

A Relação de Meio Século com a Música e Músicos de Portugal

JOSÉ EDUARDO MARTINS

*Semeia cedo e colhe tardio,
Colherás pão e vinho.*

Adágio açoriano

*Mais voici qui tu es navire
dans le fleuve du temps.*

SAINT-EXUPÉRY, Citadelle

O relacionamento de um músico com a panorâmica musical de uma nação pode ser estabelecido através das mais diversas vertentes: a admiração pelas Culturas de um povo, motivada por estágio curto ou prolongado, mas impregnante pela intensidade; laços a ratificarem o genético e o atávico; apreensão espontânea, esta, muitas vezes, independendo da presença física do estudioso; idealização de um modelo cultural, a emergir em determinado momento, movido pelas mais variadas causas. Seriam estas, basicamente as amarras necessárias para que haja a relação.

A proximidade da sétima década tendo a saúde *sub judice*, apesar das esperanças, permite a liberdade da revisão parcial, do olhar o passado, de relembrar trajetórias, a fim de buscar melhor entender o porquê de uma ligação amorosa com personagens de uma nação e com a geografia acarinhada de um país. Essa *promenade* física, musical e espiritual levar-me-ia a captar tenuemente parcelas das culturas de Portugal. Poder-se-ia mencionar, como estímulo maior, sempre, a sangüinidade, a carregar consigo moléculas essenciais às aproximações posteriores.

Filho de bracarense, nascido em 1898 no Distrito de Vila Verde, mas

registrado em Braga, meu pai, José da Silva Martins, desembarca no Brasil em 1928. Jamais retornou a Portugal, vindo a falecer em 2000 no pórtico dos 102 anos. Minha mãe, descendente de portugueses, da família Gandra, nasceria em 1907 em Ribeirão Preto, falecendo em 1999. Importa considerar que, aos quatro filhos, meu pai transmitiu o amálgama como fator único às nossas formações. Sendo o exemplo típico dessa mistura homogênea Portugal-Brasil, legou-nos o amor que não se divide, absolutamente indissolúvel, de maneira natural, integradora. Em nossa juventude, meu pai escolhia para os filhos a leitura “crítica” de autores luso-brasileiros. Dessa maneira, foi-nos possível ler bem mais de uma centena de obras referenciais. Gil Vicente, Camões, Padre Antônio Vieira, Sá de Miranda, Guerra Junqueiro, Alexandre Herculano, Almeida Garret, Eça de Queirós, Antero de Quental, Júlio Diniz, Ramalho Ortigão, José de Alencar, Machado de Assis, Gonçalves Dias, Castro Alves, Olavo Bilac, nomes que me chegam ao consciente, sem ordem cronológica... Abasteciam os nossos sonhos. Guardo como exemplo, com afeição, um livro, *Os Filhos de D. João I*, de Oliveira Martins, oferecido por meu pai nos meus 15 anos, com bela dedicatória. Essa é uma das razões de nunca ter entendido diferentemente a afeição para com o Brasil ou Portugal, captando, sim, o entrelaçamento, a resultar em fusão total.

A premissa se faz necessária, a explicar a relação afetiva com panorâmicas das culturas portuguesas e a dedicação, desde os anos 50, aos quadros que se me antolhavam, da música do barroco à contemporaneidade, e à amizade com notáveis músicos nascidos a partir do início do século XX. Escrúpulos espontâneos levaram-me a questionar ilustres amigos portugueses, como Rui Vieira Nery, José Maria Pedrosa Cardoso e João Gouveia Monteiro, assim como alguns colegas da Universidade de São Paulo, a respeito de discorrer sobre relações pessoais com a Música e Músicos de Portugal. O estímulo recebido e a lembrança ainda viva dessa interação levaram-me a historiar fatos relativos às experiências vividas, contactos com músicos da maior expressão e o convívio ininterrupto, durante cinco décadas, com parcela do extraordinário acervo de Portugal concernente à música. Acrescentaria que, dezenove anos sem visitar Portugal, de 1962 a 1980, não diminuíram o sempre crescente interesse pela cultura musical daquele país irmão, e recitais foram dados por mim, no Brasil, tendo obras portuguesas no repertório.

Seguindo uma cronologia de compositores, surge Carlos Seixas (1704-1742), nascido em Coimbra, o maior nome da música em Portugal

no período. Suas obras para tecla tiveram em Macário Santiago Kastner o primeiro estudioso a divulgá-las através das edições de 1935 e 1950. Foram os dois volumes, editados em Mainz pela B.Schott's Söhne, apresentados ao meu irmão João Carlos e a mim pela pianista polonesa Felicja Blumental (1909-1991), então residindo no Brasil. Reiteradas vezes Blumental e seu marido jantaram em nossa casa e os irmãos adolescentes souberam captar, através da execução precisa da pianista, a presença de um compositor maior. É desse período a profunda admiração que tivemos pelas *Sonatas* e *Toccatas* de Carlos Seixas. Dele estudamos várias *Sonatas*, assim como *Tentos* do Padre Manuel Rodrigues Coelho e obras de Frei Jacinto e Souza Carvalho. Sob outro aspecto, as gravações de Seixas, realizadas pela pianista polonesa, serviam-nos como modelo constante. O estímulo de Felicja Blumental, a quem Santiago Kastner tanto elogiara, apenas sedimentou uma relação com a obra do compositor coimbrão. Fotos tiradas com Blumental, desenho por ela realizado de meu primeiro recital, aos 10 de Dezembro de 1954, e carta escrita após a apresentação dando-me estímulo e coragem, serviram como propulsores. Durante décadas, fiz constar de meus recitais no Brasil e no exterior *Sonatas* de Carlos Seixas.

