

*non legato*

*8va*

ANA CLÁUDIA DE ASSIS

# A CAMINHO DE NOVOS PORTOS:

o piano de Jorge Peixinho no  
intercâmbio musical entre  
Brasil e Portugal (1970-1990)

CESEM



# A CAMINHO DE NOVOS PORTOS:

o piano de Jorge Peixinho no  
intercâmbio musical entre  
Brasil e Portugal (1970-1990)

Ana Cláudia de Assis



*Para Mário e Céu*

**Título**

A caminho de novos portos: o piano de Jorge Peixinho no intercâmbio musical entre Brasil e Portugal (1970-1990)

**Autora**

© Ana Cláudia de Assis

**Capa**

Almir Ferreira

**Edição**

© CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) NOVA FCSH  
Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa  
cesem@fcs.unl.pt

**Revisão e paginação**

Luísa Gomes

ISBN 978-989-35207-0-3

ISBN 978-989-35207-1-0 (PDF)

**Depósito Legal** 517931/23

**DOI** <https://doi.org/10.34619/jvdk-7pne>



Esta obra está abrangida pela licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International.

Lisboa, Junho de 2023

Este livro contou com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da NOVA FCSH, no âmbito do projecto UIDP/EAT/00693/2020, financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

 FUNDAÇÃO  
CALOUSTE GULBENKIAN

 **fct** Fundação  
para a Ciência  
& Tecnologia

# Índice

<b>Prefácio</b>	<b>9</b>
<b>Pela porta entreaberta</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 1.</b>	
<b>A década de 1970: navegando pelos mares do sul</b>	<b>21</b>
O encontro com o Brasil	26
Antigos <i>Estudos</i> , novas experiências	40
<i>Mémoire d'une présence absente</i> : manipulando o tempo	42
<i>Estudo II</i> : manipulando timbres e técnicas instrumentais	49
Conciliando <i>performance</i> e ensino	61
<i>Em si bemol maior</i> : manipulando memórias e arquétipos sonoros	73
<b>Capítulo 2.</b>	
<b>A década de 1980: um piano europeu na terra dos balangandãs</b>	<b>79</b>
<i>Music Box</i> : entre o rigor e a liberdade	88
<i>Estudo IV (para uma corda só)</i> : manipulando idiomatismos musicais	93
O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL) no Brasil	97
<i>Greetings and regret</i>	101
Sons que vêm de lá...	105
<i>Sine nomine</i> e <i>Epitáfio</i> : compondo memórias	112
<b>Capítulo 3.</b>	
<b>A breve década de 1990: o adeus não dito</b>	<b>117</b>
<i>Glosa I</i> : autocitação, comentários, lembranças	120
Sons partilhados no tempo	130
<i>Estudo V</i> e <i>In Folio</i> : manipulando alturas e gestos pianísticos	134
<b>Navegar é preciso, viver não é preciso</b>	<b>143</b>
<b>Memórias</b>	<b>149</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>155</b>



## **Prefácio**

No panorama musical da segunda metade do século xx, Jorge Peixinho (1940-1995) emerge como uma figura singular. Ao abordá-lo a partir das suas facetas de pianista e de catalisador do intercâmbio artístico luso-brasileiro, este livro ajuda-nos a entender essa singularidade.

De facto, o percurso e a obra de Peixinho têm sido examinados a partir do contexto europeu, e abstraído da sua identidade enquanto intérprete. Quem ouviu Peixinho ao piano recorda bem o formidável domínio técnico, a capacidade exploratória, a intensidade e a organicidade das suas actuações, bem como o lugar que nelas ia reservando para a divulgação de autores latino-americanos. Contudo, apesar dos comentários perspicazes de Mário Vieira de Carvalho, não se costuma conceder ao primeiro aspecto um peso significativo na apreciação da sua música; quanto ao intercâmbio atlântico, não tem merecido qualquer atenção.

Ana Cláudia de Assis vem contrariar tal estado de coisas, demonstrando que o piano, para Peixinho, era «um ateliê onde a “espontaneidade motora/emocional” esculpe os gestos musicais a serem estruturados na fatura compositiva». Ela

leva-nos a perceber, num texto de invulgar clareza e densidade informativa, o entrelaçamento íntimo entre o pensamento do compositor e a exploração do seu instrumento; e também, o que é mais surpreendente, como a sua feição cosmopolita e a sua generosidade de concertista terão alimentado, através de influências mútuas plausíveis nos domínios da escrita ou da estética musical, a criatividade, própria e alheia, em ambos os lados do Atlântico.

O conseguimento desta pesquisa tem por base uma metodologia mista. Por um lado, a recolha sistemática e o cruzamento de dados sobre a carreira de Peixinho e os múltiplos contactos havidos com os colegas brasileiros (e outros latino-americanos), recorrendo a programas de concerto, recortes de imprensa, correspondência pessoal, etc.; por outro lado, uma atenção analítica meticulosa às obras para piano, possibilitada pelo profundo conhecimento da autora, quer do respectivo idiomatismo instrumental, quer da escrita musical contemporânea.

Ana Cláudia de Assis está, na verdade, particularmente bem colocada para proceder a esta indagação. Pianista de carreira internacional, doutora em História e professora titular da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, membro fundadora do Núcleo de Estudos em Música Brasileira, idealizou e tem organizado o Encontro Internacional de Piano Contemporâneo. Especialista nas obras de Guerra-Peixe (1914-1993) e de Almeida Prado (1943-2010), com múltiplas estreias e gravações de música contemporânea de autores de todo o mundo, investigou também junto ao CESEM as relações de Fernando Lopes-Graça com o Brasil, do que resultaram várias publicações. A presente pesquisa, que o CESEM voltou gostosamente a acolher, insere-se naturalmente nesta trajectória.

O livro lê-se agradavelmente como um roteiro organizado em três capítulos — um por década (anos setenta, oitenta, noventa) —, precedidos por um enquadramento geral. Esta organização é justificada pela delimitação cronológica das viagens de Peixinho ao Brasil (de 1970 a 1994). Não obstante, a autora esclarece-nos que a correspondência entre o compositor brasileiro Gilberto Mendes (1922-2016) e Jorge Peixinho se iniciou em Dezembro de 1963, pelo que o horizonte transatlântico abarca praticamente toda a carreira profissional deste último. A esmagadora

maioria das suas obras pianísticas foram apresentadas em concerto no Brasil a partir de 1967, com importante repercussão pública, aqui documentada em pormenor.

Ao longo do livro vamos percebendo o cruzamento da biografia pessoal com a biografia artística; e também a discreta circulação, pela rede de intérpretes e compositores tecida por Peixinho, de particularidades de escrita e de técnicas estendidas de execução. Um dos resultados da atenção aqui dada à escrita musical é o esclarecimento do significado de um dos grafismos usados pelo compositor, que era um grande conhecedor das notações musicais do seu tempo. Na verdade, apesar de confessadamente nortear as suas experiências no campo da notação «pelo critério de uma perfeita adequação entre pensamento musical e a sua expressão técnica, por um lado, e uma tradução gráfica inteligível e coerente, por outro», um dos obstáculos à execução adequada das partituras de Peixinho é o recurso pontual a grafias inovadoras, cuja intencionalidade o próprio não precisava de explicitar no papel, fosse por ser o seu próprio intérprete, fosse por confiar em ulteriores esclarecimentos orais, emudecidos pela morte prematura.

No fresco paulatinamente traçado por Ana Cláudia de Assis, vemos Peixinho, na qualidade de intérprete e divulgador, negociar com inabalável optimismo a sua relação com o circuito dos festivais e as instituições culturais, ao mesmo tempo que, no seu incessante trabalho de composição, surfava o embate estético do pós-modernismo afirmando-se através de um pensamento musical que tinha tanto de inventivo como de rigoroso — surgindo a regra para disciplinar e alargar o alcance de uma improvisação germinal —, conseguindo nesse passo conciliar a posição vanguardista com a incorporação oblíqua da tradição histórica.

Pelas frinchas da narrativa, apercebemo-nos ainda de algumas idiossincrasias que ora encantavam, ora exasperavam os seus próximos. A par da proverbial simpatia e do verbo eloquente, Peixinho podia ser intempestivo, exibindo também, segundo Eliana Mendes, o comportamento de «um menino ingênuo, o que muitas vezes o colocava em perigo, quando então seu Anjo da Guarda ficava tão sobrecarregado que pedia auxílio aos tantos outros anjos da guarda que eram seus amigos, não só em Portugal, mas em todos os países onde era convidado para dar os con-

certos». Fragilidade esta embutida num temperamento sanguíneo, de entusiasmos arrebatados, que acabaria por pôr à prova um coração grande e caloroso, também ele demasiado frágil.

*Manuel Pedro Ferreira*

Lisboa, 28 de Dezembro de 2022

## Pela porta entreaberta<sup>1</sup>

Recordo-me ainda hoje, com alguma nitidez, de uma tarde em que ao me dirigir para a saída principal da Fundação de Educação Artística (FEA) em Belo Horizonte, onde provavelmente eu participava de alguma *masterclass*, como era habitual naquela época de minha formação, cruzei com um homem não muito alto, cabelos mais ou menos anelados e bagunçados, de barba pouca, olhos arregalados e muito iluminados que chegava à FEA naquele mesmo momento. Era o início da década de 1990, talvez 1991. Gentilmente, ele abriu a porta e me ofereceu passagem. Em um *flash*, seu rosto sorridente expressando felicidade passou rapidamente pelos meus olhos. Muito tempo depois, já nos anos 2000, o reconheci na foto de um CD que fortuitamente veio parar em minhas mãos. Era Jorge Peixinho. Nunca nos falamos, nunca fomos apresentados, apenas trocamos um olhar e esta imagem permanece em mim.

---

<sup>1</sup> Este texto é fruto da investigação de pós-doutoramento intitulada «*Fazer música, fazer história: interpretando a obra para piano de Jorge Peixinho*», desenvolvida entre 2018 e 2019 junto ao Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade NOVA de Lisboa com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, sob a supervisão de Mário Vieira de Carvalho.

Pessoas passam por nós, algumas ficam, outras se vão, outras reaparecem.

Jorge Peixinho reapareceu pouco a pouco, sobretudo a partir de 2010, quando eu realizava meu pós-doutoramento sobre Fernando Lopes-Graça, outro compositor português, e sua participação no debate brasileiro relativo ao nacionalismo e dodecafonismo da primeira metade do século xx. Posteriormente, em 2018, decidi alargar o recorte temporal da pesquisa em busca de vestígios daquele trânsito cultural inaugurado por Lopes-Graça, em outros movimentos musicais brasileiros. Foi então que Jorge Peixinho se tornou protagonista nas minhas leituras, no meu repertório, nas minhas pesquisas e, para minha surpresa, uma fonte privilegiada sobre a história da música brasileira de vanguarda.

À medida que fui tecendo os pontos de sua rede de sociabilidade no Brasil, passei a conhecer também as vozes de seus interlocutores e as estratégias compartilhadas para a produção da música contemporânea. Seguindo seus passos, me deparei com um amplo movimento musical latino-americano entre as décadas de 1970 a 1990 e, agora que consigo reconhecê-lo pela lupa da história, percebo que minha própria trajetória no universo da música contemporânea foi impactada também por este movimento.

Estudando suas obras para piano, a maioria interpretadas por ele em suas viagens ao Brasil, me abri a novos desafios técnico-instrumentais, a novas grafias, a novas formas de tratar o tempo e, conseqüentemente, adquiri novos atributos para a escuta do repertório para piano. Aliás, faço aqui um parêntesis para dizer que pesquisar a música de compositores-pianistas tem contribuído substancialmente para minha forma de indagar uma partitura musical, para a atualização da minha técnica pianística e para maior refinamento da minha paleta de sons. Com o pianista e compositor brasileiro Almeida Prado, cuja produção para piano foi tema de minha dissertação de mestrado, aprendi a sonhar com timbres e a manipular ressonâncias. Posteriormente, foi a vez de Lopes-Graça, que me ensinou a mimetizar num instrumento temperado, a rusticidade sonora característica dos cantos populares de seu país. E agora, Jorge Peixinho, que tem me demandado uma virtuosidade definida não somente pelos dedos, mas pela sensibilidade e pelo equilíbrio entre rigor e liberdade, entre tradição e invenção.

Ao percorrer as linhas de seus textos sobre os mais diversos temas, como o papel do compositor na sociedade contemporânea, a música na pós-modernidade, história da notação musical, pedagogia musical e o ensino da composição, música e literatura, música e teatro, dentre tantos outros, confrontei-me com um campo teórico transdisciplinar do qual participaram diferentes gerações de artistas de vanguarda. Conhecer seu pensamento sobre a música do presente é um exercício de reflexão crítica sobre o passado.

Aquele homem que vi passar pela porta entreaberta, numa tarde de um dia qualquer, ganhou voz, criou forma e tem uma personalidade *sui generis*. Escreveu música para piano, encantou o público brasileiro, conquistou amizades, lutou por elas. Intensificou o intercâmbio das vanguardas latino-americanas. Aproximou Brasil e Portugal.

Jorge Peixinho (1940-1995), compositor e pianista português, atuou diretamente na renovação da expressão musical de seu país, sobretudo durante as décadas de 1960 e 1970. Introdutor de técnicas e estéticas musicais de vanguarda na sociedade portuguesa, Peixinho foi aquele que logrou aproximar a música das diferentes expressões artísticas, dotando sua própria obra musical de um sentido também multidisciplinar (FERREIRA 2002). Em período de formação, estudou composição e piano no Conservatório Nacional, em Lisboa, tendo concluído o Curso Superior de Piano em 1958. Aperfeiçoou-se em composição, em Roma, entre 1959 e 1961 com Boris Porena e Goffredo Petrassi, adotando o cromatismo integral e o atonalismo serial como base para o desenvolvimento de suas técnicas criativas. Frequentou durante a década de 1960, os cursos internacionais de composição de Darmstadt onde teve a oportunidade de trabalhar também com Luigi Nono, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen.<sup>2</sup>

Seu catálogo de obras, composto por mais de cento e sessenta títulos contempla as mais variadas formações instrumentais, incluindo orquestra e música para teatro.<sup>3</sup> Sua produção camerística passou a ter um relevo especial a partir da criação

---

<sup>2</sup> Biografia sucinta do compositor em: <https://www.meloteca.com/portfolio-item/jorge-peixinho/> (consultado em 13 de maio de 2023).

<sup>3</sup> Trabalhamos com o catálogo elaborado e publicado por TEIXEIRA (2006).

do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL), em 1970, do qual foi fundador, diretor e pianista.<sup>4</sup> Sendo o piano seu instrumento de vocação e de formação, o compositor lhe dedicou dezoito peças a solo entre 1959 e 1995, além de sessenta e uma em formação de música de câmara, incluindo uma sonata para três pianos — *Nocturno no Cabo do Mundo* (1993) — e *Collage* para dois pianos (1965).

Por meio de sua literatura pianística, germinada no diálogo com seu tempo e seu meio, buscamos compreender o intercâmbio musical que Jorge Peixinho estabeleceu com o Brasil no período entre 1970 e 1994. Além de ter alcançado notório protagonismo na programação dos principais festivais brasileiros, boa parte de sua produção para piano foi responsável pela mediação entre as ideias do compositor e o público daquele novo (velho) mundo, ávido pelas notícias do antigo continente. Das dezoito peças escritas originalmente para o instrumento, treze foram apresentadas no Brasil no período em questão, sendo onze pelas mãos do próprio compositor. A cada novo convite para participar de festivais, cursos de verão, encontros latino-americanos, Peixinho levava sempre consigo uma nova obra para piano, o que nos faz supor terem sido os eventos brasileiros, não apenas espaços de partilha, mas legítimos incentivadores de sua produção para o instrumento.

A aproximação que Jorge Peixinho sempre estabeleceu entre o ato de compor e o de interpretar ilustra como estas duas práticas musicais se complementam no contexto de suas atividades artísticas e como elas são indissociáveis na sua forma de *fazer* música. Seu processo criativo se dá num movimento dinâmico de transferência de saberes entre o *métier* do compositor e o *métier* do pianista. Assim procedendo, suas obras para piano se constituem como campo privilegiado de conhecimento acerca do seu pensamento musical. Este aspecto é particularmente importante, pois o instrumento parece transformar-se num laboratório de experiências estilísticas e

---

4 O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa foi fundado em 1970 por Jorge Peixinho com a colaboração de Clotilde Rosa, Carlos Franco e António Oliveira e Silva. Atuante desde então, o grupo tem realizado concertos em diversos países. Seu objetivo principal é divulgar obras de compositores portugueses contemporâneos, com incidência na obra de Jorge Peixinho. Para mais informações ver: <http://www.gmcl.pt/historial/> (consultado em 14 de maio de 2023).

técnico-instrumentais, num processo de estímulos e interferências mútuas. Em sua escrita pianística, o instrumentista e sua técnica são re-contextualizados na medida em que a técnica não se restringe a fazer soar a obra, ela é também elemento constituinte da estrutura musical.

