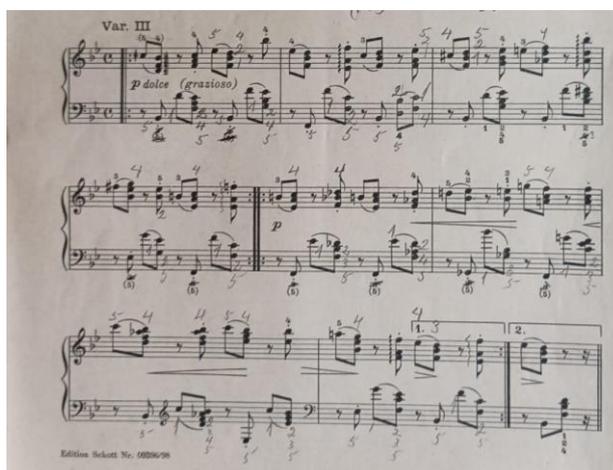
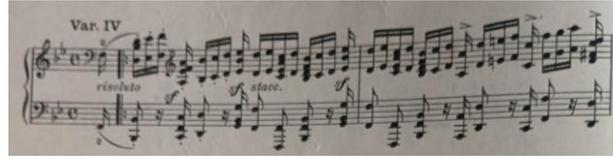


Figura 6. Brahms *Variações e Fuga Sobre um Tema de Händel* Início da Variação 4 (Edição Schott), com ausência de indicações a lápis de Eurico Thomaz de Lima.



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.^a 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 a piano piece. At the top, it is titled "SONATA Nº 4" and the composer's name "Eurico THOMAZ DE LIMA" is written. The tempo is marked "Allegro giocoso". The score is for piano, with a dynamic marking of "mf" at the beginning. 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 key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The score includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings (mf, p, dim.). There are also some handwritten notes like "Ped." and "X" under the notes. The score ends with a "dim." marking and a double bar line.

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 organized into two systems. The first system (measures 62-64) features a complex triplet pattern in the right hand, starting with a dynamic marking of *f*. The left hand provides a steady accompaniment. A 'Red.' (Reduction) marking is visible in the first system. The second system (measures 65-67) continues the triplet pattern, with dynamic markings of *p* and *mf*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

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

Revisão/Edited by
Luís Pipa

Eurico Thomaz de Lima
1908-1989

1 - Vira

Alegre

The musical score for 'Vira' is presented in three systems. The first system (measures 1-9) begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Alegre'. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *sf*. The second system (measures 10-19) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 20-26) concludes the piece with a *p* dynamic and a 'gracioso' marking. The score includes various ornaments (accents and slurs) and fingerings. It ends with a 'Ped.' marking and a star symbol.

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.

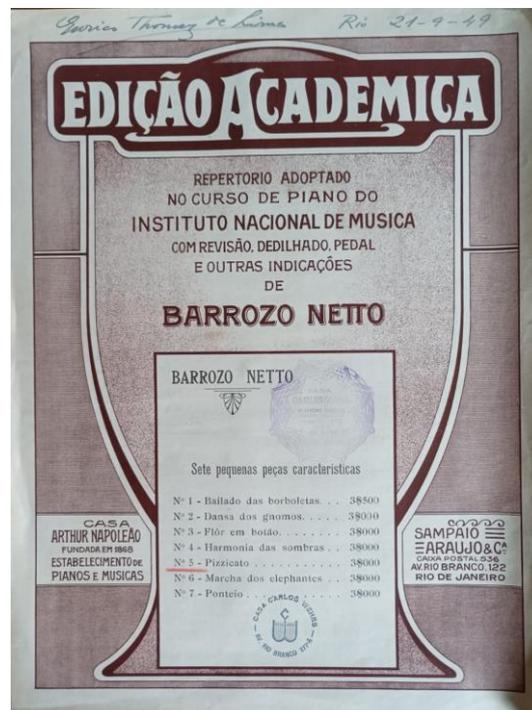
D. C.