As 105 *Sonatas para Instrumentos de Tecla* transcritas por Macário Santiago Kastner, publicadas pela Fundação Gulbenkian na coleção *Portugaliae Musica* em 1980 e 1992, foram lidas por mim, que selecionaria 23 para a gravação realizada em Müllem, Bélgica, em fevereiro de 2003 e lançadas em álbum duplo pelo selo belga De Rode Pomp, com texto em inglês de Rui Vieira Nery. Quando do Colóquio *Carlos Seixas-O Tempo e a Música*, organizado pela Universidade de Coimbra em junho de 2004, ano do tri-centenário de nascimento do ilustre compositor coimbrão, tive o privilégio de apresentar na Biblioteca Joanina um recital inteiramente dedicado a Seixas, assim como uma conferência no dia seguinte sob o título: *As Sonatas para Teclado de Carlos Seixas Interpretadas ao Piano*¹.

Importa considerar que a obra para instrumentos de tecla escrita por Carlos Seixas, sempre a considere não inferior àquela de seus extraordinários coetâneos, nomeadamente Domenico Scarlatti. Diferente, sim, na abordagem, em tantas maneiras de tratar a forma. Se há uma certa desigualdade quanto ao aspecto qualitativo em algumas das *Sonatas* de Seixas,

1. Publicada meses após sob o mesmo título in: Carlos Seixas, de Coimbra. Ano Seixas, exposição documental. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2004, pp. 55-68.

aquelas que excedem pela textura são únicas na literatura para cravo até então. Considere-se, igualmente, a presença de tantos atributos técnico-tecladísticos absolutamente inéditos em seu período. Sob outra égide, há determinadas constantes nas Sonatas do compositor de Coimbra, como a presença de um tratamento – geralmente na segunda parte da forma bipartida – que propicia ao intérprete entendê-la como uma flutuação agógica, o que permite um adicional de interesse inusitado.

A minha relação com a obra para piano de Claude Debussy desenvolveu-se sobremaneira após os anos de estudos vividos em Paris entre 1958-1962. A integral para piano de Debussy, realizei-a em quatro recitais em setembro de 1980, em São Paulo, no auditório do Museu de Arte. Quando da publicação de um livro sobre o compositor francês em 1982², já me interessavam todas as suas citações de compositores do passado e coetâneos que porventura tivessem exercido influência sobre a criação de Debussy. Se Jean-Philippe Rameau e Moussorgsky foram fontes preciosas para esse desvelamento, mercê de textos entusiasmados que durante anos Debussy escreveu, ficava-me a certeza do desconhecimento quase que absoluto de Francisco de Lacerda (1869-1934), o notável regente e compositor português nascido nos Açores. Sim, conhecia referências de Debussy a Lacerda e à sua obra *Danse du Voile*, que deveria fazer parte de uma suite de *Danses Sacrées*³. Premiada em concurso promovido pela *Revue Musicale* em 1904, concurso do qual Debussy foi membro do júri, teve elogios por parte do compositor francês, que se utilizaria do título e do tema da obra do compositor açoriano para uma das danças que faria parte das *Danse Sacrée et Danse Profane* para harpa cromática ou piano e orquestra de cordas.

O conhecimento da obra para piano de Francisco de Lacerda, tive-o apenas no início da década de 90. José Manuel Bettencourt da Câmara relata:

Encontrá-mo-nos pela primeira vez vai para três anos, na tarde acalorada duma Lisboa de Junho. José Eduardo Martins havia dado aqui o recital que o trouxera a Portugal, e eu falhara. Telefonara-me um crítico musical seu amigo⁴, propondo o

2. José Eduardo Martins, *O Som Pianístico de Claude Debussy*, São Paulo, Novas Metas, 1982.

3. *Danse du voile – danse sacrée* de Francisco de Lacerda foi publicada em Paris pela *Revue Musicale* no suplemento de 1º de abril de 1904.

4. Humberto D'Ávila, então crítico do *Diário de Notícias* de Lisboa.

encontro, e a razão, para mim, já então com notícia, se bem que imprecisa do percurso do pianista brasileiro, adivinhava-se facilmente: ao intérprete de Debussy, ao músico formado na velha França, interessavam naturalmente os traços que na música portuguesa encontrasse do chamado impressionismo musical, interessaria, concretamente Francisco de Lacerda. Se algumas responsabilidades me já cabiam na matéria, havia pois, que arcar com elas... Para um segundo encontro, dias depois, em casa da minha velha professora, sua amiga igualmente, D. Júlia d'Almeida, apareci munido, como assentáramos, da cópia de trechos inéditos de Francisco de Lacerda, que previamente selecionara (das *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* obtivera já José Eduardo Martins um exemplar da minha edição, incluída na coleção *Portugaliae Musica* da Fundação Gulbenkian). Escutei-lhe então a leitura, à primeira vista, de algumas peças que, se não são de dificuldade transcendente, apelam contudo a outras qualidades de que não pode o pianista prescindir. Lembro ainda o esvoaçar leve de *Papillons*, sem hesitações, o elaborado modalismo de *Feuilles mortes*, o contraponto de *Danse funèbre* – tudo, o que é sem dúvida mais importante, já na boa opção interpretativa, na melhor configuração estilística. Era a primeira vez que aqueles sons – que tanto quanto sei, não tinham ainda conhecido outros dedos além daqueles que os haviam criado (e dos meus, que, décadas passadas sobre a morte do compositor, os procuraram recuperar) – passavam a um outro plano de existência, objeto de diferente exigência interpretativa⁵.

Subjugado pela qualidade e encanto das *Trente six histoires...* de Francisco de Lacerda, apresentei-as inicialmente no Brasil, em Ribeirão Preto (29.11.91), em janeiro do ano seguinte em Angra do Heroísmo (22), Horta (24) e Ponta Delgada (26), em recitais promovidos pela Secretaria Regional da Educação e Cultura dos Açores. No dia 31 o recital deu-se no Institut Franco-Portugais de Lisboa. Das apresentações constava igualmente *La boîte à jous* de Claude Debussy. Aos 13 e 14 de Outubro de 1993, apresentava, no Institut Franco-Portugais de Lisboa, 16 outras peças para piano de Francisco de Lacerda, ainda não editadas, assim como uma conferência relacionada ao tema originário Debussy-Lacerda, respectivamente. Surgia desse período a vontade de gravar as *Trente six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*. Tal projeto se concretizou através da gravação de um CD, realizada em Mullem, na Bélgica, CD lançado pelo selo belga De Rode Pomp em 1999. No mesmo constam outras pequenas peças de Lacerda, inclusive a *Danse du*

5. José Manuel Bettencourt da Câmara, “Francisco de Lacerda e Claude Debussy por José Eduardo Martins Horta”, in *O Telégrafo*, 24.1.1992, p. 3.

voile – Danse sacrée, antecedendo, na gravação, as duas Danças de Debussy, *Danse sacrée et Danse Profane*, estas transcritas para piano solo por Jacques Durand, amigo e editor do compositor francês. Em 2001 os *Cahiers Debussy* publicavam um meu artigo a respeito dessa relação de mútua admiração⁶.