Além dos aspectos técnicos e estéticos que aqui são discutidos ao examinarmos as obras para piano que circularam no Brasil espero, ao longo deste livro, trazer à luz informações novas sobre o papel que a música de Jorge Peixinho exerceu na construção de uma rede sócio-musical entre os movimentos de vanguarda na América Latina, com ênfase no Brasil. Para tal, foi fundamental o trabalho de pesquisa junto à documentação que compõe o acervo pessoal do compositor, localizada no Arquivo Municipal do Montijo (AMM), constituída por cartas, registros audiovisuais, programas de concertos, fotografias, fragmentos embrionários de partituras, lembretes, recibos, dentre tantos outros. Essa documentação pessoal ou essa «produção de si» (GOMES 2004), permitiu-me conhecer os principais interlocutores de Jorge Peixinho no período entre 1970 e 1994, suas estratégias (e imprevistos) para a divulgação da música portuguesa no Brasil, assim como o surgimento de vínculos afetivos profundos e fundamentais para a longevidade de seu intercâmbio. Em visitas ao AMM, entre novembro de 2018 e junho de 2019, posteriormente entre novembro de 2021 e março de 2022, contei com a ajuda inestimável dos funcionários daquela instituição, sobretudo o Sr. João Pinho, a quem reservo os mais sinceros agradecimentos.

O principal acesso às partituras de Jorge Peixinho foi através do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (MIC.PT) que dispõe de um catálogo em linha, com partituras manuscritas dos mais diversos compositores portugueses. Agradeço igualmente ao pianista Francisco Monteiro por disponibilizar seu trabalho de edição crítica das obras de câmara de Peixinho, especialmente a edição das partituras para piano.

Ao montar o quebra-cabeças da trajetória de Jorge Peixinho no Brasil, fui surpreendida com alguns desencontros, embora não suficientemente relevantes a ponto de arrefecer o ânimo frente aos numerosos e agradáveis encontros, tais como

as personagens novas que apareceram inesperadamente pelo meio do caminho; as matérias jornalísticas contando sobre a presença do compositor no Brasil; os registros fotográficos de seu convívio social com músicos e amigos brasileiros. Entretanto, foi o encontro com as cartas enviadas por ele a Gilberto Mendes, minha grande sorte já na fase final dessa pesquisa. Não que eu desconhecesse sua existência, mas a verdade é que perdi, em algum momento, a esperança em aceder tais fontes, visto que o acervo de Gilberto Mendes se encontra em fase de organização e vários documentos não estão disponíveis à consulta. Soma-se, ainda, as medidas sanitárias decorrentes da pandemia do Covid-19 que anulou, entre 2020 e 2021, todas as expectativas de visitas à Universidade de São Paulo, *campus* de Ribeirão Preto, onde tais missivas se encontram. Mas, graças à generosidade e boa vontade do musicólogo Fernando Magre, obtive a autorização do então diretor do acervo de Gilberto Mendes para consultar uma cópia da correspondência que Magre havia feito na ocasião em que o acervo chegou a Ribeirão Preto. Tal documentação se revelou uma espécie de chave mestra capaz de abrir as fechaduras de alguns enigmas, até então não totalmente desvendados. Minha profunda e eterna gratidão a Fernando Magre.

Muitos foram os colaboradores ativos nesta jornada. Aos entrevistados José Machado, José Eduardo Martins, Francisco Monteiro, Rodolfo Coelho de Sousa e Cristina Delgado Teixeira, meus sinceros agradecimentos pelo tempo generoso que me concederam. Ouvir suas impressões, suas memórias e relatos permitiram-me conhecer a identidade e a humanidade de Peixinho.

Agradeço também, de modo muito pessoal, àqueles que aceitaram o convite para relatar suas memórias sobre o convívio com o «amigo Jorge» em suas viagens ao Brasil: Eliane Mendes, José Eduardo Martins, Marcos Lacerda, Oiliam Lanna e Valéria Val. Suas vozes enriquecem de forma especial este livro.

Familiares, amigos, colegas caminharam ao meu lado. Que afortunada! Mário Vieira de Carvalho, Manuel Pedro Ferreira, Miguel Rocha, Maria Sousa, João Pedro Oliveira, Marcos Filho, Neo Lara, Madalena Soveral, Jaime Reis, Loide Oliveira, Rafael Godoi, muito obrigada pela amizade, pelos conselhos, diálogos, revisões, críticas e sugestões em momentos cruciais.

Entre setembro de 2018 e junho de 2019, contei com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, através de uma bolsa mensal, para a realização dessa pesquisa e sua subsequente publicação. Agradeço a confiança e oportunidade, sem tal apoio este trabalho não teria sido possível. Da mesma forma, agradeço ao Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) pelo acolhimento e pela valiosa colaboração nesta edição.

Ao Manuel Pedro Ferreira, musicólogo, compositor, professor, um nome incontornável da musicologia luso-brasileira, minha gratidão e afeto por sua generosidade em prefaciando este livro. Sinto-me imensamente honrada.

Mas tudo só foi possível porque tive o privilégio de contar com a supervisão generosa e magistral do musicólogo e professor catedrático Mário Vieira de Carvalho, a quem ousou dedicar este trabalho — a ele e à sua doce Céu (*in memoriam*) — como forma de expressar minha sincera gratidão, admiração e amizade.

Ao longo dos últimos anos, publiquei artigos sobre a música para piano de Jorge Peixinho em periódicos científicos e atas de congressos. Realizei palestras, interpretei algumas de suas obras. Frases, excertos, fragmentos e até mesmo conclusões parciais oriundos da compilação desses textos menores, aliados à experiência de *performance* de suas obras, se juntam aqui num texto de maior fôlego, complementando-se e permitindo um olhar ampliado a respeito do compositor e sua relação com a cultura brasileira.

Embora os capítulos estejam organizados de forma cronológica seguindo as viagens de Peixinho ao Brasil no período entre 1970 e 1994, a maneira como suas obras para piano são aqui abordadas, não seguem um formato único. Por exemplo, a série de *Estudos* para piano (1969-1992) é analisada sob um ponto de vista mais estrutural quando comparada às outras peças. Algumas receberam uma reflexão mais conceitual, outras uma abordagem de matriz historiográfica e outras simplesmente um olhar complementar.

Tal como num bordado cujas mãos percorrem a superfície de um tecido, sem necessariamente irem na mesma direção, tracei uma narrativa multidirecional onde as diversas pontas da rede construída por Jorge Peixinho e seus interlocutores

brasileiros são costuradas, amarradas e cruzadas pouco a pouco, revelando imagens, memórias, texturas, estilos, rupturas, afetos, permitindo-nos compreender as relações luso-brasileiras no contexto da música contemporânea, bem como o papel de seus atores sociais.

Devido a tantos transtornos provenientes da pandemia do Covid-19, este livro, planejado para ser publicado em 2020, precisou ser adiado.

Na espera, opiniões foram decantadas, pressupostos lapidados, dúvidas silenciadas, certezas relativizadas.

## **Capítulo 1**

### **A década de 1970: navegando pelos mares do sul**

*... só se pode entender validamente uma tradição  
numa posição de vanguarda.*  
(Jorge Peixinho, 1970)

Montijo, 25 de Janeiro de 1964

Meu prezado amigo,

Venho hoje responder à sua amável carta de 18 de dezembro findo. Antes de mais, cumpre-me informá-lo de que houve um pequeno mal-entendido no que se refere à sua obra para piano. De facto, quando travei relações com o pianista Paulo Afonso, ele mostrou-me a sua peça e eu propus copiá-la para a utilizar no curso que pensava efectuar no Conservatório do Porto. Simplesmente, por várias razões, não me foi possível copiar a referida peça em Darmstadt e resolvi, de acordo com o Paulo, escrever directamente a si pedindo o favor de me enviar uma cópia, quando dela necessitasse. E, de facto, só a partir deste momento, visto que vou agora iniciar o meu curso no Porto, me dirijo a si, pedindo-lhe que me dê o gosto de me enviar uma cópia da sua peça para piano.

A sua carta chegou na melhor ocasião; como deve calcular, eu tenho o maior interesse em estabelecer um contacto (que desejaria fosse tão estreito, constante e produtivo quanto possível), prelúdio de um futuro intercâmbio, com o movimento de vanguarda da música do Brasil. Já tive contactos pessoais em anos transactos na Alemanha com o Levy Damiano Cozella e com o Willy Correia de Oliveira; este último ofereceu-me um exemplar da óptima revista «Invenção» [...].

Tive imenso prazer em ler a sua carta e na sua proposta para um estreito contacto entre nós. Eu penso até que este contacto será mais facilitado e mais eficaz compreendendo a adesão dos poetas renovadores de língua portuguesa (os vossos e os nossos). E preparemo-nos para um intercâmbio futuro! [...].

Aceite as melhores saudações do amigo

Jorge R. Peixinho<sup>5</sup>

Esta foi a primeira carta de Jorge Peixinho àquele que se tornaria seu grande amigo e principal interlocutor brasileiro, o compositor e idealizador do Movimento Música Nova, Gilberto Mendes (1922-2016). Nela, o compositor português sela seu compromisso na construção de um intercâmbio musical entre Brasil e Portugal, a exemplo de iniciativas renovadoras que já vinham se desenrolando no terreno da poesia experimental. Peixinho, naquela altura, estava ligado a um grupo de poetas do qual faziam parte Herberto Helder, E. M. de Melo e Castro e Antônio Aragão. Inclusive, o primeiro grande artigo publicado no Brasil sobre a música portuguesa de vanguarda «Portugal na música nova», em 1967, teve como estímulo a visita de

---

5 Documento salvaguardado pelo Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP. Visto que todas as cartas de Jorge Peixinho enviadas a Gilberto Mendes fazem parte do mesmo conjunto epistolar, a partir de agora não faremos mais menção à sua localização.

E.M. de Melo e Castro ao país e as informações levadas consigo sobre o cenário artístico-cultural de seu país:

Ainda não é conhecida no Brasil a atuação de Portugal no cenário da música nova mundial. A correspondência que mantemos com Jorge Manuel Rosado Marques Peixinho, o mais importante compositor português da atualidade, e a visita que nos fez há pouco tempo o poeta de vanguarda português E.M. de Melo e Castro, trouxeram às nossas mãos, farto material informativo, de que nos valemos agora para cobrir aquela falta de conhecimento do que é a música portuguesa contemporânea. Até a década de 50 tivemos em Fernando Lopes-Graça o mais conhecido compositor e musicólogo português, autor de uma «Introdução à Música Moderna» e «A Canção Popular Portuguesa», livros que nunca faltaram na estante do musicista brasileiro esclarecido de alguns anos atrás [...]. O poeta E. M. de Melo e Castro falou-nos de sua poesia experimental, de suas ligações com a arte de vanguarda portuguesa, especialmente com a música nova [...]. (MENDES 1967, 42)

Se a inter-relação entre a poesia experimental e a música de Jorge Peixinho preludei a aproximação entre os movimentos artísticos de vanguarda de Portugal e Brasil, será o repertório para piano solo o elo forte na constituição do «estreito, constante e produtivo» intercâmbio que veremos potencializar ao longo da década de 1970.

Na missiva acima, Peixinho faz menção a uma peça para piano de Gilberto Mendes. Trata-se da *Música para piano n.º 1* (1962) e, segundo o compositor brasileiro, foi a «primeira experiência no campo da música aleatória, e um novo tipo de grafismo, embora ainda com a utilização de notas. Construí quatro blocos de música, como módulos a serem colocados em ordem pelo pianista» (MENDES 1994, 68).

Foi por intermédio do pianista brasileiro Paulo Affonso de Moura Ferreira (1932-2010), citado também na carta inaugural, que Jorge Peixinho passou a ter conhecimento sobre a música nova que vinha sendo produzida no Brasil:

O pianista brasileiro Paulo Affonso de Moura Ferreira fora o primeiro intermediário. Enquanto estudou na Europa fez, principalmente junto a Jorge Peixinho, um grande trabalho de divulgação da nossa música. E Jorge chegou a fazer a estreia europeia da minha Música para Piano n.º1, dodecafônica, se não me engano, num recital intitulado Época de Concertos da Covilhã, recital esse que, também se não me engano, valeu-lhe a demissão da sociedade, em consequência do escândalo provocado. Por essa época, a música nova escandalizava. Paulo Affonso, por outro lado, divulgou Jorge Peixinho em primeira audição no Brasil, tocando suas Sucessões Simétricas para piano solo. E eu, com base em minha

correspondência com Jorge, escrevi o primeiro artigo publicado no Brasil intitulado «Portugal na Música Nova», para o suplemento literário do jornal paulistano O Estado de São Paulo, em 30/9/1967 (MENDES *in* MACHADO 2002, 63-64).

Além do concerto de Covilhã em 1965, Jorge Peixinho apresentou a *Música para piano n.º 1* de Gilberto Mendes em 1967, na Ilha da Madeira e, em 1968, em Lisboa, Coimbra e Porto: «incluí-a até agora, em dois recitais de piano: o 1º no Funchal a 8 de Dezembro passado e o 2º em Lisboa, no dia 30 de Janeiro. Está prevista nova execução para Coimbra (em Maio ou Junho) e possivelmente no Porto, na TV e na Rádio Nacional» (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 29 de abril de 1968). Na mesma carta, menciona ainda que fará uma apresentação em Madrid, também em 1968, onde, ao lado da obra de Mendes, interpretará *Kitsch n.º 1* de Willy Corrêa de Oliveira.

Assim como Peixinho passou a divulgar a música de Gilberto Mendes e de outros compositores brasileiros em seus recitais de piano, incluindo colegas latino-americanos de diferentes países, como veremos oportunamente, o compositor brasileiro fazia conhecida no Brasil, a obra do colega português. Em 1967, no mencionado artigo «Portugal na Música Nova», Gilberto Mendes apresentou comentários analíticos sobre as duas primeiras peças para piano que constam no catálogo de Jorge Peixinho — as *5 Pequenas peças* (1959) e *Sucessões simétricas* (1961) —, anunciando a apresentação dessa última na «programação de música nova a ser realizada pelo Movimento Ars Nova» (MENDES 1967, 23).

O encontro pessoal entre os dois compositores se deu pela primeira vez em 1968, no âmbito dos Festivais de Darmstadt, iniciando, então, uma profícua amizade cultivada reciprocamente até a morte de Peixinho, em 30 de junho de 1995. Sobre tal encontro, Gilberto Mendes relembra que «foi como se nos conhecêssemos de longa data. Como um reencontro de velhos amigos. Estabeleceu-se logo uma intimidade familiar, de irmãos» (MENDES 1995, 3).

Foi também naquela mesma edição do Festival de Darmstadt que Peixinho conheceu Armando Krieger (Argentina, 1940), Leon Biriotti (Uruguai, 1929-2020) e Coriún Aharonián (Uruguai, 1940-2017), os quais viriam a integrar seu grupo de

interlocutores e os principais articuladores de sua atuação cada vez mais intensa na América Latina. Em contrapartida, Peixinho também passaria a divulgar não somente a música brasileira na Europa como também obras latino-americanas em geral, inserindo-as no seu repertório de piano e em suas atividades como professor e conferencista. Jorge Peixinho «tornaria-se uma figura popular nos lendários Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea, itinerantes pelas Américas, uma espécie de frente intelectual de resistência às ditaduras daqueles tempos de triste memória!» (MENDES *in* MACHADO 2002, 64).