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.³

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*.



³ 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.⁴ 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*.

⁴ 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

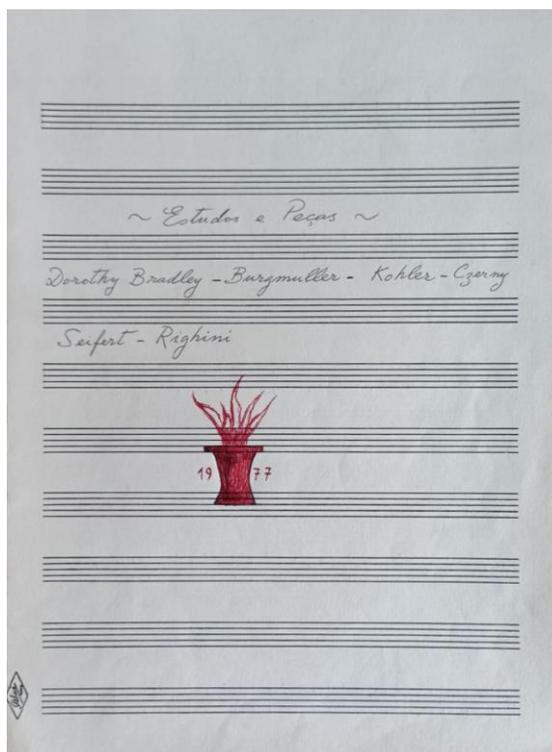
Barrozo Netto

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).⁵ 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.

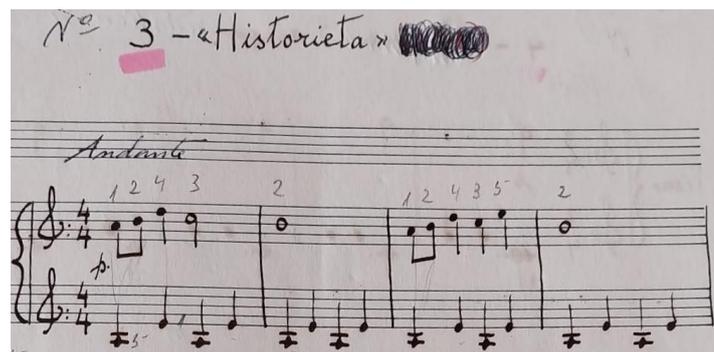
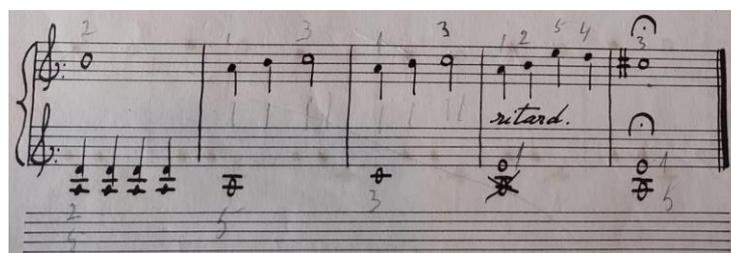


Figura 19. Eurico Thomaz de Lima, “Historieta”, peça n.º 3 de *Gradual*, compassos 15 a 19.



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

⁵ “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.

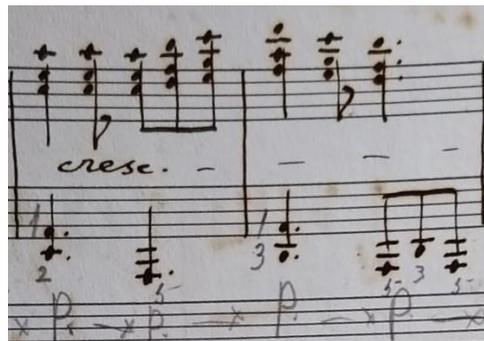


Figura 21. Eurico Thomaz de Lima, “Coral Alentejano”, 2.ª peça da *Suite Portuguesa* n.º 1, compassos 59 a 66, revisão de Luís Pipa (Edição AVA).