Seria preferível entender-se Francisco de Lacerda quando das *Trente six histoires...*, pequenas peças que foram escritas entre 1902 e 1922, como um compositor mais voltado a uma tendência simbolista. Difere de um seu exato contemporâneo, Eric Satie, na feitura dessas miniaturas. Ambos são programáticos, mas, devido a uma consistência escritural mais rigorosa de Lacerda, os talentos dos dois teriam caminhos diferenciados quanto à criação final. Acredito que essas encantadoras peças deveriam constar dos repertórios, se não no todo, ao menos em pequenos grupos, pois representam à perfeição um momento único na música portuguesa. Sob prisma outro, poder-se-ia afirmar que, se Debussy deixou-se encantar pela *Danse du voile* de Lacerda, após os caminhos deste preferencialmente voltado à extraordinária carreira como regente de orquestra, quando dos retornos à composição de miniaturas para piano o paradigma Debussy não seria esquecido. Há uma forte influência do autor de *Pélleas et Mélisande* sobre algumas das *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*. Os dois compositores tiveram uma fixação no universo lúdico e tanto *Children's corner* como *La boîte à jous* foram profusamente estudadas por Lacerda, sendo que as edições dessas partituras do espólio do compositor, conservadas no Museu de Angra do Heroísmo, estão plenas de inúmeras observações do compositor nascido na ilha de S. Jorge. Ambos têm uma nítida preferência, sob prisma outro, pela dinâmica nas baixas intensidades e essa ondulação entre *p* e *pp* proporciona uma qualidade muito especial ao todo da textura. Há igualmente uma preferência pela agógica flexível e pelas escalas não convencionais.

As ligações com os Açores perduraram e durante dois anos, de Julho de 1992 a Junho de 1994, fui correspondente do Suplemento Cultural *Antília* de *O Telégrafo*, que publicaria seis artigos por mim escritos, versando preferencialmente sobre música. Em 2006 deverei gravar, para o

6. *Claude Debussy et Francisco de Lacerda: correspondances sonores*. In: *Cahiers Debussy*, Paris, Centre de Documentation Claude Debussy, n. 25 – 2001, pp. 83-102. Anteriormente, fora publicado um meu pequeno artigo *Francisco de Lacerda e o Açorianismo Universal*. In: *Quarto Crescente*, Suplemento de *A União*, Angra do Heroísmo, 26.3.1992, pp. 5-6.

selo Portugaler, as obras de Francisco de Lacerda que não constam do CD lançado na Bélgica, mas que estão inseridas em outro volume de criações para piano⁷, completando dessa maneira a gravação da *opera omnia* para o instrumento, até hoje conhecida.

Foi em 1958 que se deu a primeira viagem ao Brasil do notável compositor português Fernando Lopes-Graça (1906-1994), a convite do Ministério da Educação e Cultura. Era assessor do Ministro da pasta, Clóvis Salgado, o compositor Camargo Guarnieri, grande amigo do compositor de Tomar. Quando dessa visita, Lopes-Graça apresentou-se executando suas obras e proferindo conferências. Em São Paulo, a pedido de Guarnieri, que era assíduo frequentador da casa de meus pais, Lopes-Graça ficou hospedado em nossa morada. Iniciava-se um relacionamento com o compositor que perduraria. Meu pai tirou várias fotos dessa estadia, fotos que permanecem inéditas.

Tendo morado em Paris de 1958 a 1962 como bolsista do governo francês, a fim de estudar com Marguerite Long e Jean Doyen, recebi, durante os dois primeiros anos, igualmente, conselhos pianísticos de Sequeira Costa, que estudara e ganhara prêmio na capital francesa. No começo de julho de 1959, Sequeira Costa, Tania, Natasha, Madame Achot e eu viajamos na *Regence* do pianista português até Lisboa, na época, um longo percurso, com pernoites em Bordeaux e Valladolid. Em Lisboa, fiquei hospedado durante o mês em casa do eminente museólogo Doutor João Couto, então Diretor do Museu de Arte Antiga. Data desse período uma admiração sempre crescente pela obra e personalidade de Lopes-Graça. Dava ele todo estímulo ao jovem pianista e, a convite do compositor, dei um recital no dia 14 de julho na Academia de Amadores de Música, quando apresentei, entre outras obras do repertório tradicional, duas criações de Lopes-Graça, *Em Alcoçaba Dançando um Velho Fandango* e *Dança Antiga*, que me foram presenteadas em seus manuscritos autógrafos pelo generoso mestre após a récita. Ofertou-me também, com dedicatória, os dois tomos do *Dicionário de Música* escrito por Tomás Borba e pelo autor da *História Trágico-marítima* para canto e orquestra. Ao recital mencionado estavam presentes: Dr. João Couto, Lopes-Graça, Sequeira Costa e o crítico João de Freitas Branco, que inseriria em *O Século*, três dias após, uma crítica encorajadora. Lopes-Graça me convidaria ainda para participar de um *fim de festa* em Sintra,

7. Francisco de Lacerda. Obras para piano. Prefácio e fixação do texto musical: José Bettencourt da Câmara. Governo Regional dos Açores, 1997.

convescote descontraído a marcar o término da temporada anual do Coro da Academia de Amadores de Música. A viagem deu-se de comboio e fomos todos a cantar melodias do folclore adaptadas pelo mestre de Tomar, tudo numa alegre descontração. Visitamos o Palácio da Pena e o Castelo dos Mouros e fotos foram tiradas. Viriato Camilo narra com jocosidade aquele domingo especial em Sintra:

Ali chegados, partiu-se de elétrico para a Praia das Mações, levando conosco o pianista brasileiro José Eduardo Martins (nessa altura ainda estudante). A volta fez-se a pé, atravessando a mata de Monserrate e subindo até ao Castelo dos Mouros – após “limpeza” dos farnéis na altura própria. No Castelo juntou-se a nós um casal de noivos francês, muito agradado da convivência, até que o David Bernardino, ao saber que ele era jornalista do “L’Aurore” – jornal católico e reacionário – ficou furioso com a companhia e abalou a correr pela encosta abaixo, bradando para que fizéssemos o mesmo e abandonássemos esta relação “contra natura” dos nossos princípios⁸.