Não obstante, a primeira crítica publicada na imprensa brasileira sobre a apresentação de uma obra de Jorge Peixinho no país é datada de 25 de dezembro de 1966. Trata-se de um texto assinado pelo famoso crítico e musicólogo carioca Eurico Nogueira Franco, sob o título «Concerto de música portuguesa», impresso no jornal *Correio da Manhã*. No programa, *Viagens da minha terra* (1953-1954) para piano solo, de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), interpretada em primeira audição por Arnaldo Estrela; a *Sonata para violino e piano* (1964) de Macedo Pinto, apresentada por Mariuccia Iacovino e Arnaldo Estrela; e os *Episódios* (1960) para quarteto de cordas, de Jorge Peixinho, na interpretação do *Quarteto do Rio de Janeiro*:

Os Episódios para Quarteto, de Jorge Peixinho, aliás inscritos como último número do programa, se executaram ao começo e ao termo da audição, para que, em vista da sua inusual concepção e estrutura, fossem devidamente compreendidos pelo público. E deve-se concluir que o foram, em face dos calorosos aplausos, que, as duas vezes, e particularmente a última, premiaram a execução magistral do Quarteto do Rio de Janeiro, constituído de Mariuccia Iacovino, Alberto Jaffé, George Klarely e Peter Dauelsberg [...]. Enquanto a Sonata [de Macedo Pinto] segue caminhos trilhados, os Episódios de Peixinho soam inteiramente inesperados. Os processos técnicos vanguardistas de que lança mão o autor, estão inteiramente integrados na organicidade da composição. Poder-se-ia falar em serialismo, mas não é isso que conta, e sim o resultado global, em sonoridade longamente apoiada numa trama polifônica de grande tensão interior, com efeitos intensos para os quais contribuem a grande liberdade rítmica, e as diferentes combinações simultâneas da escritura para os quatro instrumentos, como, por exemplo, mas com personalidade e sutileza notável, arco e pizzicato. E os Episódios suscitam uma atmosfera meio dolorosa, algo misteriosa, se nutrem de uma angústia que será bem a do nosso tempo. Promovido pelos Serviços Culturais da Embaixada de Portugal, esse concerto teve assim repercussão das mais simpáticas, interessando vivamente o público (*Correio da Manhã*, 25 de dezembro de 1966, 5).

A crítica positiva dirigida aos *Episódios* do então jovem compositor, se perpetuará em outras obras de Peixinho que passaram a integrar os programas de música nova no Brasil. Digna de nota do concerto de 1966, é a estratégia adotada pelos seus organizadores e intérpretes em apresentar os *Episódios* no início e no final do programa como forma de mediar a escuta e a recepção do público em relação à linguagem de Peixinho. Lembrando que o gosto predominante no Brasil daquela época vinha sendo alimentado, maioritariamente, pelas estéticas nacionalistas que emergiram no país a partir do final do século XIX, além dos tradicionais clássicos da música europeia.

Muitos intérpretes brasileiros que, a partir dos anos 1960, se mudaram para a Europa a fim de aperfeiçoar seus estudos e desenvolver uma carreira profissional, tornaram-se os principais responsáveis pela circulação de obras contemporâneas no Brasil. São os casos, por exemplo, dos pianistas Arnaldo Estrela (1908-1980), importante intérprete e divulgador da obra de Fernando Lopes-Graça no Brasil, José Eduardo Martins (1938-) e, como já mencionado, Paulo Affonso de Moura Ferreira, todos estes responsáveis por inúmeras primeiras audições de obras estrangeiras no país.

## O encontro com o Brasil

Entre 1970 e 1994, Jorge Peixinho viajou ao Brasil onze vezes, sempre acompanhado por obras novas para piano: 1970 (1. Janeiro, 2. Maio e 3. Outubro/Novembro), 1978, 1982, 1984, 1986, 1989, 1990, 1991 e 1994. Do total de dezoito peças originalmente para o instrumento, treze foram apresentadas no Brasil, sendo onze pelas mãos do compositor, excetuando *Villalbarosa* (1987) e o *Estudo V* (1992), ambas encomendadas e estreadas por José Antônio Martins. *Sine nomine* (1987), uma composição para conjunto variável, foi interpretada por Peixinho na versão piano solo, em 1989, como veremos oportunamente.

Na tabela abaixo, podemos visualizar quais foram as obras para piano levadas ao público brasileiro.

Obras para piano de Jorge Peixinho compostas entre 1959 e 1995	Obras apresentadas no Brasil entre 1970 e 1994
Cinco pequenas peças para piano (1959)	
Sucessões simétricas (1961)	Sim
Harmónicos I (1967)	Sim
Estudo I: Mémoire d'une présence absente (1969)	Sim
Estudo II: Sobre as 4 estações (1970)	Sim
Estudo III: Em si bemol maior (1976)	Sim
Lov (1976)	
Music Box (1981/1985)	Sim
Estudo IV: Para uma corda só (1984)	Sim
Red Sweet Tango (1984)	
Miss Papillon (1985)	Sim
Villalbarosa (1987)	Sim
Sine nomine (1987) *	Sim
Aquela tarde: Epitáfio a Joly Braga Santos (1988)	Sim
Glosa 1 (1990)	Sim
Estudo V: Die Reihe-Courante (1992)	Sim
In Folio: Para Constança (1992)	Sim
Nocturno (1992)	
Janeira (1995)	

Tabela 1. Lista das obras para piano de Jorge Peixinho em ordem cronológica. Na coluna da direita, indicação daquelas que foram apresentadas no Brasil pelo compositor, exceto as grifadas que foram estreadas por Martins. (\**Sine nomine* para conjunto instrumental variável)

Quando Peixinho desembarcou no Brasil pela primeira vez, em Janeiro de 1970, algumas de suas obras já vinham sendo difundidas no país. Mas será a partir da primeira visita que sua produção passa a marcar presença no seio dos movimentos de vanguarda que se firmavam no país, sobretudo o Música Nova, iniciado em 1962 e que contava com a participação de Willy Corrêa de Oliveira (1938-), Régis Duprat (1930-2021), Damiano Cozzella (1929-2018), além de seu criador e diretor Gilberto Mendes.

Naquele ano, Jorge Peixinho visitou o Brasil três vezes, sendo a primeira atendendo ao convite do 6.º *Festival de Música de Curitiba* (Curitiba, janeiro de 1970), onde atuou como professor, compositor, maestro e pianista. Na sequência, foi a vez do II Festival de Música da Guanabara<sup>6</sup> (Rio de Janeiro, maio de 1970), participan-

6 O Festival de Música da Guanabara teve duas edições, uma em 1969, voltada a compositores brasileiros ou estrangeiros residentes no país, e outra, em 1970, de abrangência internacional. Fernando Lopes-Graça participou do júri da primeira edição, enquanto Jorge Peixinho marcou presença na segunda edição juntamente com os compositores brasileiros Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Cláudio

do como membro do júri internacional de composição; e, por último, como convidado do Festival da Primavera – *Música Ontem e Hoje* (Santos, outubro/novembro de 1970), participando como compositor e pianista.

6º FESTIVAL DE MÚSICA DE CURITIBA  
6º CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA DO PARANÁ

**TEATRO GUAÍRA**

SÁBADO - 21 HORAS  
31 DE JANEIRO DE 1970

**CONCERTO EXTRAORDINÁRIO  
MÚSICA DE CÂMARA DO SÉCULO XX**

A. WEBERN  
3 kleine Stuecke op. 11 (1914)  
Watson Clis - violoncelo  
Jorge Peixinho - piano

A. BERG  
4 Stuecke op. 5 (1913)  
José Luís Melonari - clarinete  
Jorge Peixinho - piano

H. POUSSEUR  
Couleur de l'air B  
Jean Noel Saghaard - flauta  
Eduardo Prado - clarinete  
Watson Clis - violoncelo

H. POUSSEUR  
Echos II de votre Faust  
Jean Noel Saghaard - flauta  
Watson Clis - violoncelo  
Jorge Peixinho - piano

H. POUSSEUR  
Le Tremble et le Rossignol  
Jean Noel Saghaard - flauta  
Jorge Peixinho - piano

H. POUSSEUR  
Couleur de l'air B (1963/69)  
Maria Penalva - meiasoprano  
Jean Noel Saghaard - flauta  
Watson Clis - violoncelo

JORGE PEIXINHO  
Fascinação (1959)  
Emma Klein - violino  
Jean Noel Saghaard - flauta  
José Luís Melonari - clarinete

FRIEDHELM DÖHL  
7 Haiku (1963)  
Maria Penalva - meiasoprano  
Jean Noel Saghaard - flauta  
Jorge Peixinho - piano

A. SCHOENBERG  
6 kleine Klavierstuecke op. 19 (1911)

F. PIRES  
Figurações (1969)  
Jorge Peixinho - piano

JAMILY OLIVEIRA  
Noneto (1969)  
Norton Morozowicz - flauta  
Dejanir Sabino da Silva - oboé  
Walter Alves da Souza - clarinete  
Fernando Tancredi - fagote  
Zdenek Svob - trompa  
Emma Klein - violino  
Andrés Espina - violino  
Jeremiasz Waschitz - viola  
Watson Clis - violoncelo

direção: JORGE PEIXINHO

Figura 1. Programa de concerto do 6.º Festival de Música de Curitiba, 31 de janeiro de 1970. Participação de Jorge Peixinho como compositor, pianista e maestro (AMM).<sup>7</sup>

Santoro e Guerra-Peixe, além de Domingo Santa Cruz e Gustavo Becerra, do Chile; Ricardo Malipiero, da Itália; Luiz de Pablo, da Espanha; Franco Autuori, dos Estados Unidos; Guilherme Espinosa, da Colômbia; Roque Cordero, do Panamá; Héctor Tosar, do Uruguai; Vaslav Smetacek, da Tchecoslováquia; Tadeus Baird, da Polônia (LOVAGLIO 2010, 75).

<sup>7</sup> Documento localizado no Acervo Jorge Peixinho, Arquivo Municipal do Montijo (AMM). Como a maioria dos documentos que registam as viagens de Peixinho ao Brasil e à América Latina compõe o mesmo conjunto documental sob o nome de Arquivo Pessoal Jorge Peixinho, localizado no AMM, a partir de agora serão referenciados apenas aqueles documentos oriundos de outros acervos.

A dupla *expertise* de Peixinho como compositor e intérprete, somadas às atividades como professor, maestro e conferencista, favoreceria o interesse crescente por sua presença nos festivais que viriam a se realizar nos anos posteriores a 1970. Como nos revela o excerto acima, além de detentor de um repertório vasto e complexo sob o ponto de vista técnico e estético, Peixinho buscava conciliar os clássicos da música de vanguarda com obras portuguesas e brasileiras ou latino-americanas. Tal conciliação viria a se tornar uma das características marcantes de seu repertório como pianista sinalizando, ainda, um interesse particular por obras oriundas da corrente serial, mas ao mesmo tempo, com formas flexíveis, conforme veremos a partir de agora. Além do programa acima, Peixinho relatou posteriormente a Mendes ter realizado a apresentação do *Concerto op. 24* de Webern, sob sua direção, assim como uma criação coletiva desenvolvida em conjunto com os alunos de composição do festival. Segundo ele, uma «experiência absolutamente original» (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Curitiba, 1 de fevereiro de 1970).

De volta ao Brasil para participar do II Festival de Música da Guanabara, a imprensa brasileira noticiou a participação de Jorge Peixinho como membro do júri internacional daquela segunda edição. Anunciam também a apresentação de suas obras mais recentes para piano: *Sucessões simétricas* (1961), *Harmônicos I* (1967) e *Estudo I* (1969).



Figura 2. Notícia sobre a participação de Jorge Peixinho no júri do II Festival de Música da Guanabara (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1970, 6).

A atuação de Peixinho no júri daquele Festival parecia destoar da maioria dos colegas que ali se reuniam para selecionar a melhor obra orquestral. Em carta escrita durante aqueles dias em que se encontrava no Rio de Janeiro participando do concurso, Peixinho relatou a Gilberto Mendes que:

[...] o Festival tem tido um interesse reduzido; a comissão de selecção prévia deve ter feito inúmeras «besteiras». Todos os «caras» reacionários, incapazes de ler uma partitura, à excepção do Edino Krieger. O resultado foi que o nível geral das obras apresentadas tem sido baixo. As melhores foram indiscutivelmente «Ludus II» da argentina Hilda Dianda, uma obra excepcional de prodigiosa invenção sonora e grande originalidade; «Espectros» de Lindembergue Cardoso, da Bahia, obra muito original e bem articulada, e «Mosaico» de Marlos Nobre, obra muito bem escrita para orquestra, embora não muito original (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Rio de Janeiro, 15 de maio de 1970).

Surpreendente nesta citação é a presença de uma obra para orquestra escrita por uma compositora latino-americana, numa época em que as mulheres ainda permaneciam invisibilizadas na dinâmica social da música de concerto. Na verdade, a compositora argentina Hilda Dianda (1925-), já possuía uma carreira sólida na ocasião do Festival e que pode ser atestada pelo exame de seu currículo e de seu catálogo de obras, abrangendo títulos para as mais diversas formações instrumentais, incluindo obras eletroacústicas. Durante sua fase de formação estudou com o compositor italiano Gian Francesco Malipiero (1882-1973) e com o renomado maestro e compositor alemão Herman Scherchen (1891-1966), entre os anos de 1958 e 1962, tendo estagiado no Studio di Fonologia Musicale, em Milão. Tal como boa parte dos compositores latino-americanos de vanguarda, Dianda participava regularmente dos Festivais de Darmstadt onde, possivelmente, teve seu primeiro contato com Jorge Peixinho. A compositora era também colaboradora do Agrupación Música Viva,<sup>8</sup> criado em 1961 por Gerardo Gandini (1936-2013), Armando Krieger (1940-) e Alcides Lanza (1929-), compositores argentinos que tiveram papel fundamental na atuação de Jorge Peixinho na América Latina. Como veremos, nos concertos em solo latino-americano, Peixinho sempre oportunizou a circulação de obras de compositoras mulheres, principalmente as de seu país.

---

8 Detalhes sobre o Agrupación Música Viva disponível em <https://colegiocompositores-la.org/2006/10/15/grupo-renovacion-1929-and-agrupacion-musica-viva-1937-in-buenos-aires-influences-and-consequences/> (consultado em 21 de junho de 2023).

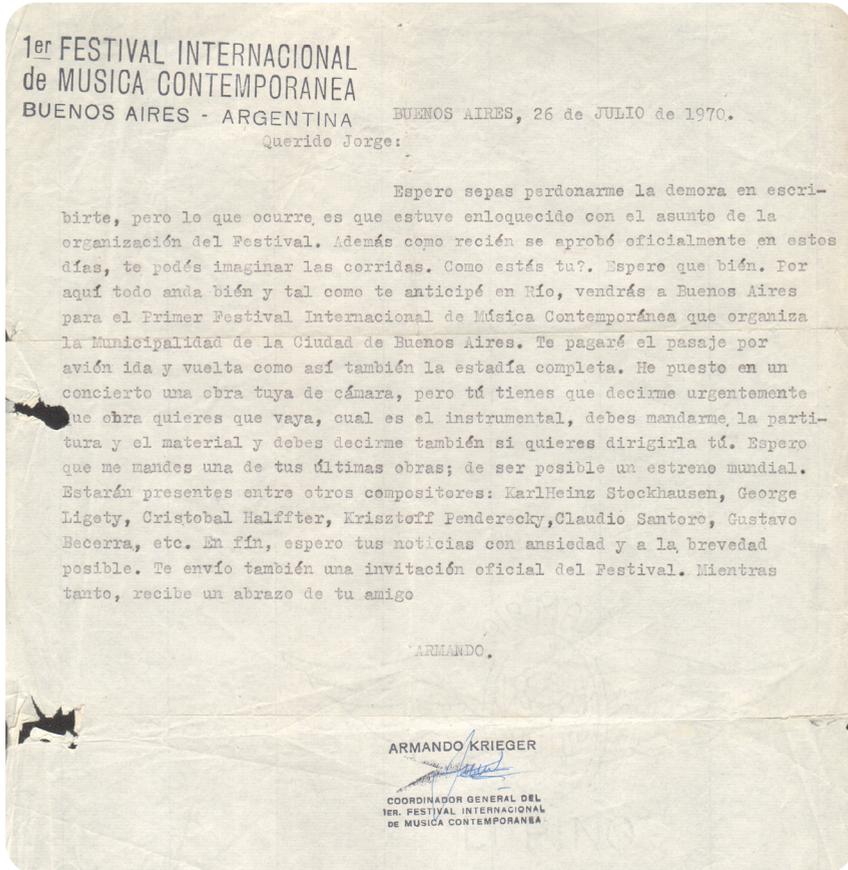


Figura 3. Carta-convite de Armando Krieger a Jorge Peixinho para o 1.º Festival Internacional de Música Contemporânea, em Buenos Aires.