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

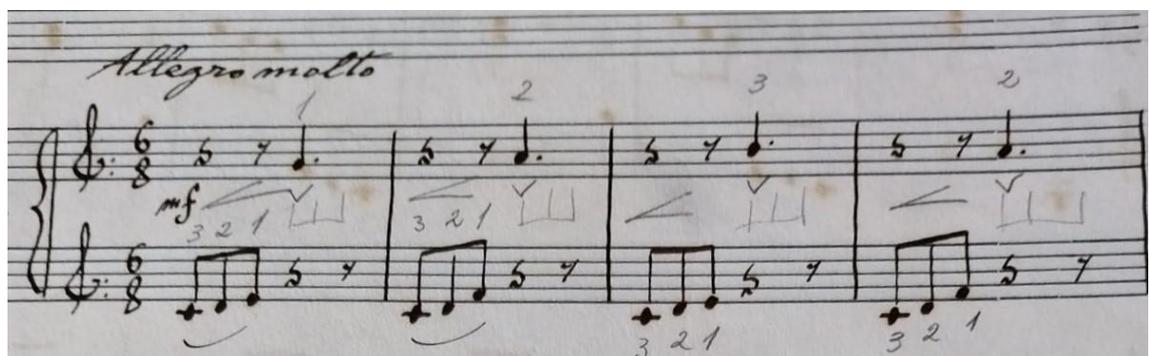
mantenha o seu equilíbrio no posicionamento interno dos dedos ao longo da extensão de oitava, evitando uma prática frequentemente observada de utilizar o segundo dedo em lugar do terceiro em passagens similares à do compasso 25; esta prática enfraquece, por um lado, a capacidade de firmeza da mão quando 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).

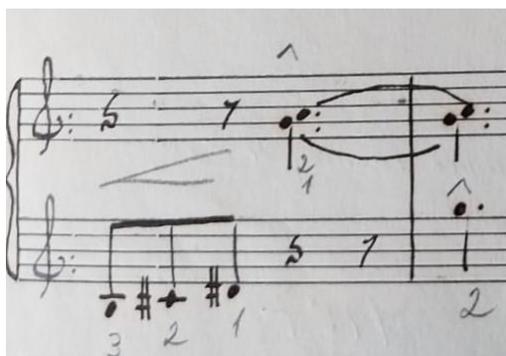
Figura 23. Eurico Thomaz de Lima, “Carrocel”, peça n.º 19 de *Gradual*, compassos 1 a 4.



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-

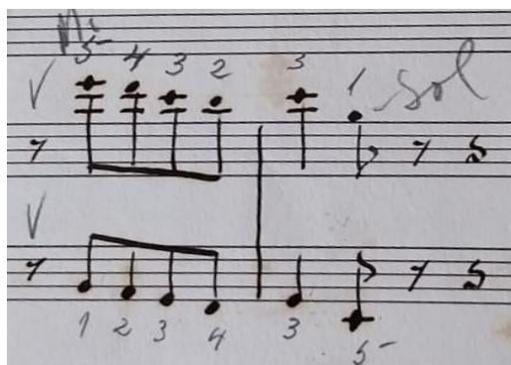
2, para evitar o polegar na tecla preta. Neste mesmo exemplo, pode ver-se como a nota aguda no início do compasso 56 (sol), tocada pela mão esquerda cruzando por cima da mão direita, é atacada com o segundo dedo, situação que ocorre de forma similar noutras peças do álbum. Esta utilização do segundo 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.