Do ano seguinte, será Ricardo Tacuchian – após debruçar-se com o olhar competente sobre o espólio do compositor depositado no Museu da Música Portuguesa (MMP) em Cascais, concernente às relações de Lopes-Graça com a música brasileira – a mencionar o teor de um pequeno escrito de Camargo Guarnieri ao amigo português:

Em bilhete informal de Paris, 28.2.1960, Guarnieri comunica que está naquela cidade desde o dia 29 de Janeiro e que encontrou, no apartamento de José Eduardo Martins, dois outros amigos comuns: Louis Saguer e Jean Riculard⁹.

Pouco antes de meu regresso a Paris, Lopes-Graça me presenteia com um Lp, dele constando canções folclóricas portuguesas dirigidas pelo compositor à frente do Coro da Academia de Amadores de Música.

8. Viriato Camilo. Fernando Lopes-Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música. Lisboa, Seara Nova, 1990, p. 95.

9. Ricardo Tacuchian, *Relações da Música Brasileira com Lopes-Graça*, Rio de Janeiro. In: *Brasiliana, Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, n. 17, maio de 2004, p. 18. Indicado por Lopes-Graça, Louis Saguer foi durante dois anos meu professor de análise musical em Paris. Camargo Guarnieri, durante essa estadia na capital francesa, ficou no apartamento em que eu morava, 17bis, Rue Légendre, XVIIème. Durante essa estadia, Guarnieri comporia *Homenagem a Villa-Lobos* para piano.

Lembro-me de muitas vezes ter ouvido em meu quarto de estudo no XVII^{ème} essas canções rústicas. Encantava-me esse universo, ainda mais após ter conhecido os participantes do coro. Nascia aí, possivelmente, o fascínio que me proporcionaram, bem mais tarde, *Viagens na Minha Terra*.

Cerca de duas décadas se passaram até a retomada dos contactos pessoais com Lopes-Graça. A partir do início da década de 80, visitava anualmente o ilustre músico na Academia de Amadores de Música, e sempre o compositor me presenteava com cópias de suas obras para piano, momentos os quais serviam para a redação de dedicatórias estimulantes. *Sonatas, Embalos, Música de Piano para as Crianças, Mornas Caboverdianas...* Compareceu a um de meus recitais em Lisboa, aos outros, desculpava-se, por motivos ligados à saúde, através de bilhetes ou cartas, sempre com palavras amigas. Admirava as escritas musical e literária de Lopes-Graça desde a sua visita ao Brasil em 1958. Nos anos 90, surgia vagamente a idéia de gravar um CD totalmente dedicado à sua obra. A respeito conversara muito com Jorge Peixinho, profundo admirador do mestre tomarense. Quando tardiamente expus ao amigo Rui Vieira Nery esse desiderato confesso, tratou o ilustre musicólogo de agilizar o projeto, que se concretizaria em 2003 com a gravação, em Leiria, de um CD pelo selo Portugaler, dele constando a 5^a *Sonata, Dois Embalos, Tres Epitáfios* e o primeiro registro fonográfico das 19 peças de *Viagens na Minha Terra* para piano, cujo título e essência espiritual foram extraídos do romance homônimo de Almeida Garret.

Pode-se considerar a obra para piano de Lopes-Graça como rigorosamente original na confecção. Tem-se o grande artesão. Comparado tantas vezes a Bella Bartok, tem contudo Lopes-Graça a qualidade de saber imprimir, quando a temática advém do povo, a absoluta presença do emotivo natural, da índole e da expressão de sentimentos profundos ligados à terra. Explica a atitude a presença das dissonâncias expressivas, rudes por vezes, a sucessão de harmonias ousadas, um técnico-pianístico muito pessoal e o tratamento da forma como ferramenta e não como amarra. Entende, muito além do aprofundamento abissal junto aos vilarejos e às vilas, o âmago das pessoas as mais simples, em suas esperanças frente ao aguardo anual das festividades religiosas ou profanas atávicas. Capta o cerne do princípio primeiro de um povo, perpetuado através das gerações que, sob aspecto outro, não interfere nos seus estágios composicionais; antes, funde-se em comunhão. Se Villa-Lobos escreveu as magistrais *Cirandas* a partir de temática do cancionero lúdico popular, Lopes-Graça, nas coletâneas como *Viagens na Minha Terra*,

realiza o magistral em seu país ao olhar as manifestações de um povo simples e sincero em suas convicções. Quando a obra é abstrata, como no caso das *Sonatas, Prelúdios, Epitáfios*, Lopes-Graça por diversos momentos se aproxima de uma escrita bartokiana, sobremaneira na insistência percussiva. Igualmente atinge o desiderato, mesmo que inconsciente, voltado à expressividade.