Foi também por ocasião do II Festival de Música da Guanabara que Jorge Peixinho reencontrou Armando Krieger, provavelmente partilhando a mesma tarefa como membro do referido júri. Dois meses após esse encontro, em 26 de julho de 1970, Krieger o convida para participar, ainda naquele mesmo ano, do 1.º Festival Internacional de Música Contemporânea a ser realizado em Buenos Aires, propondo-lhe a estreia de uma obra de câmara. Além de Peixinho, constavam na lista de convidados Karlheinz Stockhausen (Alemanha), Gyorgy Ligeti (Hungria), Krisztoff Penderecki (Polônia), Cristobal Halfter (Espanha), além do brasileiro Cláudio Santoro (1919-1989) e do chileno Gustavo Becerra (1925-2010).

O convite de Krieger, assim como tantos outros que constam na documentação epistolar de Peixinho, nos permite compreender como seu nome e sua música foram se tornando, pouco a pouco, referência importante nos eventos latino-americanos de música contemporânea.

Seu primeiro recital de piano solo no Brasil foi a 27 de maio de 1970, no Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA) em colaboração com o II Festival da Guanabara. No programa, obras de Schoenberg, Webern, Stockhausen e do português Filipe Pires (1949-2011) em primeira audição brasileira, além de suas *Sucessões simétricas*, *Harmônicos I* e *Estudo I*, sendo as duas últimas também em primeira audição brasileira.

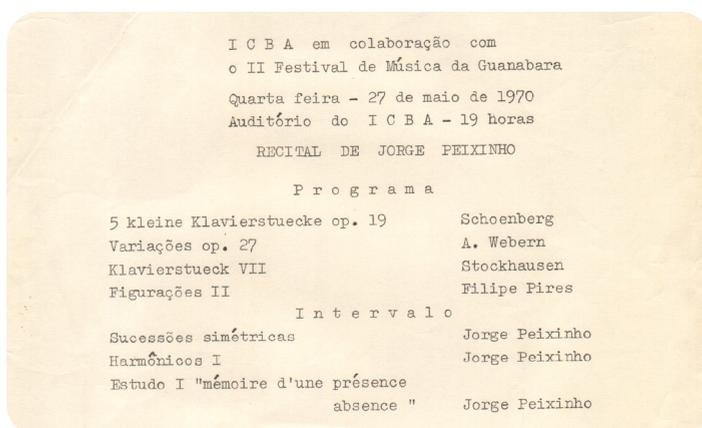


Figura 4. Programa do primeiro recital de piano de Jorge Peixinho no Brasil. Rio de Janeiro, 27 de maio de 1970.

Referimos anteriormente que *Sucessões simétricas*<sup>9</sup> foi apresentada ao público brasileiro pela primeira vez por Paulo Affonso, em 1967, e também um dos destaques do artigo sobre a música portuguesa contemporânea, publicado por Gilberto Mendes. Vejamos agora alguns aspectos salientados pelo autor da matéria:

Suas «Sucessões Simétricas», compostas em 1961, constituem uma tentativa de aplicação de certos princípios dualísticos e contrastantes: elementos maciços (clusters) e filigranados (melismas e trilos); oposição de cor: concepção simétrica de organização numa simetria de disposição. A própria peça é articulada em duas secções: predominância de descontinuidade na primeira, continuidade predominante na segunda. Essa obra assinala

9 Interpretação pelo próprio compositor disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eo2ay-Suu1F4> (consultado em 14 de maio de 2023).

sua primeira experiência de uma nova concepção de tempo musical e o resultado de pesquisas tendentes a um renovado aproveitamento tímbrico do piano (MENDES 1967, 23).

Jorge Peixinho, em vários escritos, costumava mencionar a importância da ambiguidade continuidade-descontinuidade como elemento formal e textural de sua escrita (PEIXINHO *in* MACHADO 2002). SOVERAL e ZOULLKINE (2002), no artigo «Alguns aspectos da escrita musical de Jorge Peixinho», analisam de forma detalhada as *Sucessões simétricas* e reafirmam que «a peça se articula em duas secções bem definidas, caracterizadas, a primeira, por uma predominância de descontinuidade e a segunda por uma continuidade predominante [...], dando-nos a chave a partir da qual abordamos alguns aspectos de técnica e estilo de escrita desenvolvidos nesta obra» (MACHADO 2002, 152).

O interesse pela criação de texturas formadas e transformadas por gestos contínuos e descontínuos, tensão e relaxamento, energia em movimento e em repouso presentes em *Sucessões simétricas* já tinham sido esboçado em suas *Cinco pequenas peças para piano* (1959),<sup>10</sup> primeira obra para o instrumento que consta em seu catálogo (excetuando as peças de sua fase de juventude). Embora não faça parte do rol das obras apresentadas no Brasil, *Cinco pequenas peças* são denotativas de informações importantes sobre o pensamento do compositor, naquela que é considerada sua fase de formação e onde se situam as *Sucessões simétricas* (e os *Episódios para quarteto de cordas*, comentado no início deste trabalho).

Assim se refere o compositor sobre *Cinco pequenas peças*:

Foi nesse ano de 59 que tive [...] o primeiro impacto com a música contemporânea e que comecei a trabalhar nesse sentido. As primeiras obras minhas dessa época são ainda uma tentativa de aplicação da técnica dodecafônica [...]. Há um primeiro período, de fins de 59 a 62, em que se trata exactamente de uma formação de uma técnica que começou por um dodecafonismo bastante singelo até uma aplicação de uma técnica serial já mais evoluída (entre as *Cinco Pequenas Peças para Piano* e a *Collage para Dois Pianos*) (PEIXINHO cit. FERREIRA, *in* MACHADO 2002, 232-233).

Como veremos oportunamente, alguns princípios herdados do pensamento serial e germinados nas obras da fase inicial, permanecerão em quase toda sua música para piano.

<sup>10</sup> Interpretação pelo próprio compositor disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=n\\_YD-m8CtNv0](https://www.youtube.com/watch?v=n_YD-m8CtNv0) (consultado em 14 de maio de 2023).

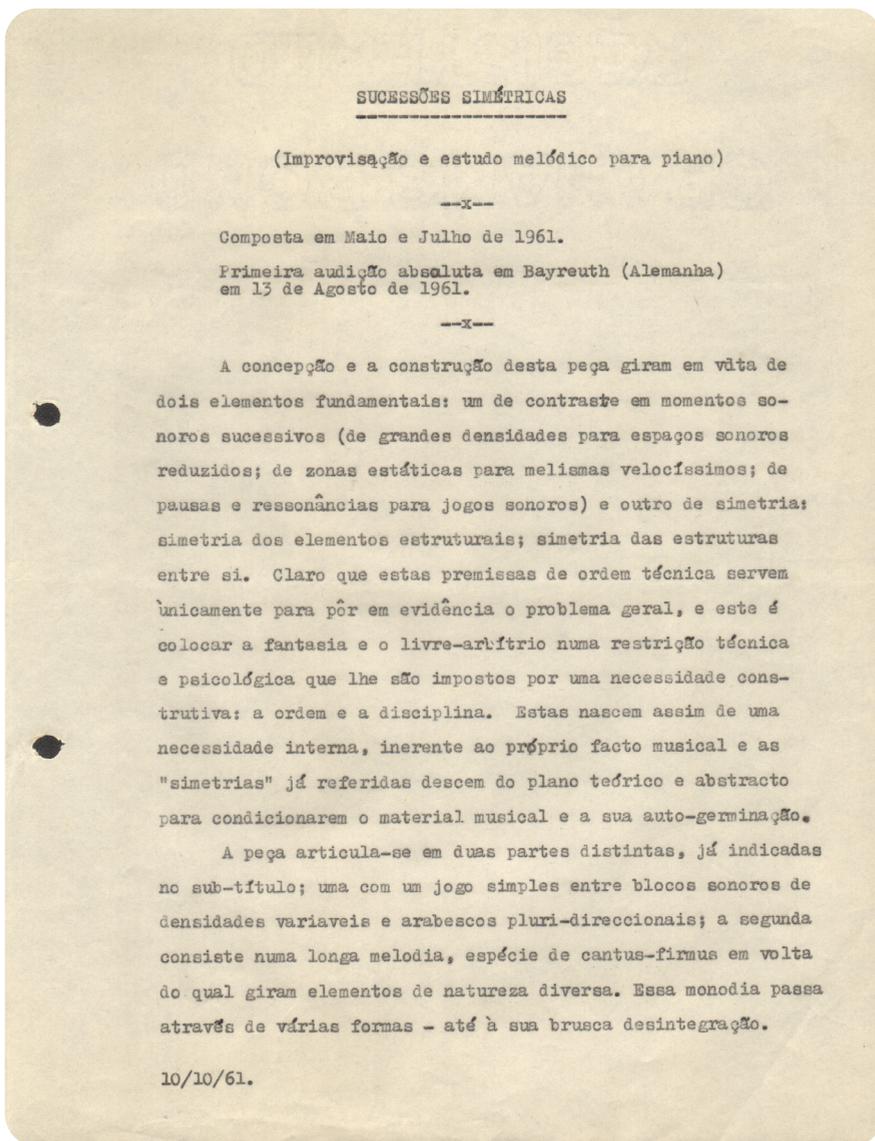


Figura 5. Notas de programa sobre *Sucessões simétricas*.

Ainda sobre *Sucessões simétricas*, em documento avulso localizado no AMM com uma descrição analítica da obra lê-se, abaixo do título da obra, «Improvisação e estudo melódico para piano».<sup>11</sup> Tal expressão corrobora uma de nossas hipóteses.

<sup>11</sup> Na partitura esta mesma expressão foi inserida como subtítulo da obra.

Partimos do pressuposto que certos procedimentos recorrentes na escrita pianística do compositor são resultado de improvisações livres no instrumento, em resposta a um primeiro impulso criativo. Discutiremos esse tema de forma mais específica ao tratarmos do *Estudo I*. O documento também traz a informação que sua estreia absoluta foi em 13 de agosto de 1961, em Bayreuth, na Alemanha.

Recorrendo à partitura, o jogo entre descontinuidade e continuidade gerado pela manipulação dos dois materiais composicionais — blocos sonoros e linha melódica — é facilmente identificável por suas características morfológicas, pelo tipo de textura que geram e pelas mudanças de andamento. Entretanto, há momentos em que um material vai se transformando no outro de maneira progressiva gerando aquilo que SOVERAL e ZOUDDLKINE (2002) definiram como «continuidade predominante».

Vejamos um excerto da partitura:<sup>12</sup>

Exemplo 1. *Sucessões simétricas*, cc. 1-6. Alternância entre blocos (cc. 1-3 e 6) e linhas melódicas (3-5).

12 Quase a totalidade dos excertos musicais aqui apresentados foram transcritos por Rafael Godoi exclusivamente para este trabalho. Por vezes, recorremos a trechos manuscritos ou a excertos da edição crítica de Francisco Monteiro, os quais estão devidamente identificados.

A segunda obra noticiada pela imprensa, naquela que seria também sua segunda viagem ao Brasil no ano de 1970, é *Harmónicos I* (1967)<sup>13</sup> para um ou mais pianos, gravador e aparelho de transmissão de áudio. Nela, diferentemente de *Cinco pequenas peças* e *Sucessões simétricas*, o compositor problematiza um dos princípios caros às linguagens seriais — a não repetição —, assim como a exploração extrema das relações entre harmonia e timbre.

Por ocasião de sua estreia em Portugal, a compositora e crítica francesa, naturalizada portuguesa, Francine Benoît (1894-1990), assim se referiu aos *Harmónicos I* interpretada por Peixinho, em 1968: «surpreendeu-nos à grande, que toda ela nos submergisse, de resto com premeditação da parte do autor, na velha Nova da Dominante. Encontramo-nos no pólo oposto do dodecafonismo» (BENOÎT *in* MACHADO 2002, 266).

Construída a partir de um único reservatório de sons, *Harmónicos I* ilustra as experiências de Peixinho no campo da forma aberta, da aleatoriedade e da improvisação controlada. Nesta obra, o pianista deve improvisar a partir de um conjunto pré-determinado de notas, enquanto um sistema de áudio registra e reproduz, em tempo real, o que está sendo realizado, porém com um *delay* de aproximadamente seis a oito segundos entre aquilo que o intérprete acabou de realizar e sua respectiva transmissão pelas colunas de som.

Tal como numa sala de espelhos, onde a imagem original se confunde com suas reproduções, em *Harmónicos I* o piano parece multiplicar-se por meio de um cânone contínuo e, a certo momento, confundem-se e completam-se o som projetado pelo instrumento e o som oriundo dos altifalantes:

Quanto aos Harmónicos, ilustravam também em certo sentido essa «Morte e Transfiguração» do piano: o timbre degradava-se sucessivamente do piano para o altifalante que o reproduzia, deste para o altifalante que reproduzia a harpa e deste finalmente para a própria harpa. Residia aí, no fundo, todo o interesse da obra tal como a ouvimos nesta versão, porque, quanto ao material musical propriamente dito era bastante pobre (CARVALHO *in* MACHADO 2002, 267).<sup>14</sup>

13 Interpretação com o próprio compositor disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yh6epcIVEx0> (consultado em 14 de maio de 2023).

14 Além da versão original para piano, a obra comporta outras formações instrumentais. Mário Vieira de Carvalho se refere aqui a uma versão com piano, harpa, dois gravadores e sistema de reprodução de áudio.

JORGE PEIXINHO  
NOVEMBRO /1967

**HARMÔNICOS I** *para 10 micros*

*receber frases  
- a p  
com fellemp  
contínuo -*

**RESERVATÓRIO**



**REGRAS GERAIS:**

- RESPEITAR ESCRUPULOSAMENTE AS NOTAS INSCRITAS NO RESERVATÓRIO. AS NOTAS ENTRE PARÊNTESIS APARECERÃO GRADUALMENTE NO DECORRER DA EXECUÇÃO, À VONTADE DO EXECUTANTE
- PROCURAR VARIAR ESTRUTURALMENTE AS FIGURAS MUSICAIS; DESDE AS PREDOMINANTEMENTE HORIZONTAIS (MELÓDICAS) ATÉ ÀS PREDOMINANTEMENTE VERTICAIS (HARMÔNICAS)
- REAGIR ÀS FIGURAS MUSICAIS DIFUNDIDAS PELO ALTO-FALANTE, POR IMITAÇÃO, RESPOSTA, DESENVOLVIMENTO OU "ESMAGAMENTO" DESTAS ÚLTIMAS

**NORMAS DE EXECUÇÃO:**  
VARIAR O MAIS POSSÍVEL O COMPLEXO HARMÔNICO ACIMA DESIGNADO, SEGUNDO AS SEQUENTES DIRECTIVAS:

**DINÂMICA:**  
TODOS OS GRAUS DE DIFERENCIAÇÃO DE PP A ff COM TODAS AS POSSIBILIDADES DE VARIAR O MAIS POSSÍVEL OS ENCARNAMENTOS (ABRUPTOS, PROGRESSIVOS, ETC.)

**DURAÇÃO E MOVIMENTO:**  
VARIAR O MAIS POSSÍVEL O ANDAMENTO DE EXECUÇÃO ENTRE VALORES MUITO CURTOS E MUITO LONGOS.  
PRODUZIR RELAÇÕES DE DURAÇÃO IRREGULARES ENTRE AS SECÇÕES DEFINIDAS POR AFINIDADES ESTRUTURAIS.  
VARIAR AS ARTICULAÇÕES DESDE UM MÁXIMO DE REGULARIDADE ATÉ UM MÁXIMO DE IRREGULARIDADE

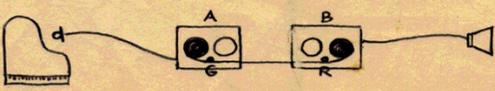
**ARTICULAÇÃO E TÉCNICA DE SOM:**  
TODAS AS POSSIBILIDADES DE TÉCNICA DE ARTICULAÇÃO: — = + ^ T  
VARIAR O MAIS POSSÍVEL — DESDE UM GRUPO DE NOTAS LIGADAS A UM GRUPO DE NOTAS "STACCATÉ".  
ESTRUTURAS PONTUAIS E ESTRUTURAS DE GRUPO

**REGISTOS:**  
RESPEITAR ESCRUPULOSAMENTE O REGISTO INDICADO. SELECIONAR AS ZONAS A, B, C POR "FILTRAGEM" OU SECCIONAMENTO DO BLOCO HARMÔNICO

EX:



O PIANISTA UTILIZARÁ O SISTEMA DE GRAVAÇÃO-REPRODUÇÃO ABAIXO ESQUEMATIZADO:



O GRAVADOR A GRAVA OS ACONTECIMENTOS MUSICAIS PRODUZIDOS NO PIANO E O GRAVADOR B REPRODUZ-LOS COM UM DESFAZAMENTO DE 6" A 8" (SEGUNDOS)

RAÇÃO: MÍNIMO 15 MINUTOS

A "POLIFONIA" RESULTANTE DO CONJUNTO PIANO-ALTO-FALANTE QUE A OBRA SE VAI FORÇALMENTE DEFININDO

Figura 6. Partitura manuscrita de *Harmônicos I* (MIC.PT).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.mic.pt> (consultado em 14 de maio de 2023).