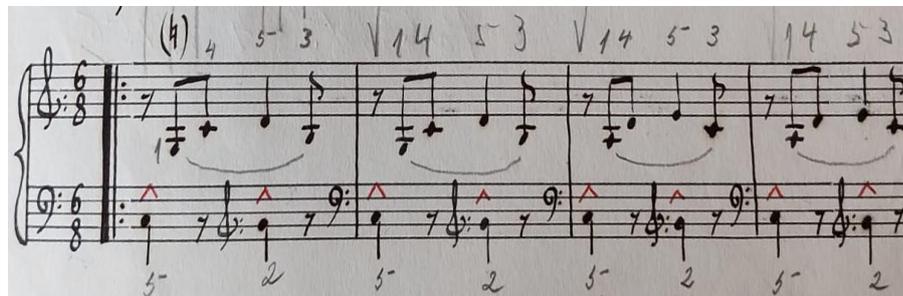
A mobilidade do polegar descrita no início de “Carrocel” é também observável na peça n.º 22, “Dança Popular”, com a dedilhação 3-1 para o intervalo descendente do-sol na mão direita no início do compasso 22 (Figura 25).

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



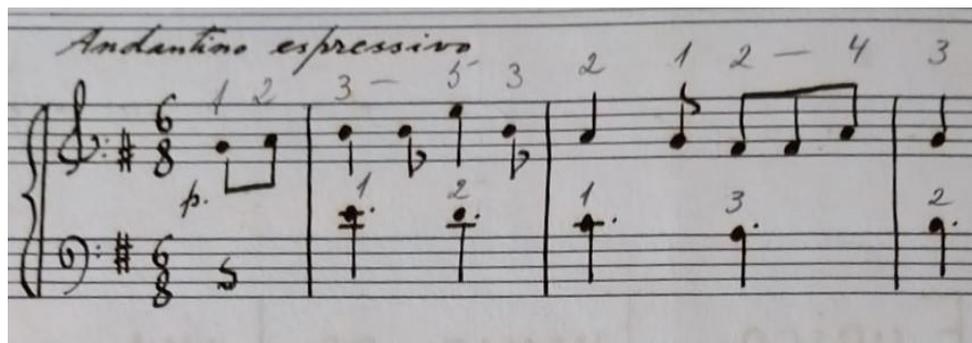
Se esta dedilhação se afigura como pertinente à luz da argumentação explanada, tanto em “Carrocel” como nesta passagem de “Dança Popular”, permanece a ideia de que o compositor poderia ter aplicado o mesmo princípio na parte B da mesma peça, utilizando, por exemplo, 1-3-4-2 em lugar de 1-4-5-3, como 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.

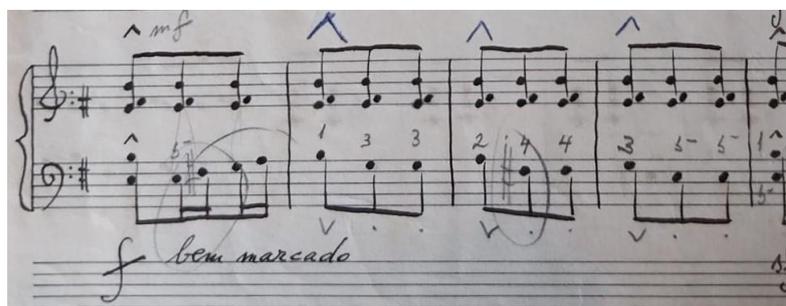
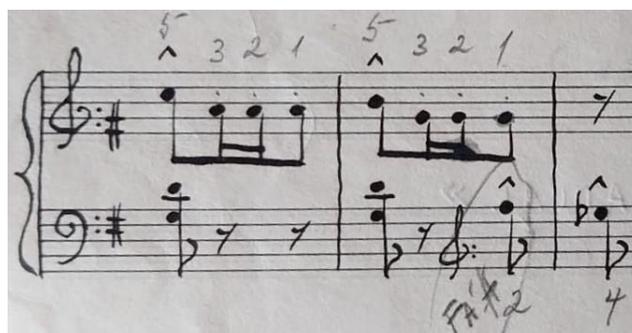
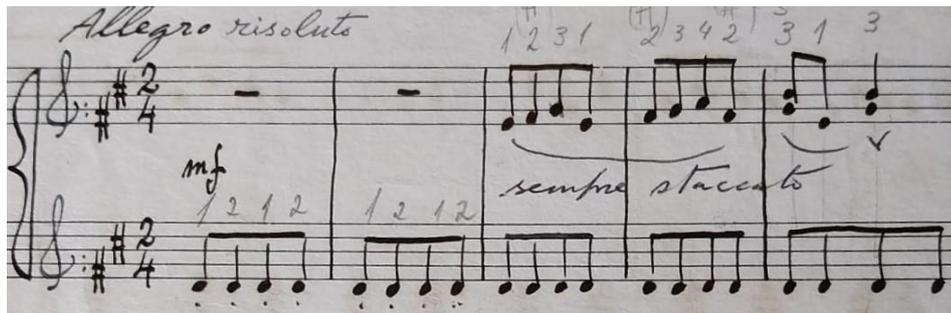