Entendo Lopes-Graça como um autor qualitativamente paralelo aos seus coetâneos brasileiros Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Impressiona a *opera omnia* do compositor português, a abordar desde a miniatura à grande forma, percorrendo da guitarra à grande orquestra ou aos coros, sendo, como pianista, autor de imensa obra referencial para piano solo ou para canto e piano. Mignone e Guarnieri sofreram a pressão nacionalista, basicamente onipresente na música brasileira entre as décadas de 20 a 50. Villa-Lobos, acima do bem e do mal, teria tido uma independência nítida, não se separando contudo, por motivos vários, da tentacular corrente nacionalista. Lopes-Graça, vocacionado pelas temáticas nacionais, apreende porém as correntes escriturais que vinham do Norte, assim como capta e adapta à sua índole batalhadora os ventos ideológicos que sopravam do Leste europeu. Houve em Portugal o cerceamento ao homem, pensador e músico, mercê de seus ideais político-sociais. Todavia, a compreensão vasta do sentido do ser nacional, com todas as implicações espontâneas voltadas ao povo em sua devoção musical, somando-se às influências recebidas além fronteiras, permaneceriam imunes ao policiamento. É extraordinária a quantidade de livros e textos sobre música, análise, pensar artístico, imobilismo pelo qual passava a música portuguesa, vultos musicais do passado e coevos, crítica musical, literatura. Sua pena não deixava espaço para a divagação e seus textos fluem com a competência explícita. Se, musicalmente, pode-se fazer a comparação entre as produções dos compositores citados, todavia esse dom inalienável de pensador vocacionado pertence a Lopes-Graça, o que o torna um compositor de exceção em sua abrangência cultural.

Soube da morte do compositor através de um bilhete anexo a um cartão de Natal de Jorge Peixinho em Dezembro de 1994: “Infelizmente tenho a comunicar-lhe, com o meu maior pesar, o falecimento recente do nosso grande amigo e grande compositor Fernando Lopes-Graça.” Menos de seis meses após, Peixinho sucumbia vítima de um fulminante ataque cardíaco.

O relacionamento com Jorge Peixinho (1940-1995) data de 1986.

Admirava-o através das obras e das narrativas de seu amigo dileto, o compositor brasileiro Gilberto Mendes. Quando de um caderno que coordenei visando a comemoração do centenário de nascimento de Villa-Lobos, solicitamos ao Peixinho uma contribuição. Recebemos Villalbarosa¹⁰. Durante os anos que se seguiram, encontrei-me várias vezes com Peixinho em Lisboa. Esteve presente nos recitais do Institut Franco-Portugais em 1992 e 1993, já relatados; convidou-me para a conferência-recital realizada na Escola de Música do Conservatório Nacional (3.2.1992), evento este precedido das palavras do ilustre filho de Montijo. Por diversas vezes almoçamos e jantamos juntos, preferencialmente no *Toni dos Bifes*, ao pé do Alcântara, reiteradas outras oportunidades estudei em seu piano, meio descuidado, à Rua de São Bento.

Em 1992, sabedor de um meu projeto de Estudos para piano, que nascera em 1985, visando captar uma panorâmica da técnica pianística na passagem do século, dele fazendo parte muitos compositores do Brasil e do exterior, Jorge Peixinho compreende a extensão desse catálogo e compõe o magnífico *Estudo V Die Rie Courante* (1992), estreado em recital na Universidade Federal da Bahia em Salvador (20.9.1993) e no Institut Franco-Portugais de Lisboa (11.10.1993). Tendo solicitado um texto para a *Revista Música*, do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, Peixinho pensa como tema o *Dei Reihe Courante* e comenta a escolha através de carta: “Não me esqueci da promessa de escrever um artigo ou pequeno ensaio para a sua revista. Estou indeciso sobre o tema a abordar, talvez um artigo analítico sobre o ‘Estudo V’, quem sabe?” (17.8.1993). Receberia o competente artigo, onde se pode entender parte do processo composicional do autor¹¹.

10. Do caderno, lançado em 1987 pela Universidade de São Paulo, constavam dez composições para piano de Almeida Prado, Aurelio de la Vega, Camargo Guarnieri, Edino Krieger, Gilberto Mendes, Jorge Peixinho, Mario Ficarelli, Ramón Barce, Roberto Martins e Wilhelm Zobl, todas cópias dos manuscritos. Apresentei *Homenagem a Villa-Lobos* de Guarnieri em primeira audição em recital na École Normale de Musique, em Paris (19/11/60), sendo que a primeira audição do Caderno contendo as dez composições em tributo a Villa-Lobos deu-se durante o XXIII Festival de Música Nova de Santos (23/8/87). O recital foi repetido em Lisboa na Academia de Amadores de Música (19/1/88). Desse recital constava igualmente *Adamastor* (O Gigante das Tempestades – Extraído de “Os Lusíadas”) de Francisco Mignone, encomendada por mim ao compositor em 1979, mas apresentada postumamente, em primeira audição, nesse recital.

11. Introdução a um Estudo sobre o *Estudo V – Die Reihe Courante* foi publicado na *Revista Música* do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, vol. 5, n.

Quando do XXX^a Festival Música Nova de Santos, em 1994, Jorge Peixinho esteve no Brasil. Combináramos um recital em que obras do repertório contemporâneo luso-brasileiro fossem apresentadas. O recital, dividido em duas partes, teve Jorge Peixinho interpretando composições de Filipe Pires (Figurações II), Clotilde Rosa (Jogo Projetado) e as suas criações, e eu tocando, entre outras, obras de Gilberto Mendes, Paulo Costa Lima, Fernando Lopes-Graça (5^o Sonata) e de Jorge Peixinho *Villalbarosa* e o Estudo n. 5 *Die Reihe Courante*. Foram ao todo cinco recitais. No âmbito do Festival Música Nova, apresentamo-nos em Santos (24/8), São Paulo (25/8) e Ribeirão Preto (4/9); durante o Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte (20/8); na Universidade de São Paulo (29/8) e finalmente na Casa de Portugal de São Paulo (8/9). Essa pequena *tournee* serviu para um conhecimento maior do pensamento criativo de Jorge Peixinho, assim como a maneira *sui generis* que se apresentava como pianista, com um senso de dinâmica realmente especial e uma utilização dos pedais a evidenciar um raro senso das ressonâncias. A técnica de pedal traduzia-se, entre outros processos, numa flexibilização constante, e Peixinho os acionava com uma espécie de “virtuosidade” dos pés. *Clusters*, prolongamentos dos sons, ganhavam, através desse recurso empregado pelo pianista-compositor, dimensões outras.