Em notas do compositor, encontramos a seguinte orientação:

Cada instrumentista deve desenvolver da maneira mais imaginativa possível esse material, sem nunca sair do reservatório de base (ora formando estruturas «harmónicas» e melódicas, ora agindo sobre o ritmo, a dinâmica, o tempo — andamento —, o movimento direcional e até o timbre). Os instrumentistas devem ainda reagir ora reciprocamente, ora ao sistema gravação-reprodução que se sobrepõe ao jogo instrumental.<sup>16</sup>

Vejamos seu reservatório de base:



Exemplo 2. Reservatório de notas de *Harmónicos I*.

Nesta obra cabe ao intérprete a capacidade de formular, em tempo real, uma narrativa musical criativa a partir de um material musical mínimo e, assim, conduzir a escuta do ouvinte por um itinerário quase meditativo e minimalista, atento às seguintes instruções indicadas na partitura:

- (a) respeitar escrupulosamente as notas inscritas no reservatório. As notas entre parêntesis aparecerão gradualmente no decorrer da execução, à vontade do executante;
- (b) procurar variar estruturalmente as figuras musicais, desde as predominantemente horizontais (melódicas) até às predominantemente verticais (harmónicas) e;
- (c) reagir às figuras musicais difundidas pelo alto-falante, por imitação, resposta, desenvolvimento ou «esmagamento» destas últimas.

Nela, dois desafios parecem impor-se ao intérprete. O primeiro diz respeito ao tempo e à capacidade de lidar com o convívio dos tempos, ou seja, ser capaz de articular no presente, o passado do presente — aquilo que acabamos de escutar —, e o futuro do presente — aquilo que ainda está para vir. Ao interagir com o sistema de gravação-reprodução, o intérprete deverá criar um movimento direcional (na realidade deveríamos usar o termo multidirecional) onde a escuta é constantemente lançada do presente para o passado e para o futuro, em contínuo movimento.

<sup>16</sup> Documento localizado junto à partitura do *Estudo II*. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6672&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6672&lang=PT) (consultado em 14 de maio de 2023).

Vivencia-se, aqui, um complexo jogo temporal, onde a prevalência do presente se desdobra em três fases, que podemos resumir a partir daquelas descritas por Santo Agostinho no Livro XI das *Confissões*: o presente do passado (a memória), o presente do presente (o aqui e agora), o presente do futuro (a expectativa). Devido à longa duração da obra («mínimo 15 minutos», conforme indicação na partitura) e à permanência sobre uma única referência harmônica, *Harmónicos I* revela-se como uma profunda experiência de tempo psicológico e interior, sobre a qual a atitude técnica e criativa do intérprete é crucial.

O segundo grande desafio relaciona-se justamente com a capacidade do intérprete em conceber a sua própria técnica não apenas como uma combinação de gestos físicos ou desempenhos corporais, mas, antes, como gestos musicais. Neste caso, o conceito de técnica ganha um novo sentido e vai muito além de atitudes físicas na abordagem do instrumento. Trata-se, aqui, de compreender a técnica tradicional como parte estruturante da obra resgatando, intencionalmente, os resíduos da memória de repertórios anteriores para a realização das articulações, das formas de ataque, do jogo de dinâmicas, da métrica, das variações melódicas, em suma, para a construção formal da obra. Em *Harmónicos I*, o papel do instrumentista e da sua técnica instrumental são re-contextualizados na medida em que a técnica não se restringe mais a fazer soar a obra, pois que a própria obra se constitui a partir da técnica transformada em gesto musical. Nela, o conceito de técnica recupera a sua vocação original (ser também arte) e o intérprete é convidado a integrar o seu duplo (o compositor) do qual, ao longo da história da música foi sendo divorciado.

Mais uma vez evidencia-se a interseção entre o ato de compor e o ato de interpretar no processo criativo de Jorge Peixinho. Mário Vieira de Carvalho, ao se referir sobre o *Estudo I (Mémoire d'une présence absente)*, a terceira peça para piano apresentada por ele no Brasil (em primeira audição brasileira), ajuda-nos a sintetizar essa simbiose que o compositor/pianista opera nas suas obras para piano: «a execução torna-se assim composição ou, por outras palavras, a composição só se realiza na *performance*, como se em cada nova execução se voltasse a dar vida à espontaneidade motora/emocional originária da memória/recordação» (CARVALHO *in* ASSIS 2010a, 26).

Apresentada em primeira audição brasileira naquele ano de 1970, *Harmônios I* irá constar, posteriormente, em outros programas do compositor/pianista em suas viagens ao Brasil, assim como o *Estudo I*, sobre o qual falaremos a seguir.

## **Antigos Estudos, novas experiências**

Jorge Peixinho não se furtou a colocar em perspectiva sua produção musical em relação aos processos de transformação da linguagem musical deflagrados ao longo da história. Para ele, tradição e liberdade criadora eram dois lados de uma mesma moeda que se equilibravam no plano da criação:

Em relação à minha obra em particular, posso acrescentar que as regras e princípios técnicos de organização e composição que herdei da minha formação académica têm constituído uma base sobre a qual se tem desenvolvido livremente a formulação de novas regras e princípios, tendentes a organizar coerentemente um novo material sonoro e novas características de linguagem. Esta «dialética de adaptação» constitui metodologicamente a base de um movimento tendente a uma renovação. (PEIXINHO 1968 *in* COELHO 2005, 8).

A citação acima, muito embora extraída de um texto publicado em 2005, foi originalmente proferida em 1968, por ocasião de um inquérito realizado com artistas e intelectuais portugueses sobre a situação da arte nacional daquele período. Foi precisamente um ano após, em 1969, que Jorge Peixinho escreveu seu primeiro *Estudo* para piano. Entretanto, a expressão «dialética de adaptação» não parece se restringir às obras daquele período. Acreditamos que ela é uma ponta de lança indicativa do caminho que Peixinho iria trilhar a partir daquele momento, em especial em suas obras pianísticas, as quais, em nossa opinião, se constituíram como um espaço privilegiado para a conciliação entre tradição e liberdade criadora.

Na Tabela 1 apresentada no início deste capítulo, observamos que os *Estudos* foram escritos em épocas diferentes e perpassaram toda a produção de Jorge Peixinho. O primeiro aspecto que devemos levar em consideração é que eles, à exceção do *Estudo V*, foram estreados pelo próprio compositor e fizeram parte de seu repertório profissional durante toda a vida. Os cinco *Estudos* evidenciam o interesse de Jorge Peixinho não apenas pela expansão da técnica pianística no contexto da

música do século xx, mas dos seus próprios limites técnicos e expressivos, dotando o instrumento de uma perspectiva laboratorial:

Como qualquer Estudo que se preze, e tomando como referência histórica os exemplos magistrais de Chopin, Liszt ou Debussy, uma peça com este título deve conter dois vectores fundamentais, a saber: ser um «estudo» simultaneamente de execução para o instrumento respectivo (neste e naqueles casos, o piano) e para o compositor igualmente, como laboratório de novas experiências e dilatação dos seus limites técnico-expressivos (PEIXINHO 1994, 74).

Ao tomar como referência os estudos de Chopin, Liszt e Debussy, Peixinho inclui sua série de *Estudos* como parte de uma continuidade histórica, na qual o desenvolvimento técnico do instrumento fomentava as transformações da própria técnica instrumental. Os compositores-pianistas do passado escreveram suas obras para pianos cujas características mecânicas e sonoras variavam de instrumento para instrumento. Assim, a técnica pianística se desenvolvia a *pari passu* com o desenvolvimento do instrumento.

Como nos explica Luca Chiantore:

Os Estudos de Chopin nasceram em teclados cujo peso não superava 35 gramas, diferente das 75-80 de um piano de concerto moderno; o instrumento que Robert e Clara Schumann possuíam em sua casa de Leipzig tinha um teclado onde as oitavas se aproximavam mais de uma sétima que de uma oitava atual. Mesmo na época de Debussy, diferenças nada desprezíveis separavam não somente os Pleyel dos Steinway, como os Gaveau dos Erard, os Bechstein dos Bosendorfer (CHIANTORE 2001, 29).

A tradição foi para Peixinho um farol luminoso que o ajudava a se guiar pela vastidão das linguagens contemporâneas e pela sedução da liberdade criadora. Como os compositores do passado que concentraram sua atenção no desenvolvimento da técnica pianística conforme os instrumentos que tinham em sua época, Jorge Peixinho irá problematizar em seus *Estudos*, questões caras ao diálogo que ele estabeleceu com seu tempo, levando em consideração, naturalmente, a estandardização do instrumento moderno.

Cada um de seus *Estudos* será, portanto, um convite às inquietações do compositor no campo da linguagem e das técnicas composicionais. Os três primeiros, escritos num período de sete anos, entre 1969 e 1975, remetem-nos a uma fase

de maior ecletismo, na qual técnicas oriundas do serialismo coexistem com gestos minimalistas; referências tonais incidem em contextos atonais; improvisações livres e controladas se alternam com escrita mensurada; técnicas instrumentais não convencionais (técnicas estendidas) e técnicas tradicionais se somam na criação de sonoridades híbridas. O quarto *Estudo* (1984) exemplifica a radicalidade do pensamento de Jorge Peixinho ao reduzir o piano a um instrumento monocórdico, onde melodias populares portuguesas são executadas de diferentes maneiras apenas na corda fá sustenido grave. Em extremo oposto temos o *Estudo V* (1992) cujo virtuosismo instrumental demanda do pianista formas não usuais de utilizar as mãos e os braços, além de uma complexa manipulação dos pedais do piano.

### *Mémoire d'une présence absente*: manipulando o tempo

Ao escutarmos a interpretação do *Estudo I* pelo próprio Jorge Peixinho,<sup>17</sup> as palavras do musicólogo português Mário Vieira de Carvalho revelam a operação que o compositor estabelece entre o ato de compor e o ato de interpretar:

No estudo para piano *Mémoire d'une présence absente*, [...] ocorrem repetições facultativas de certas configurações temático-motívicas, permutações facultativas e redução progressiva das notas correspondentes, livre desenvolvimento de alguns segmentos dentro de certas coordenadas, abertura da dimensão temporal (elasticidade do tempo musical e da duração na sua globalidade). (CARVALHO *in* ASSIS 2010a, 26)

O gesto principal que estrutura este primeiro *Estudo* possui um caráter ambíguo em termos do idioma, uma vez que suas relações intervalares insinuam, ao mesmo tempo, a presença de um centro tonal em mi bemol maior e a herança do pensamento serial simbolizada numa sequência de oito sons diferentes (ver Exemplo 3).<sup>18</sup>

Tal ambiguidade ou dialética da adaptação marca a linguagem que o compositor desenvolveria a partir dos anos 1960, assim como a relação entre dinâmico e estático (ou continuidade/descontinuidade, como mencionado anteriormente) na dimensão temporal de suas obras. No *Estudo I*, as incessantes reiteraões do gesto principal colaboram na percepção global da forma, uma vez que fixa pontos de re-

17 Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OpYdtfgiB28> (consultado em 13 de maio de 2023).

18 Sobre análise formal do *Estudo I*, ver MONTEIRO (*in* MACHADO 2002) e GAMA (*in* ASSIS 2010b).

ferência na escuta e dota a obra de forte poder de comunicação. Ao mesmo tempo, são responsáveis por promover uma duração psicológica, pois a repetição obsessiva do gesto principal cria a sensação de um tempo contínuo. Aquilo que se apresenta como dinâmico no fluxo do tempo (o gesto na sua concretude sonora) vai, aos poucos, evoluindo para um *eterno agora*.



Exemplo 3. Gesto gerador do *Estudo I*.

Além da reiteração, o gesto principal é manipulado por meio de variações, improvisações dirigidas, *clusters* e ornamentações. Seu contorno melódico e a forma como o compositor indica a divisão das mãos nas duas pautas, nos faz supor que o gesto nasceu de experiências ao teclado a partir de pequenas improvisações motivadas pela lembrança de alguém — *mémoire d'une présence absente*. Poderíamos associá-lo ao *leitmotiv* de uma personagem que só existe, agora, nos fragmentos da memória. Todos os outros gestos da peça têm relação direta com ele na medida que contêm seu material intervalar, muito embora com identidades sonoras próprias.

Poucos anos antes de compor o *Estudo I*, em 1963, Peixinho expressaria o interesse pela parceria «criador-intérprete» inaugurada, segundo ele, pelas «formas móveis ou abertas». A forma aberta, em sua opinião, era «uma concepção revolucionária da obra musical» na qual o

[...] intérprete age sobre a montagem dos fragmentos ou seções, sobre a sua ordem de sucessão, sobre o «percurso» da obra. (Na composição tradicional, pelo contrário, todos os caminhos e direções são univalentes e pré-estabelecidos). Noutros casos, o compositor deixa ao cuidado do intérprete a escolha das intensidades, das relações rítmicas, por vezes mesmo dos sons (alturas), dentro de determinadas condições fixadas previamente por aquele [...]. Creio que já foquei cabalmente a enorme importância e responsabilidade do executante da música de hoje, e a profunda diferença existente entre a concepção atual e a do romantismo oitocentista. À imagem do virtuose inteligentemente afetivo, contrapõe-se a do intérprete mediador, inteligente, recriador. (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 206).

No primeiro *Estudo* há vários momentos em que o intérprete é convidado a atuar sobre o percurso da obra, conforme os exemplos a seguir:

8<sup>vo</sup>

3

mp p mp p

I II III (es.)

esempi:

interventi regolari

interventi a intervalli di tempo irregolari

riduzione progressiva del numero di note in ogni gruppo fino ad un minimo di 4

(es. )

intervalli di tempo: regolari e irregolari

ordinare a eseguire e gruppi (minimo 15 volte) permutando liberamente le note

Exemplo 4. *Estudo I*, p. 2, terceiro sistema, improvisação dirigida.

Como demonstra a figura acima, o pianista deve variar a ordem das notas que compõem o gesto original, obedecendo apenas as indicações das fermatas nos compassos numerados por algarismos romanos I e II. Na última variação, indicada com o algarismo III, o número de notas é subtraído gradativamente e o gesto original passa a ter apenas quatro notas até o fim da seção.

8<sup>vo</sup>

ecc. . .

variare liberamente il gruppo precedente e provocare un accelerando avvicinando progressivamente la terminazione

8<sup>vo</sup>

Exemplo 5. *Estudo I*, p. 2, primeiro sistema, improvisação dirigida.

No excerto anterior, o intérprete pode variar livremente o gesto inicial, porém buscando criar um acelerando em relação ao último intervalo, o de sétima maior (si bemol - lá). A ideia aqui é que esse intervalo soe cada vez mais cedo.

Ao final da peça, o compositor condensa as improvisações anteriores. As

notas do gesto inicial, posicionado agora na região grave do piano, são variadas apenas na ordem que ocupam dentro do gesto. Esta variação está pré-determinada na partitura (primeiro sistema do exemplo abaixo). Na sequência, a partir da indicação do algarismo I, o intérprete poderá improvisar livremente, desde que mantenha as alturas de antes. Já no algarismo II, notas estranhas ao gesto inicial poderão ser acrescentadas para, no trecho III, serem subtraídas gradativamente até alcançar novamente apenas quatro notas:

**comodo**

17 *dinamica molto variable fra mp ↔ sfz*

8<sup>va</sup>  
(senza pedale)

**I** tempo a piacere → **II** *cresc. . . sempre* **III** *fff*

sviluppare e trasformare liberamente i gruppi precedente

(sempre senza pedale)  
un numero indeterminato di articolazioni

aggiungerne ai gruppi alcune note in più (liberamente scelte)

ridurre progressivamente il numero di note in ogni gruppo fino a 4:

8<sup>va</sup>

Exemplo 6. *Estudo I*, último sistema, improvisação dirigida.