Figura 29. Eurico Thomaz de Lima, “Tamborileiros”, peça n.º 28 de *Gradual*, compassos 6 e 7.



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.

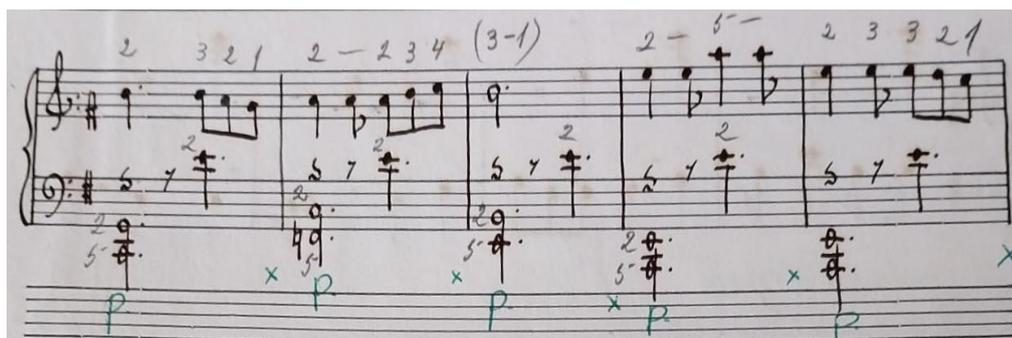
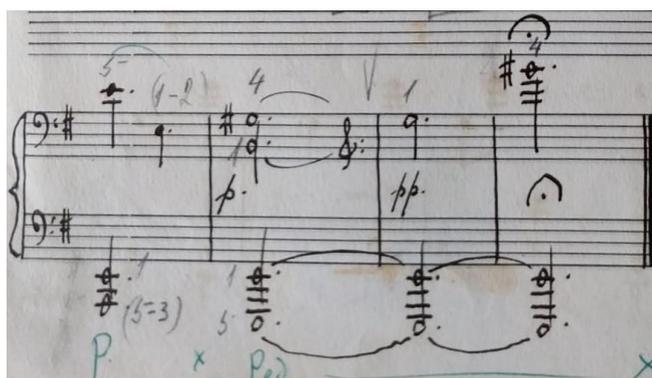
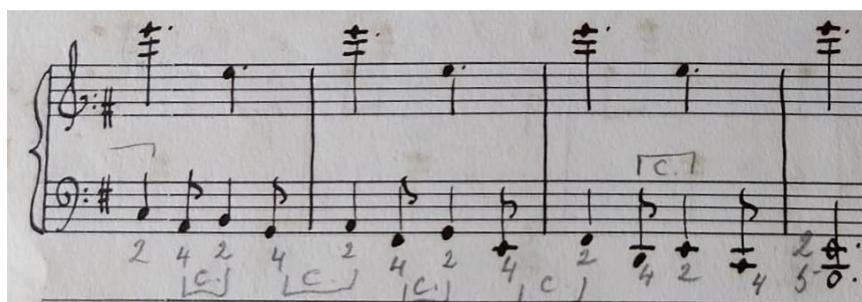


Figura 32. Eurico Thomaz de Lima, “Toada”, peça n.º 21 de *Gradual*, compassos 49 a 52.



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]