Durante as nossas viagens tive a oportunidade de sugerir ao Peixinho a criação de um grande *Estudo* para piano, uma espécie de políptico pianístico a partir da idéia dos Descobrimientos. Seriam quadros a descrever a grande epopéia. Ficara animado e buscaria apoio em Portugal. A idéia poderia ter sido concretizada em 1995 ou 1996, durante um festival em Coimbra. No mencionado bilhete, anexo ao cartão de Natal de 1994, escreveria: “Também o projecto de Coimbra se encontra ameaçado por escassez de verbas. Vamos torcer e manter o contacto”.

Em 2001, o selo Labor dos U.S.A. lançava um *CD Music of Tribute – Villa-Lobos*, por mim gravado em Sófia-Bulgária em 1996, no qual, ao lado de obras expressivas do compositor brasileiro, como o *Ciclo Brasileiro*, seis peças escritas para o Caderno do centenário, aludido anteriormente, estavam presentes, entre elas *Villalbarosa* de Jorge Peixinho. A convite de amigos de nosso amigo desaparecido, Gilberto Mendes e eu

1, 1994, pp. 73-94, assim como cópia do manuscrito da composição, pp. 96-105. O artigo foi republicado no livro Jorge Peixinho *In memoriam*, organizado por José Machado. Lisboa, Caminho da Música, 2002, pp. 203-222.

escrevemos textos que foram publicados, bem após, no expressivo livro *Jorge Peixinho – In memoriam*, série de depoimentos de músicos do mundo inteiro que privaram da sua amizade, a ressaltarem as qualidades excepcionais do músico de Montijo¹².

As obras para piano de Jorge Peixinho se inserem em uma linha absolutamente inédita em Portugal e, sob outra égide, plena de originalidade, no quesito textura, no plano internacional. Pianista que foi, possuidor de recursos técnico-pianísticos muito pessoais, Jorge Peixinho obtém idéias advindas dos inúmeros contactos com a vanguarda, sobretudo germânica, Darmstadt preponderando, transformando-as à sua maneira. Há, na criação para piano de Peixinho, características escriturais e tecladísticas inalienáveis: a presença da escrita assimétrica das mãos, uma realizando uma passagem tradicionalizada da técnica pianística sendo que a outra executa movimentos aleatórios com destinação certa; clusters “aparentemente espontâneos”; notas duplas em abundância que se podem tornar livres e oscilantes; cromatismos que tendem, por vezes, a transformar-se em espécies de “degraus em falso”; glissandos simples ou realizados com as palmas das mãos, em movimentos paralelos ou não, a resultarem em grandes massas de ressonâncias; trilos os mais variados, por vezes integrados aos glissandos; trêmulos irregulares em expansão intervalar; notas repetidas visando a vibrações sonoras; movimentos ondulantes – “serpenteantes”, segundo Peixinho; percurso das dinâmicas extremas; por vezes serialismo absolutamente expressivo; *cantabiles*, conscientes ou não; nota som a se prolongar; extinção das sonoridades a partir das graduações do pedal. Trata-se de um grande músico ainda não devidamente estudado, devido, em parte, ao pouco recuo do tempo. A partir das *5 pequenas peças para piano*, chegando-se às *Collages*, *Sucessões Simétricas*, aos *Harmônicos*, aos *Estudos*, às *Glossas...*, pode-se entender um dos compositores para piano que melhor soube extrair do instrumento recursos outros.

A morte prematura de Jorge Peixinho foi um duro golpe. Ao transmitir a Gilberto Mendes, por telefone, o desenlace, o compositor ficou em prantos e, apenas após um bom intervalo, ligou-me para saber pormenores. Três autores e amigos compuseram obras em homenagem ao amigo desaparecido: Gilberto Mendes, *Estudo, Ex-tudo, Eis tudo pois* (1997); Paulo Costa Lima, *Vassourinhas – Estudo Frevo* (1997) e Clotilde Rosa,

12. José Eduardo Martins, *Relembrando Jorge Peixinho*, op. cit., pp. 76-81.

Estudo (2003), apresentados em primeira audição absoluta no Convento da Orada em Monsaraz (13/7/97) e na Sala de Concertos da Rode Pomp em Gent, Bélgica (21/2/040), respectivamente. Clotilde Rosa, após compor o *Estudo*, presenteou-me com um Concerto para piano e Orquestra pleno de interesse, ainda no ineditismo.

Se, sob um aspecto, o relacionamento com a música dos notáveis compositores portugueses tem sido, sempre, motivo estimulante, o contacto com eminentes musicólogos não poderia passar ao largo. Diria que são eles que proporcionam o pulsar da criação, explicando-a, buscando desde as pré-fontes primárias, seguindo os passos estilísticos e analíticos, cuidando para que o estudo da História da Música não se torne um elemento engessado. Dão-lhe vida e a História vivificada, preservada através de documentação, serve de subsídio absolutamente indispensável a novos estudos, à atenção dos pósteros. Beneficia-se, sempre, a interpretação, que, amparada pelos estudos dos musicólogos, se inteligente, tornar-se-á enriquecida, se rotineira, permanecerá apenas como leitura de partitura.

Foi através da obra para piano de Claude Debussy que cheguei a conhecer a ilustre musicóloga Júlia d'Almendra (1904-1992), fundadora do *Centro de Estudos Gregorianos* de Lisboa. Tendo dedicado uma parte de sua vida ao estudo da obra de Claude Debussy, escrevendo um livro referencial¹³ e textos importantes, foi dela a leitura, antes da edição, de meu livro sobre Debussy, já mencionado, escrevendo o prefácio. Em torno de Debussy formou-se uma amizade que perduraria de 1981 até a morte de Júlia d'Almendra. A partir de 1983, sempre que ia a Portugal para recitais ou passagens pelo país, ficava hospedado em sua morada à Rua d'Alegria, n. 25. Extraordinário esse relacionamento que levou-me a conhecer uma parcela importante do pensamento sobre Debussy na primeira metade do século XX, assim como a presença marcante do modalismo em sua obra. Em 1988, de maneira premonitória, ofereceu-me os livros sobre Debussy que serviram durante décadas aos seus estudos. Num outro direcionamento, o da apresentação pública, teve todo o empenho para que apresentasse, parceladamente, nas minhas viagens anuais, a obra de Debussy e de outros autores em várias salas de concerto

13. Júlia d'Almendra, *Les modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy*, Paris, Gabriel Enault, 1947-1948.

em Lisboa, Tomar e Porto¹⁴. Apesar do peso dos anos, Júlia d'Almendra compareceria a todas apresentações até 1989, exceção às do Porto.