Este processo de expansão e estreitamento dos gestos resulta numa espécie de jogo entre textura e tempo. Embora Jorge Peixinho tenha experimentado a forma aberta de uma maneira mais radical em *Harmônicos I*, onde os processos de repetição de um único bloco harmônico colocam em perspectiva o limite entre harmonia e timbre no plano textural, aqui, no *Estudo I*, a relação entre repetição e textura é também considerada e nos faz experimentar aquilo que Mário Vieira de Carvalho denominou como «tempo psicológico»:

O *Estudo I*, intitulado *Mémoire d'une Présence Absente*, escrito em 1969, fecha a primeira década da produção de Peixinho. É uma obra que pouco deve já ao determinismo serial. A sua componente fundamental é o tempo psicológico: as ideias musicais, de entre as quais

sobressai uma de feição lírica e outra de feição dramática, repetem-se por vezes obsessivamente, até atingirem uma determinada duração psicológica; neste momento intervém um acontecimento súbito, que tanto pode conduzir a uma modificação ou a uma «dissertação» sobre esse material, como ao regresso obsessivo da ideia interrompida ou de outra que se lhe opõe. (CARVALHO *in* MACHADO 2002, 268)

Mesmo correndo o risco de parecermos redundantes, é importante reforçar que a repetição, além de ser um dos elementos fundamentais para a apreensão e recepção de uma obra musical, é também agente de comunicação com o público. Ela aciona nossa memória e orienta as relações entre passado e presente no jogo dinâmico que se dá durante a escuta musical, ainda mais em se tratando de um contexto atonal. No caso do *Estudo I*, a boa recepção que sempre obteve tanto no cenário musical brasileiro quanto em Portugal, pode ser atribuída também a esse fator:

Nos concertos aqui no Brasil, além das *Sucessões Simétricas*, que já conhecíamos, Peixinho apresentou uma das suas últimas peças para piano, *Mémoire d'une Présence Absente*, surpreendente — em se tratando de música de vanguarda — pelo seu grande poder de comunicação. Agradou a todo mundo. Ao mesmo tempo fascinante e chocante (MENDES *in* MACHADO 2002, 268).

Em outros termos, o poder de comunicação de sua música é também resultado da busca pela «construção e organização de um novo e pessoal mundo sonoro» e à profunda e intensiva exploração de «todas as relações entre harmonia e timbre para construir uma espécie de rede muito densa de sons transformados» (PEIXINHO *in* TEIXEIRA 2006, 134). No *Estudo I*, os sons são transformados através da exploração de diferentes tipos de trêmulos, trinados, notas repetidas e ornamentações, gerando uma sessão notadamente textural:

scorevole moderato

The image shows a musical score for a piece titled "scorevole moderato". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 13, indicated by a circled number. The piano part (left hand) features a series of chords with tremolos, marked with a dynamic of *p* (piano). The right hand part (treble clef) has a melodic line with frequent tremolos and slurs. The second system continues the piece, with the piano part marked *mf* (mezzo-forte) and the right hand part showing more complex rhythmic patterns and tremolos. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.



Não podemos examinar o excerto acima sem levarmos em consideração a relação entre gesto musical e técnica instrumental. Trata-se de um trecho onde a *expertise* do compositor-pianista define as relações temporais e espaciais dos gestos. A alternância entre os trêmulos e os trinados, ou entre os trinados e as notas repetidas é extremamente cômoda sob o ponto de vista motor, evitando que haja algum tipo de tensão no movimento contínuo de rotação das mãos associado à articulação muito rápida dos dedos. Sendo o piano, para Peixinho, um ateliê onde a «espontaneidade motora/emocional» esculpe os gestos musicais a serem estruturados na fatura compositiva, a expansão de sua técnica instrumental também irá se constituindo num processo de experimentação constante.

O compasso 15 é ainda mais emblemático deste *fazer* no instrumento. Em seu segundo sistema, a mão esquerda realiza um trinado com as notas dó 3 e ré 3 e, à certa altura, é acrescentada o lá 2 que será repetida simultaneamente ao trinado. Quando executamos esta passagem, não é difícil imaginar que o compositor teria incluído o lá 2 e suas repetições em virtude do movimento de rotação da mão esquerda ao trinar as notas dó 3 e ré 3. Neste trecho, a mão posiciona-se sobre o teclado de uma maneira que o quarto dedo estará, inevitavelmente, sobre a nota lá 2 podendo acioná-la mesmo aleatoriamente ou «acidentalmente» dependendo, por exemplo, do peso do teclado. Na sequência, ainda no mesmo compasso, o trinado é transposto um semitom acima e a mão, ao deslocar-se para as teclas pretas é obrigada a se posicionar em outro ângulo, bem menos confortável. Contudo, a chegada da nota si 2 e suas repetições traz de volta o equilíbrio desejado para a realização da rotação da mão esquerda.

Gestos musicais criados espontaneamente no instrumento e incorporados no processo de composição era algo que Jorge Peixinho valorizava. A memória tátil do instrumentista era parte de seu processo criativo:

Hoje não se pode criar uma melodia. Todas as melodias que julgamos que são novas não passam de plágios, de adaptações conscientes ou subconscientes, de resíduos estruturais dum passado mais ou menos próximo, mais ou menos longínquo e, portanto, do nosso repositório cultural, ou, tratando-se de um instrumento, do repositório técnico. O instrumentista tem o seu repertório e, a certa altura, não só a sua mente, mas até os seus dedos, o seu próprio corpo o pressiona de modo a reproduzir os resíduos da sua memória, embora julgue que está a realizar algo de original ou de extremamente novo (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 234-235).

No *Estudo I*, assim como em outras peças para piano, a técnica instrumental é parte do processo composicional de Jorge Peixinho. Como pianista intérprete de sua obra, o impulso criativo era um processo contínuo onde «execução torna-se composição ou, por outras palavras, a composição só se realiza na *performance*», conforme Mário Vieira de Carvalho em linhas anteriores. Assim, as questões que Peixinho, enquanto compositor, problematizava na criação de suas músicas eram as mesmas que ele, enquanto intérprete, vivenciava no plano da *performance*.

O *Estudo I* — *Mémoire d'une présence absente* (1969),<sup>19</sup> além de ter sido apresentado por Peixinho no Brasil em maio de 1970, por ocasião do Festival da Guanabara constou, posteriormente, na programação do Festival da Primavera realizado entre outubro e novembro daquele mesmo ano, em Santos, ao lado do *Estudo II* (1970), em primeira audição mundial.

## ***Estudo II*: manipulando timbres e técnicas instrumentais**

O aceite de Jorge Peixinho ao convite para participar daquele que seria seu terceiro evento no Brasil num mesmo ano, esteve atrelado à ida a Argentina como convidado do 1.º *Festival Internacional de Música Contemporânea*. Em seus preparativos para esta viagem sul-americana, Peixinho relatou a Gilberto Mendes:

Só há dois dias recebi a carta do Armando Krieger de Buenos Aires confirmando o convite para ir à Argentina e por isso só agora lhe poderia confirmar esta viagem e consequentemente a minha disponibilidade para actuar no Festival de Música Nova de Santos. Venho por isso confirmar a minha colaboração nas condições propostas [...]. Em relação a peças para piano solo, você poder-me-ia indicar preferências e eu tentaria conciliar com o meu repertório. Tenciono também compor uma peça eu próprio para apresentar em 1.ª audição aí em Santos, o título provisório será «Estudo II». (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 12 de agosto de 1970).

O programa a seguir, dividido em duas partes, sendo a primeira com música de câmara e a segunda com obras para piano solo, confirma que o *Estudo II* (*sobre*

---

<sup>19</sup> Em relação ao ano de composição do *Estudo I*, há certa divergência entre os catálogos de TEIXEIRA (2006) e ASSIS (2010b). No primeiro consta o ano de 1969 e, no segundo, de 1968. Optamos pela catalogação de TEIXEIRA (2006), pois coincide com a data que consta na capa da partitura manuscrita, localizada no *site* do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: <http://www.mic.pt/> (consultado em 13 de maio de 2023).

«*As Quatro Estações*»<sup>20</sup> foi estreado no Festival da Primavera de 1970 e dedicado ao amigo Gilberto Mendes. Traz ainda duas obras brasileiras em primeira audição no país: *Três canções para baixo* de Willy Corrêa de Oliveira e *Dois exercícios para flauta e piano* de Eduardo Polonio.

Sábado - 17 de outubro - 21 horas Clube XV		Sábado - 24 de outubro - 21 horas Societá Italiana di Beneficenza	
ORQUESTRA SINFONICA JOVEM MUNICIPAL DE S. PAULO		Dussek sonata para harpa	
Franz Schubert sinfonia inacabada allegro moderato andante con moto		Jan Kapr diálogos para flauta e harpa 10 partes *	
Johannes Brahms abertura acadêmica		L. C. Vinholes existencialismo - para flauta solo	
Ludwig Van Beethoven abertura Egmont		Albert Roussel dois poemas de Ronsard para flauta e soprano	
Delamar Alvarenga hinoaugura (1970)		Jan Kapr exercícios para Gydlí - 4 partes *	
Aram Katchaturian suite Masquerade		→ Eduardo Polonio dois exercícios para flauta e piano*	
valsa		→ Willy Correa de Oliveira três canções para baixo e piano (1970) *	
noturno		Jorge Peixinho "mémoire d'une presence absente" para piano	
mazurka		→ Jorge Peixinho estudo II para piano - composto especialmente para o festival da primavera de Santos 1970	
romance		1.ª audição mundial	
polka		piano Jorge Peixinho	
Regente: Olivier Toni		harpa Santa Porrelli Valentini	
		flauta Grace Handerson Busch	
		canto Ulla Wolff Klaus-Dieter Wolff	
		* primeira audição no Brasil	
		Ar. 9 de julho, 862 (2563301)	

Figura 7. Programa de concerto do Festival da Primavera, 24 de outubro de 1970. Jorge Peixinho como solista e em grupos de câmara.

Segundo notas de programa elaboradas pelo compositor em 1972, o *Estudo II* foi totalmente remodelado e reescrito durante sua estadia na Bélgica: «Nele procurei uma integração mais íntima entre instrumento e instrumentista, através da utilização da voz e de vários processos sonoros de mediação entre um e outro».<sup>21</sup> Na nova versão, a menção «Sobre as Quatro Estações» foi incluída no título, re-

20 Esta obra pode ser ouvida na interpretação de Miguel Borges Coelho em: <https://www.youtube.com/watch?v=HmLtMtl70DY> (consultado em 14 de maio de 2023).

21 Documento localizado no site do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6672&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6672&lang=PT) (consultado em 29 de agosto de 2020).

ferindo-se à sua obra homônima<sup>22</sup> para trompete, violoncelo, harpa, piano e fita magnética, também de 1972, e que, por sua vez, é derivada da música de cena para a peça de teatro *As quatro estações* do dramaturgo inglês Arnold Wesher (para trompete, violoncelo harpa e piano). Materiais extraídos dessas obras anteriores serviram de base para o *Estudo II*, em sua segunda e definitiva versão.

O reemprego de materiais, o uso de citações e a técnica de colagem foram procedimentos protagonistas na produção de Peixinho a partir da segunda metade de 1960 e durante a década de 1970, como declarou o próprio compositor em uma de suas últimas entrevistas:

A citação ou o trabalho de reflexão sobre a citação foi típico, na minha obra, nos anos setenta. É claro que, de então para cá, se mantêm alguns aspectos dessa minha tradição pessoal. No entanto quero deixar bem claro que a problemática da citação, hoje, deixou de me interessar tanto [...]. Em todo o caso, as minhas obras da década de setenta, e mesmo da segunda metade da década de sessenta, contêm citações (PEIXINHO *in* TEIXEIRA 2006, 165).

Entretanto, diferentemente das demais obras para piano abordadas até então, o *Estudo II* é a primeira peça para piano em que o compositor se lança, de fato, à exploração de técnicas não convencionais, salvo efeitos de harmônicos empregados nas *Sucessões simétricas* e o uso recorrente de *clusters* no *Estudo I*:

⑧  $\text{♩} = 96$   
 [2/8] sempre regolare  
 mp p  
 ripetere fra 35 e 50 volte

[16/5]  
 mp p  
 fff (avanbraccio)  
 (10 volte)

Exemplo 8. *Estudo I*, p. 4, segundo sistema, *cluster* com antebrços em *fff*.

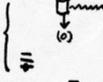
22 A respeito da obra *Quatro Estações*, ver FERREIRA (*in* MACHADO 2002, 243).

O *cluster* com os antebraços tornou-se uma característica sonora emblemática em suas obras para o instrumento e, segundo o compositor, «não é uma agressão ao piano, mas uma maneira de materializar um efeito sonoro desejado» (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 283).

A título de ilustração, apresentamos a relação das técnicas estendidas encontradas na versão original do *Estudo II* e, na sequência, o seu reemprego na versão remodelada de 1972:

ESTUDO II (sobre "AS 4 ESTAÇÕES")

Sinais de Notação:

	cope de cristal ou vidro com o borde muito fino
	vez do intérprete (ao uníssono ou à 8ª, consoante a tessitura da vez do(a) pianista)
	harmónico obtido sobre a fundamental tocada no teclado, no nó correspondente da mesma corda
	afloiar e nó da corda (no ponto de harmónico desejado) com o cope
	pizzicato sobre a corda
	glissandos com as mãos abertas
	rodar o cope sobre as cordas no sentido longitudinal
	apeiar o cope sobre as cordas indicadas
	afloiar o cope sobre as cordas em vibração
	harmónico obtido com um dedo sobre a corda
	apeiar a mão (ou um dedo) sobre a(s) corda(s) aquém dos abafadores
	colear o cope sobre a(s) corda(s) em vibração
	acc.
	rit.
	ritmo irregular (não demasiado depressa)
	produzir o harmónico com o dedo e em seguida afloiar a corda no nó respectivo com o cope

PIANOFORTE (cont:)

colpo "strisciato" sulla corda (con l'unghia)

abbassare i tasti senza suonare

glissando sulle corde

appoggiare il bicchiere sulle corde segnalate

pizz. ●

pizz. con due dita facendo rimbalzare la corda

rimbalzato

oscillare il bicchiere velocemente sulle corde della regione centrale

tt. lasciar cadere il bicchiere sulle corde facendolo rimbalzare

b ■ o # ■

cluster sui tasti neri

q □

cluster sui tasti bianchi

alzare l'avambraccio sinistro dalla tastiera (da destra a sinistra)

étouffé ◊

pizzicare la corda con una mano; con l'altra appoggiare un dito sull'estremità inferiore della stessa corda

"trillo" con il bicchiere sulle corde (regione centrale)

Figura 8. *Estudo II*. Técnicas estendidas na versão de 1970 (MIC.PT).<sup>23</sup>

Podemos observar uma redução expressiva na versão de 1972. Veremos, oportunamente, que tal redução tem a ver com a incorporação na partitura dos gestos musicais originalmente concebidos para serem interpretados, na primeira versão, de maneira aleatória.

<sup>23</sup> Partitura manuscrita disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6672&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6672&lang=PT) (consultado em 14 de maio de 2023).

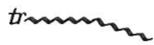
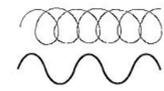
	objecto que deve aflorar o nó que produz o harmónico referido <i>object which should press the point that produces the harmonic referred to</i>
■ □	pizzicato nas cordas <i>pizzicato on the strings</i>
▽	som com a voz <i>sound with the voice</i>
<i>tr</i> 	movimento para a zona aguda <i>movement to the upper region</i>
<i>tr</i> 	movimento para a zona grave <i>movement to the lower region</i>
	movimentar o objecto segundo a figura <i>move the object as indicated in the figure</i>
	colocar objecto sobre as cordas que vão ser percutidas <i>place the object on the strings to be struck</i>
	da notação da harpa (?) <i>thunder effect - string noise</i> <i>from harp notation (?)</i>
	accel.
	rit.

Figura 9. *Estudo II*. Técnicas estendidas na versão de 1972.<sup>24</sup>

No *Estudo II*, o instrumentista está frequentemente em contato direto com as cordas do piano, seja por meio de *glissandi*, *pizzicatos*, harmônicos, *damps*, seja por meio da utilização de um objeto sobre determinadas cordas do instrumento (na versão de 1970 o compositor empregou um copo de cristal).<sup>25</sup> O corpo do pianista parece se amalgamar ao corpo do instrumento e a voz favorece ainda mais essa

24 Excerto da edição de Francisco MONTEIRO (2013).

25 Em *Lov II* (1983) para violoncelo, piano, percussão e tape, Jorge Peixinho também inseriu um copo na parte do piano.

integração, pois ao empregá-la o pianista passa por um processo também de expansão do seu próprio corpo e de sua musicalidade. Poderíamos dizer que não se trata somente de técnica estendida, mas também de piano expandido. Bom lembrar que desde as primeiras imersões de Henry Cowell nas cordas do piano, em 1923, e a invenção do piano preparado por John Cage, na década de 1940, técnicas estendidas estão em constante desenvolvimento.

A exploração da voz dos instrumentistas, por exemplo, vem sendo cada vez mais contemplada como recurso composicional no repertório contemporâneo, tendo em vista diferentes propósitos que vão desde o interesse dos compositores por combinações tímbricas e harmônicas, como é o caso de Jorge Peixinho, até a realização de contextos cênicos ou mesmo em alusão à canção de câmara onde o pianista se torna, ao mesmo tempo, cantor e instrumentista.<sup>26</sup> No conjunto das obras para piano solo, e até onde pudemos apurar, Peixinho recorreu à voz do pianista apenas no *Estudo II*, o que a torna particularmente importante para dimensionarmos seu trabalho de pesquisa do material sonoro e as funções tímbricas em diferentes contextos da sua produção.

Tendo em vista o diálogo cada vez mais intenso que Peixinho vinha estabelecendo com a música contemporânea brasileira, não nos parece fortuito supor que algumas atitudes técnicas vistas no *Estudo II* possam ter sido gestadas no contato de Peixinho com obras brasileiras, onde procedimentos semelhantes vinham sendo explorados. Ernest Widmer, por exemplo, desde 1968 utilizava em obras como *Rondo mobile* (1968), *Entroncamentos sonoros* (1972), *Suavi Mari Magno* (1975) e *Suíte Mirim* (1977), «efeitos de unha ou moeda raspando as cordas, apagador de giz sobre as cordas e pinos do instrumento, além de atrito das cordas com **copo de vidro** emborcado»<sup>27</sup> (CASTELO BRANCO 2006, 772). A peça *Rondo mobile*, inclusive, passou a fazer parte do repertório de Jorge Peixinho que a interpretou no Brasil, Bélgica e em Portugal, como demonstra esta carta enviada a José Guerreiro, provavelmente o diretor do Conservatório Regional de Covilhã, em 1978:

26 Cito como exemplos as obras: *Ein Stück Filmmusik* (1971), de Mauricio Kagel; *Opus Contra Naturam III - Shadontime* (2005) de Brian Ferneyhough, e *Desassossego latente* (2010), de Felipe Almeida Ribeiro.

27 Grifo nosso.

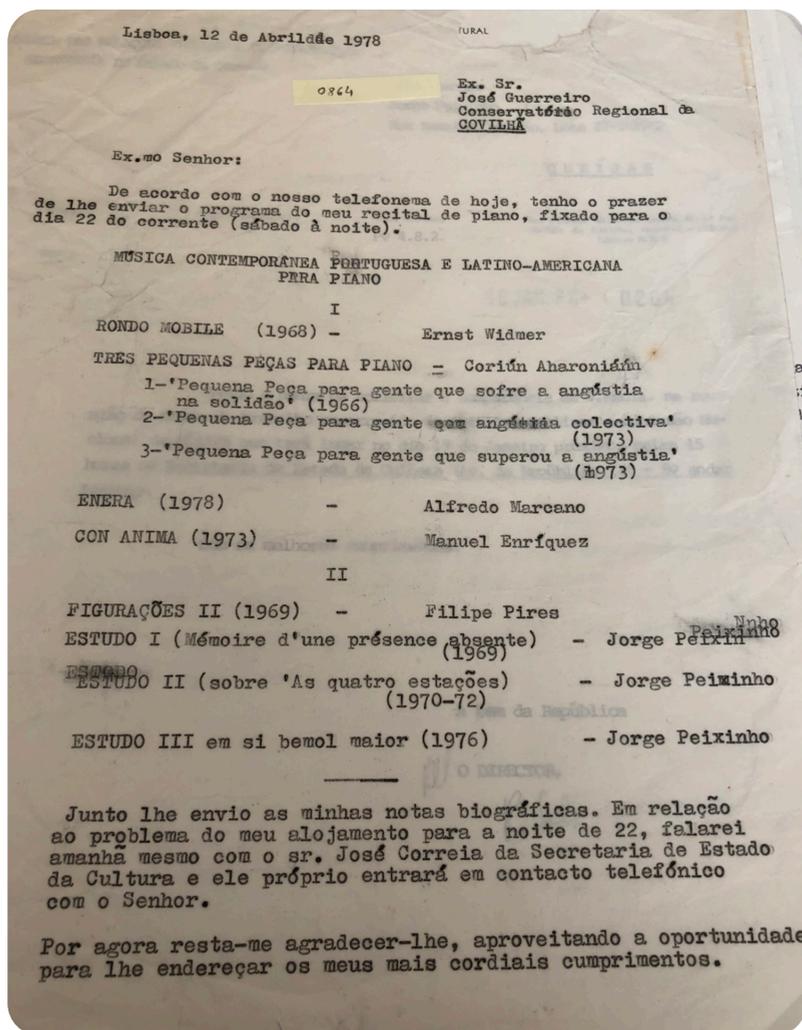


Figura 10. Proposta de recital «Música Contemporânea Portuguesa e Latino-Americana» na qual consta obra *Rondo mobile* de Ernest Widmer.<sup>28</sup>

A conexão entre o pianismo de Peixinho e de Widmer, longe de incorrerem no antigo vício musicológico que busca eleger um ou outro compositor como pioneiro no uso de uma determinada técnica ou ideia, é indicativa de que no trânsito cultural que Jorge Peixinho fomentou com a América Latina tendo o Brasil como país de referência, o encontro de musicalidades e de memórias culturais (PIE

28 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZdsVGqNVV8I> (consultado em 13 de maio de 2023).

1997) se deu num processo dinâmico de partilhas, apropriações, conciliações, mas também de fricção de musicalidades «onde as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças» (PIEDADE 1997, 10). Nesta perspectiva, as mesmas atitudes técnicas exploradas por Widmer e Peixinho em obras de uma mesma época, guardam funções harmônicas e tímbricas potencialmente distintas e reafirmam suas diferenças em termos de musicalidades e memórias culturais.

Na ocasião da estreia do *Estudo II* no Brasil, em 1970, Peixinho argumentou sobre a necessidade de explorar os instrumentos tradicionais de uma forma não convencional em benefício do timbre:

[...] a única coisa que podemos fazer é levar às últimas conseqüências os instrumentos tradicionais: cravo eléctrico, piano preparado com parafusos nas cordas, tapas na boca do trompete, guitarra eléctrica. Nada disso é revolucionário, mesmo o vibrafone que usamos é tradicional. O que se pode fazer com eles é procurar usá-los de novas formas. Isso muitas vezes não é compreendido pelo público. Por exemplo, quando bato nas teclas do piano com o antebraço, isso não é uma agressão ao piano, mas uma maneira de materializar um efeito sonoro desejado (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 283).

Podemos resumir em três categorias as formas de abordagem do instrumento no *Estudo II*: uso da voz; intervenção nas cordas do piano (objeto, *pizzicatti*, *glissandi*, harmônicos); manipulação tradicional do teclado (gestos rápidos e irregulares, *glissandi*, trinados, notas repetidas).

Exemplo 9. *Estudo II*. Uso convencional do teclado; intervenção nas cordas; voz do pianista.

Nos primeiros minutos do *Estudo II*, como demonstra o exemplo acima, o compositor além de introduzir as técnicas estendidas que serão exploradas (como o objeto sobre as cordas e a voz, esta indicada pelo pequeno triângulo invertido no segundo sistema), antecipa-nos a macro-gestualidade da peça. Construída a partir de gestos híbridos que combinam técnicas estendidas e técnicas tradicionais alternadamente, a peça problematiza a ideia de orquestração tímbrica na qual o piano mimetiza sons de outros instrumentos como o violão (guitarra), a cítara e a harpa.

A este respeito, em 1969, um ano antes de Peixinho compor o *Estudo II*, ele afirmaria que o «que importa é afastar o equívoco de supor que o timbre, como parâmetro constitutivo, desaparece numa peça de piano. Longe disso: existe e tem de ser elaborado em função das características desse instrumento» (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 236). Assim, as cordas do piano tornam-se um espaço acústico privilegiado para transfigurar o timbre original do instrumento e esculpir novas técnicas. Em sua música, sempre buscou «que a organização tímbrica [tivesse] uma ossatura e uma vertebração muito fortes e que [transcendessem] a mera beleza ou formosura colorística» (PEIXINHO *in* TEIXEIRA 2006, 163).

A respeito da ideia de orquestração no piano, o exemplo a seguir elucida um dos procedimentos adotados pelo compositor:

Exemplo 10. *Estudo II*, orquestração da nota fá sustenido.

A nota fá sustenido grave (nota pedal), após ser repetida várias vezes é transposta uma oitava acima e, simultaneamente, o objeto (copo) aciona a corda correspondente. A voz se junta em uníssono (ou oitava acima conforme sua tessitura) e o

timbre resultante evoca sons eletroacústicos. Após este episódio, um gesto cromático ascendente conduz a um acorde que tem na base novamente o fá sustenido grave e, na extremidade oposta, outra vez a voz em unísono numa retomada do timbre original do piano.

Dissemos anteriormente sobre a importância dos gestos improvisados e da liberdade que o compositor oferece ao intérprete. No *Estudo II*, versão de 1972, o compositor experimentará uma outra maneira de fazer soar tais gestos. Se, no *Estudo I*, há seções onde o intérprete poderá variar livremente a ordem das alturas, no *Estudo II* a liberdade aparece um pouco mais controlada, visto que o compositor opta por uma notação tradicional para grafar as alturas, durações e a sequência das notas na pauta, ainda que o objetivo seja o de obter um resultado análogo ao dos gestos improvisados. Decorre disso, como mencionado há pouco, a redução do número de técnicas estendidas grafadas na partitura.

O exemplo a seguir nos ajuda a compreender esta «dialética da adaptação»:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand staff contains a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. Above the staff, there are annotations: 'non legato' at the beginning, 'accel.' (accelerando) with an arrow pointing right, and 'rit.' (ritardando) with an arrow pointing left. The left-hand staff contains a bass line with chords and single notes. Below the left-hand staff, there is an annotation 'dinamica variabile' with a bracket indicating a range of dynamics. The score is marked with 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) dynamics. The overall style is minimalist and focuses on rhythmic and dynamic gestures.

Exemplo 11. *Estudo II*, c. 2, relação entre figura e gesto musical.

A pequena ligadura e os traços diagonais sobre as hastes das semicolcheias, assim como as setas indicativas de *accelerandi* e *ritardandi* sobre as notas, são responsáveis por criar um gesto ritmicamente irregular, ainda que a figura que o represente na partitura tenha um contorno regular. A maneira de grafar a ligadura sobre as hastes, elemento recorrente em outras obras para piano de Peixinho, significa *tocar de forma irregular*, diferentemente do *tocar o mais rápido possível*, como é o caso dos traços diagonais também sobre as hastes. Baseando-nos no *Estudo I* e na primeira versão do *Estudo II*, o excerto acima parece resultar de improvisações realizadas pelo

compositor ao piano e que, posteriormente, foram fixadas na partitura. A própria maneira como ele divide as notas entre mão esquerda e direita, denota escolhas do pianista-compositor no processo de criação-remodelação da obra. Portanto, ao invés de deixar a cargo dos intérpretes a variação livre de um conjunto de notas, como acontece no *Estudo I*, a liberdade do intérprete aqui se atém aos parâmetros agógica e dinâmica. Lembrando que, enquanto pianista, boa parte do repertório dedicado ao seu instrumento foi estreada, gravada e apresentada em público pelo próprio compositor, o que nos leva a afirmar que as suas experiências no campo da composição eram também experiências no terreno da própria interpretação musical.

Um ponto importante para nossa reflexão é quanto ao emprego da pequena ligadura sobre as hastes no início do gesto melódico, como vimos no exemplo anterior. Tal procedimento, no âmbito da produção pianística de Jorge Peixinho, aparece pela primeira vez aqui no *Estudo II*. Posteriormente, o encontramos em obras da década de 1990, como no *Estudo V* (1992), em *In Folio* (1992) e no *Nocturno* (1992). Revisitando seu catálogo em busca de vestígios deste símbolo em outras obras para formações instrumentais diferentes, nos deparamos com ele em *Glosa IV* (1990) para violoncelo solo, *Greetings* (1984) para grupo de câmara e em *Sine Nomine* (1988) para conjunto variável. Motivados pelo ineditismo desta grafia e de seu significado no contexto das obras de Peixinho, recorreremos a um exame de algumas obras de referência do repertório contemporâneo para piano, como a série dos dezenove *Klavierstücke* (1952-2003) de Karlheinz Stockhausen, a *Sequenza IV* (1965) de Luciano Berio e as três *Sonatas* (1946-1957) de Pierre Boulez, e não encontramos nada semelhante. Também buscamos alguma referência em obras dos colegas portugueses e latino-americanos interpretadas por Peixinho em suas viagens ao Brasil, como as *Figurações II* (1969) de Filipe Pires e o *Rondó Mobile* (1968) de Ernest Widmer, e não nos foi possível encontrar nenhuma indicação neste sentido. Não nos parece precipitado afirmar, portanto, que tal procedimento se constitui como uma marca estilística e pessoal da escrita rítmica de Jorge Peixinho e incide diretamente na interpretação, não podendo ser negligenciado ou confundido com o corriqueiro traço oblíquo sobre as hastes, este há muito sedimentado no repertório contemporâneo.

Como ele próprio afirmou em seu longo artigo sobre a notação musical, apresentado pela primeira vez em 1966 e reimpresso em 2010, «as minhas experiências pessoais no campo da notação têm sido sempre norteadas pelo critério de uma perfeita adequação entre o pensamento musical e a sua expressão técnica, por um lado, e uma tradução gráfica inteligível e coerente, por outro» (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 120). Assim, é fácil compreender que a ligadura sobre as hastes advém dessa necessidade de uma representação gráfica que indique ao intérprete os pormenores de um determinado gesto, neste caso, a dialética entre irregularidade métrica e gesto melódico monorrítmico.

### **Conciliando *performance* e ensino**

Em 1971, o então chefe do departamento de Música da Universidade de Brasília, o compositor Conrado Silva, enviou a Jorge Peixinho uma carta cujo tema principal era uma eventual colaboração do colega português como docente naquela instituição: «Teu currículo é muito completo, se bem que nós mudaríamos a sua forma no momento de ser enviado à Reitoria, para que ele fique de acordo com as normas aqui vigentes. Procura com o tempo obter todos os comprovantes» (Carta de Conrado Silva a Jorge Peixinho. Brasília, 8 de fevereiro de 1971).

A expectativa de lecionar na Universidade de Brasília começou a ser vislumbrada desde sua primeira visita ao país, como podemos verificar numa entrevista concedida à *Revista Vida Mundial*, de Lisboa, sob o título «Jorge Peixinho regressou do Brasil: ao primeiro contacto pensaram encontrar mais um músico português», publicada em 6 de março de 1970 e reimpressa em Assis (2010b). Indagado sobre futuros convites, Peixinho afirmou que além de sua participação no Festival da Guanabara em maio daquele ano, havia também o convite para regressar em 1971 para outra edição do Festival de Curitiba e «reger um curso de vários meses no Departamento de Música da Universidade de Brasília é outro dos projectos propostos. Tenciono aceitá-lo». O que lhe atraía no curso de música daquela universidade era o fato de o ensino adotar moldes modernos visando uma «preparação muito ampla do futuro profissional e tentando integrar o ensino da música numa cultura de base

bem profunda». A inovação estava também no fato de «nas várias escolas desta moderna Universidade são dados cursos de música para que architectos, homens de cinema, cientistas, literatos, etc., tenham uma ideia correcta do fenómeno musical» (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 269).