Inefáveis foram os momentos em que assistindo, por várias vezes em anos sucessivos, aos ofícios dominicais na Igreja Santo Antônio, em Lisboa, presenciei a figura de Júlia d'Almendra, fragilizada fisicamente, a conduzir com extrema leveza e a realizar com maestria os contornos sinuosos dos cantos gregorianos realizados pelos membros da *Liga dos Amigos do Canto Gregoriano*. Sob outro contexto, via-a sempre entusiasta durante nossas longas conversas que atravessavam a madrugada. A qualquer dúvida, consultava a excelente biblioteca específica em sua morada e, com precisão absoluta, apreendia dessa busca os argumentos ratificadores daquilo que pretendia demonstrar, a dirimir, no instante, a hesitação anterior. Durante esse longo convívio, conheci a competente amiga

14. Como exemplos citaria: recital Debussy-Oswald-Scriabine no Teatro São Luiz (18-2-82); os *Douze Études* de Debussy no Instituto Gregoriano de Lisboa (19-2-82) e, na mesma Instituição, *La Boîte à Joujou* do mestre francês (17/5/84). Os *24 Préludes* foram apresentados na Biblioteca Nacional (3/1/86) e, no mesmo local, um recital com a integral dos estudos para piano de Scriabine (20/1/88), recital este precedido, no dia anterior, de outro, com obras contemporâneas, na Academia de Amadores de Música. Teve todo o empenho para que tocasse um recital Rameau-Debussy-Scriabine no auditório II da Fundação Gulbenkian (3/2/83) e a integral da obra para tecla de Jean-Philippe Rameau no Teatro São Luiz (23 e 24/3/83). Um programa totalmente dedicado ao compositor brasileiro Henrique Oswald (1852-1931) foi apresentado no Grêmio Literário de Lisboa (26-2-82), e no Institut Franco-Portugais (7/6/89), comemorando os 150 anos do nascimento de Moussorgsky, uma seleção de pequenas obras do compositor russo e algumas obras contemporâneas brasileiras foram interpretadas. Outras apresentações, com composições de Debussy, realizei-as no Grêmio Literário (5/5/86). Humberto d'Ávila do Diário de Notícias escreveria as seguintes críticas: *José Eduardo Martins pianista brasileiro* (2/3/82), *Lufada de ar renovado com Eduardo Martins* (13/2/83), *Louvor a Villa-Lobos* (28/1/88), *Vitalidade da música brasileira* (23/6/89), *José Eduardo Martins, Embaixador da cultura brasileira* (22/3/92). A musicóloga agendaria três recitais em Tomar (24-2-82, 1/2/83 e 16/5/84), a terra que viu nascer Lopes-Graça. Júlia d'Almendra e Manuel Ivo Cruz foram os responsáveis pelos três recitais no Porto: no Auditório Carlos Alberto (2/2/83), constando do programa os três cadernos de *Images* de Debussy e obras de Scriabine; na Delegação Regional do Norte (22/5/84), onde foram apresentadas obras de Oswald, Carnaval de Viena op. 26 e Toccata op. 7 de Schumann e os Quadros de uma Exposição de Moussorgsky; no mesmo local (7/1/86), programa com a violoncelista portuguesa Madalena Sá e Costa, constituído de obras de Beethoven, Oswald, Debussy e Luis Filipe Pires. No Porto, participaria ainda do Encontro *Portugueses no Mundo – Uma Cultura a preservar*, que se realizou na Fundação Engenheiro Antônio de Almeida (25-27/3/83).

Idaete Giga, sua sucessora e hoje Diretora do *Centro Ward Júlia d'Almendra* de Lisboa. Amizade duradoura. Antecedendo o centenário de nascimento da ilustre gregorianista, Idaete convidou-me para escrever um texto sobre a fundadora do *Centro Gregoriano de Lisboa*. O artigo, publicado em 2004, abordou a nossa longa correspondência, 41 cartas e 13 cartões postais redigidos pela saudosa amiga, lidos, após tantos anos, com um olhar diferenciado, a captar a grandeza da musicóloga homenageada¹⁵. Seria possível entender que, na era da *internet*, parte desse material, ou todo, pudesse estar perdido. A escrita firme, o papel amarelado, demonstram características dos sentimentos de Júlia, não possíveis de serem captados outro fosse o meio de comunicação.

Após as mortes de Júlia d'Almendra, Fernando Lopes-Graça e Jorge Peixinho, num período de três anos, sofri, como seria natural, um forte abatimento. Foi em 1997 que retomei as viagens a Portugal, inicialmente para dar o recital inaugural do Orada Hansa Artística (13/7/97) no Convento da Orada, em Monsaraz, com a presença do Exmo.Sr. Presidente da República de Portugal, Dr. Jorge Sampaio. Já nessa altura, como autêntica renovação, outros relacionamentos extrardinaários passaram a me entusiasmar. Foi, contudo, a partir da participação em um júri que avaliava um doutorado na Universidade de Aveiro, em 2002, que, efetivamente o fluxo da vida se acentuaria¹⁶.

Essa nova etapa, igualmente intensa, desenvolve-se a partir de amizades consolidadas, do privilégio do convívio com eminentes figuras da vida musical portuguesa. Em sendo todos mais jovens, a admiração tem um conteúdo de felicidade ao ver que Portugal conta hoje com alguns dos mais destacados pensadores musicais da Europa. A musicologia histórica e os estudos, visando à compreensão da sociologia como instru-

15. José Eduardo Martins, *A Transparência através das Cartas*. In: À Júlia d'Almendra – *In memoriam*. Centro Ward de Lisboa, setembro 2004, pp. 13-23.

16. Apresentei-me mais recentemente no 21^a Festival Música em Leiria (17/6/03), coordenado pelo competente Miguel Sobral Cid, em recital cujo tema era *Viagens*; na Universidade de Aveiro, interpretando obras luso-brasileiras, Liszt e Debussy (20/6/03); na Escola de Música do Conservatório Nacional (3/3/04); no Salão Árabe da Bolsa do Porto (11/11/04); no Convento Nossa Senhora dos Remédios em Évora (20/11/04); na Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra (3/6/05 e 8/6/05). A diminuição de recitais nestes últimos anos, comparados àqueles das décadas de 80 e início dos anos 90, deve-se ao fato de que nestes últimos 10 anos tenho me concentrado, preferencialmente, nas gravações de CDs, majoritariamente realizados na Bélgica, mas também gravados na Bulgária e Portugal.

mento indispensável aos fenômenos integrantes da trajetória da história, estão preservados. Conheci Mário Vieira de Carvalho, notável pensador, no início da década de 90, apresentado que fui pelo comum amigo Jorge Peixinho. Aprendi a admirar a profundidade de Vieira de Carvalho, que sem ter passado pela prática profissional de um instrumento, tem a clareza da observação, a análise dos fatos, sobrevoando, pois, a esfera musical, com um olhar crítico competente, mercê em parte de um sólido conhecimento da cultura germânica¹⁷. Compreendia a importância de Rui Vieira Nery para a música portuguesa em particular muitos anos antes de ter tido o grato prazer de ser a ele apresentado. Assistira, no início da década de 90, a uma sua conferência em um dos auditórios da Fundação Gulbenkian e imediatamente entendi em Vieira Nery a viva inteligência, a cultura plena de imensidão em tantos domínios. É de se admirar a facilidade com que percorre os longos caminhos da música ibérica, desde os primórdios, e a transparência de seu conhecimento do *Fado* como expressão sempre renovada de uma nação. Sob outro aspecto, tem Rui Vieira Nery essa larga experiência das culturas do Brasil, o que é enriquecedor para todos nós, estudiosos dos laços insofismáveis luso-brasileiros. Devo a Vieira Nery a guarida carinhosa e estimulante de vários de meus projetos em Portugal e o competente prefácio dos CDs Carlos-Seixas. José Maria Pedrosa Cardoso, outra figura musicológica da maior expressão, pormenoriza-se, aprofunda-se nos caminhos difíceis e tantas vezes insondáveis que levam ao desvelamento dos manuscritos. São admiráveis seus estudos atuais sobre o acervo depositado junto à Universidade de Coimbra. Sob a égide da musicologia, a amizade se enraizou. Considero um privilégio esse relacionamento intenso com três dos mais importantes estudiosos da musicologia em Portugal.

No campo interpretativo, mencionara Sequeira Costa, um pianista respeitado, importante para a formação do jovem pianista que eu fui, mas do qual mais de quarenta anos de vazio me separam. Bem tardiamente, conheci Manuel Morais, regente dos Segréis de Lisboa. Sua natureza, polêmica como expressão, contagia. Desfruto muito dos diálogos acalorados mantidos com o excelente músico. O organista João Vaz, outra realidade como amigo, realiza um belo trabalho resgatando o repertório

17. A convite de Mário Vieira de Carvalho, realizei a conferência *Interpretação musical: tradição, aparência da constância-inovação circunstancial-criação hipotética*, no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (Cesem) da Universidade Nova de Lisboa (22/11/04).

rio específico de um passado glorioso em Portugal. Devo-lhe a acurada escuta durante as gravações das obras do CD Lopes-Graça para o selo Portugaler, dirigido pelo perfeccionista Paulo Jorge Ferreira. Na cidade do Porto, Maria José de Souza Guedes (pianista) e Luis Meireles (flautista) realizam um trabalho discográfico de mérito indiscutível e em todas as passagens pelo Porto com eles me encontro. Dirigem com qualidade o *Ciclo de Piano* do Palácio da Bolsa. Nancy Lee Harper, a professora e pianista americana radicada em Aveiro, com quem mantenho uma boa troca de e-mails sobre piano e literatura pianística. Mencionaria Maria de Lurdes Álvares Ribeiro, amiga que realiza há muitas décadas, com extrema dedicação, o ensino da Educação Musical, tendo o piano como base sólida. Quando no Porto, é em sua morada que permaneço pois. Outro amigo, Manuel Ivo Cruz, regente e profícuo músico, sob cuja regência toquei o Concerto para piano e orquestra nº 27, K. 595 de Mozart em São Paulo (13/12/83). Quando no Porto, tenho-me encontrado com Ivo Cruz, a rememorar um relacionamento de quase meio século que remonta à geração de nossos pais, pois quando seu pai, o compositor e professor Ivo Cruz esteve em São Paulo, igualmente ficou hospedado em casa de meus pais. Finalmente, citaria o Professor João Gouveia Monteiro, Pró-Reitor para a Cultura da Universidade de Coimbra. Medievalista, João Gouveia Monteiro tem dado um apoio absoluto à Música na Universidade, tendo eu a felicidade de me apresentar como recitalista em dois anos sucessivos na magnífica Biblioteca Joanina, a convite do ilustre amigo (3/6/04 e 8/6/05).

Redigir este texto compreendeu a busca de toda uma documentação carinhosamente arquivada. A relação amorosa com os músicos e a música de Portugal ficou-me ainda mais expressiva, mais nítida, pois paradoxalmente lembrada na penumbra de meio século que se escoou. À minha mulher e companheira, a pianista Regina Normanha Martins, às duas filhas e cinco netas, não deixo de retransmitir a herança afetiva que meu pai nos legou a respeito dessa ligação indissolúvel Brasil-Portugal. Esse relacionamento prossegue e o olhar, prolongado através dos anos, apenas registrará com afeto os passos ainda à frente, a evidenciar que a minha trajetória luso-brasileira tem sido, sempre, uma dádiva.