Embora ele nunca tenha chegado a lecionar naquela instituição de ensino, mas a possibilidade em si, é indicativa do desejo de Peixinho de sair de seu país e se fixar numa universidade brasileira como professor. Em Portugal, apesar de seu empenho na educação e no ensino de música desde os anos 1960, Peixinho nunca teve um lugar estável como professor e nunca foi chamado a assumir o ensino de composição nas escolas superiores. Para CARVALHO (*in* ASSIS 2010a), isso se deveu tanto à sua postura política contrária aos regimes ditatoriais como ao seu próprio temperamento pessoal, incapaz de dissimular qualquer sentimento para sua conveniência ou de outros.<sup>29</sup>

O estranho título daquela entrevista traz uma frase que Jorge Peixinho usou ao ser questionado sobre as perspectivas de um intercâmbio entre Portugal e Brasil. Peço licença para citar sua resposta na íntegra, visto se tratar do nosso tema principal:

Notei, ao chegar ao Brasil, uma má vontade em relação a mim, nos primeiros contactos, ao saberem que era um músico português [Peixinho refere-se à sua recepção em Curitiba]. Felizmente que tal atitude desapareceu sempre depois de alguns momentos de conversa. Mas os primeiros contactos foram sempre frios. Confidenciaram-me, mais tarde, os conhecidos — que se tornaram amigos — que **ao primeiro contacto pensaram encontrar mais um músico português**<sup>30</sup> ao nível dos que, normalmente, vão ao Brasil. Felizmente verificaram, depois, que os meus pontos de vista eram os de um europeu e, assim, me consideraram. Deve-se tal handicap ao facto das embaixadas artísticas portuguesas que se têm deslocado ao Brasil serem de qualidade lastimável. É francamente desprestigiante para todos nós que este facto se dê e por isso deveria ser revisto o critério no envio de músicos a terras do Brasil. Falaram-me com empenho numa efectiva intenção de se realizar um intercâmbio válido, de parte a parte, e em que nós, portugueses, podemos ficar bem vistos, na medida em que enviemos bons executantes, de que dispomos, em vez das nulidades que só nos deixam ficar mal. Valeu verdadeiramente a pena esta viagem ao Brasil. Estou profundamente satisfeito com os resultados das minhas experiências pedagógicas e espero em posteriores deslocações continuar a obra que encetei agora (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 271).

---

29 A respeito das atividades pedagógicas de Peixinho, ver: TEIXEIRA (2006) e CARVALHO *in* ASSIS (2010a, 11-27).

30 Grifo nosso.

Peixinho reafirma seu compromisso de reaproximar os dois países, tarefa que Lopes-Graça havia iniciado na década de 1950,<sup>31</sup> transformando-se numa espécie de ponte não somente entre Portugal e Brasil, mas também entre a Europa e a América Latina (PESSANHA 2016). Devemos lembrar, ainda, que ele se sentia uma espécie de *outsider* em seu próprio país, uma vez que «a sua presença foi diminuindo na sociedade portuguesa, especialmente a partir do final dos anos 1970» (TEIXEIRA 2006, 140).

Em carta ao amigo Gilberto Mendes escrita de Bruxelas e datada de 1 de fevereiro de 1974, Peixinho insiste na possibilidade de alguma atividade de ensino no Brasil, desta vez na Universidade de São Paulo: «Não calcula o imenso desejo que eu tenho em regressar ao Brasil, após um ano tão promissor (1970) mas que não teve continuidade. Um estágio ou curso na Universidade de São Paulo interessar-me-ia bastante, e logo que isso seja possível, eu estarei ao seu dispor».

O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL) era, sem dúvida, o elo forte que mantinha Peixinho integrado ao meio cultural de seu país na década de 1970 e, através de suas atividades, pôde intervir de forma mais efetiva no cenário da música portuguesa, naquela que seria uma década de grande transformação política em Portugal:

A actuação dentro do grupo é aquilo que hoje em dia mais me liga a Portugal, na medida em que não é só um prazer muito grande para mim poder contar com músicos da qualidade dos meus colegas em que há uma ideia comum, um esforço de pesquisa e uma atitude profissional extraordinária e ao mesmo tempo, uma amizade, um tipo de relações humanas extremamente frutuoso, extremamente agradável (PEIXINHO in TEIXEIRA 2006, 110).

Na mesma carta a Gilberto Mendes acima mencionada, de fevereiro de 1974, Peixinho o coloca ao corrente de suas intensas e diversificadas atividades junto ao GMCL como «a preparação de um concerto no dia 13 de janeiro no Teatro Municipal de São Luiz, com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e um conjunto de percussão. Nele executamos novamente o seu *Blirium C-9*, desta vez por um conjunto formado por piano, flauta, violino, viola harpa e percussão».<sup>32</sup> Menciona, ainda, ter terminado duas novas composições em dezembro de 1973: «o *Morrer em*

31 Na década de 1950 e 1960, Lopes-Graça também criou um profícuo trânsito cultural entre Portugal e Brasil. Para maiores detalhes ver: ASSIS (2014), CARVALHO (2006), CASCUDO (2012).

32 A respeito da obra *Blirium C-9*, comentaremos oportunamente.

*Santiago* de que já falei e uma de grande duração de música eletrônica *Luis Vaz 73*, dividida em 10 partes autónomas e seguindo o plano de *Os Lusíadas*. Esta última foi realizada no Estudio IPEM de Gent, aqui na Bélgica».

Portanto, no intervalo entre 1970 e seu retorno ao Brasil em 1978, Peixinho dedicou-se ao fortalecimento de sua carreira como compositor em diversos países da Europa, assim como na consolidação do GMCL e de seu pioneirismo enquanto primeiro grupo português voltado exclusivamente à música contemporânea. Talvez por isso, sua produção para piano solo tenha diminuído consideravelmente, compondo apenas o *Estudo III* em 1976. Da mesma forma, suas atividades como solista foram reduzidas, passando a atuar mais intensamente no âmbito da música de câmara junto ao GMCL: «grande parte da minha música de câmara foi escrita propositadamente para o GMCL, como grupo, e para formações até mais reduzidas, destinadas inclusivamente a alguns músicos solistas, meus amigos e meus colegas dentro do grupo» (PEIXINHO *in* TEIXEIRA 2006, 112). O intervalo de oito anos não implicou numa quebra do contato com os colegas brasileiros e latino-americanos, ao contrário, ele se perpetuou na troca de correspondência e, ocasionalmente, em encontros nos festivais de música contemporânea em países da Europa e da América Latina como foi o caso do I Festival Latino-americano de Música Contemporânea decorrido na cidade de Maracaibo, na Venezuela, entre 20 e 30 de novembro de 1977, onde apresentou, agora sim, um recital de piano solo. Sobre este recital, Peixinho informa a Gilberto Mendes: «apresentarei, entre outras obras, as suas peças *Música para piano n. 1*, *Blirium C-9* (esta última com fita magnética) e os 3 primeiros *Kitsch* do Willy. Tenciono ainda efectuar outro recital em Caracas, com nova versão do *Blirium*» (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 21 de outubro de 1977).

Também em 1977, Jorge Peixinho recebeu o convite para participar como professor do VII Curso Latino-Americano de Música Contemporânea que se realizaria na cidade mineira de São João Del Rey, entre 9 e 22 de janeiro de 1978. Coordenado pelo musicólogo e compositor José Maria Neves (1943-2002), os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea surgiram por iniciativa da Sociedade

Uruguia de Música Contemporânea (seção nacional da Sociedade Internacional de Música Contemporânea) e constituíam-se como o único evento anual no gênero em toda a América Latina. Sua estrutura curricular era formada por oficinas (composição, *performance*, teatro musical, pedagogia, etc.), seminários, cursos intensivos de iniciação à música contemporânea e/ou utilização de recursos tecnológicos, painéis, conferências e audições diárias seguidas de debates. O corpo docente era composto, preferencialmente, por professores de diferentes nacionalidades e de diferentes tendências musicais.

O VII Curso contou com a presença de convidados provenientes de vários países da América Latina e da Europa, dentre os quais: Coriún Aharonián (Uruguai), José Vicente Asuar (Chile), Oscar Bazán (Argentina), Lindemberg Cardoso (Brasil), Manuel Enríquez (México), Aylton Escobar (Brasil), Gerardo Gandini (Argentina), Dieter Kaufmann (Áustria), Yannis Ioannidis (Grécia-Venezuela), Gilberto Mendes (Brasil), José Maria Neves (Brasil), Joaquín Orellana (Guatemala), John Painter (Inglaterra), Graciela Paraskevaïdis (Argentina-Uruguai), Jorge Peixinho (Portugal), Jorge Rapp (Argentina), Héctor Tosar (Uruguai-Puerto Rico), Helmut Lachenmann (Alemanha).

Peixinho ministrou um curso de Composição Coletiva, proferiu a palestra «O atual movimento criativo musical português», realizou o seminário «Análise de obras próprias», apresentou sua obra eletroacústica *Elegia a Amílcar Cabral* (1973) e partilhou um recital de piano com a pianista argentina Beatriz Balsi, interpretando *Figurações II* (1969) de Filipe Pires; *Estudo I (Mémoire d'une présence absente)* e *Estudo III em si bemol maior* (1976), de sua autoria. Foi também na programação dos concertos do VII Curso que Peixinho apresentou a versão de *Blirium C 9* (1965), de Gilberto Mendes, com piano e harmônio em fita pré-gravada, cuja interpretação tornou-se uma referência, conforme veremos oportunamente.

Depoimentos sobre a sétima edição dos Cursos Latino-Americanos foram compilados pelo jornal *O Estado de São Paulo* numa matéria intitulada «Tendências em choque em São João del Rei», publicada em 22 de janeiro de 1978. Ao fazer um balanço sobre as tendências estéticas assistidas ao longo daquele curso, Peixinho

chamou a atenção para a existência de múltiplas identidades musicais no contexto da América Latina, todas em oposição às estéticas nacionalistas que vigoraram na primeira metade do século XX:

Creio que foi dentro desta perspectiva que esse Curso se realizou. A de tentar descobrir a identidade da música Latino-Americana ou de suas muitas identidades e sua confrontação com as novas tendências existentes na Europa, que com toda a sua carga histórica de tradição, vive o mesmo fenómeno, tanto ao nível dos compositores, individualmente, como ao nível das várias culturas regionais. Em relação à América Latina, que assiste a um primeiro esforço consciente de reidentificação, portanto, muito mais profundo e sólido do que o da defunta época pseudonacionalista. E basta citar os trabalhos de Gilberto Mendes, Alberto Villalpando ou Oscar Bazán. (PEIXINHO *in O Estado de São Paulo*, 1978, 21)

No Brasil, o Grupo Música Viva (1938-1953) e o Movimento Música Nova, este derivado do Festival Música Nova de Santos (1962-), foram os principais movimentos de renovação e de enfrentamento dos movimentos nacionalistas vigentes no país desde o final do século XIX, e prolongados até meados da década de 1960. O processo de «reidentificação» da música latino-americana, através da renovação de práticas e sensibilidades musicais frente aos nacionalismos de carácter conservador, era uma tendência histórica que respondia ao chamado de um «mundo instável e de conflitos permanentes» (*idem*), no qual a cultura latino-americana estava submersa.

Um dos aspectos que muito chamou nossa atenção ao lermos a documentação epistolar de Jorge Peixinho, é a generosidade com a qual ele sempre se valeu na relação com os colegas latino-americanos e suas obras. Seu interesse na difusão de obras da América Latina no Velho Continente, não se restringia a compositores experientes com carreira consolidada, tampouco se circunscrevia ao género masculino, dado já observado por nós quando de sua participação no júri do II Festival da Guanabara. Numa época em que o ofício de compositor ainda era exercido majoritariamente por homens, Jorge Peixinho buscava transgredir esta prática incentivando e oportunizando a circulação de obras de compositoras portuguesas, como foi o caso de Clotilde Rosa (1930-2017), Maria de Lourdes Martins (1926-2009), Constança Capdeville (1937-1992) e da brasileira Vânia Dantas Leite (1945-2018), pioneira da música eletroacústica no Brasil.

Sua carta dirigida a Vânia Dantas, meses após o encontro em São João Del Rey, não apenas expressa sua admiração pela obra *Vita Vitae* (1975) apresentada nos

concertos do VII Curso Latino-Americano, como solicita o envio da partitura de *Aun* (1977) visando programá-la em concerto do GMCL:

Lisboa, 25 de Março de 1978

0634

Vânia Dantas Leite  
R. Prof. Abelardo Lobo, 56 apt. 401  
Jardim Botânico  
RIO DE JANEIRO

Querida Vânia:

Em primeiro lugar, gostaria de dizer-te que tive imensa pena de não ter estado contigo quando passei pelo Rio. A imagem que de ti guardei durante a nossa comum estadia em São João-del-Rei foi muito bela e deixou-me um certo travo de nostalgia. De ti e da tua música.

E é principalmente a propósito da tua música que venho escrever esta carta muito breve. Gostei deveras da tua peça, ouvida em gravação em São João-del-Rei. E desejaria muito sinceramente poder apresentar aqui em Portugal e na Europa alguma da música por ti criada.

Concretamente venho pedir-te, em meu nome e no do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, que me envies (no caso de estares interessada nisso, como é óbvio) com a maior urgência a partitura e se possível também os materiais de execução da tua obra 'AUN' para soprano, flauta, clarinete, viola, violoncelo e piano. Tomei conhecimento da existência e da qualidade da obra através do Willy e do Gilberto e particularmente da sua programação no Festival de Música Nova de Santos.

Em princípio, eu e os meus colegas gostaríamos de poder programar a peça ou nos próximos 'Encontros Internacionais de Música Contemporânea' de Lisboa (que se realizarão entre 31 de Maio e 3 de Junho) ou então no próximo Festival Internacional de Música de Saintes, em França, no dia 22 de Julho.

Responde por favor com a máxima urgência, e se estiveres de acordo, envia-me junto com a partitura e os materiais um breve curriculum com a indicação de obras e uma pequena nota explicativa da peça.

Atenção: eu preciso de ter aqui comigo todo o material imperetrivelmente até ao dia 20 de Abril!

Além, para além de tudo isto, escreve-me sempre e manda-me notícias tuas. Serão sempre bem-vindas.

Um beijo para ti do

Jorge Peixinho  
R. Almeida e Sousa, 36-3ª Dto.  
LISBOA-3 / Portugal

Figura 11. Carta de Jorge Peixinho a Vânia Dantas Leite em 25 de março de 1978.

Além da participação no VII Curso Latino-Americano de Música Contemporânea, somam-se às atividades de Jorge Peixinho no Brasil naquele ano de 1978, três recitais de piano realizados entre 26 e 28 de janeiro nas cidades de Santos, São Paulo e Cubatão, respectivamente. Tais recitais, organizados previamente por Gilberto Mendes, só aconteceram em virtude da viagem Lisboa-São João Del Rey, com subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian:

Lisboa, 21 de Outubro de 1977

Meu caro Amigo Gilberto,

[...] Fui convidado pela Direcção do 7º Curso Latino-Americano de Música Contemporânea para reger um curso de composição em São João Del Rey no próximo mês de Janeiro. Na documentação que recebi do Curso vi o seu nome com muito prazer. Calculo, por conseguinte, que nos vamos encontrar por aí. Só há pouco tive a confirmação da minha ida ao Brasil, com um subsídio da Fundação Gulbenkian. Uma vez que vou ao Brasil, gostaria imenso de aproveitar essa minha estadia para realizar outras atividades noutros pontos do país, e particularmente em Santos e São Paulo. Poderia realizar um ou dois recitais de piano (com fita magnética e sintetizador), uma conferência ou mesmo um pequeno seminário. Agradeço-lhe desde já tudo quanto puder organizar nesse sentido. Como o curso terá lugar entre 9 e 22 de Janeiro, eu poderia dispor de alguns dias antes ou depois daquelas datas (esta última hipótese seria a melhor para mim). Eu bem sei que a época é má para o Brasil (verão=férias) mas você me dirá, logo que puder, o que vai ser possível arranjar (Carta de Peixinho a Mendes. Lisboa, 21 de outubro de 1977).

Percorrendo os três programas, observamos que eles se dividiam em duas partes. A primeira, com obras de compositores brasileiros e/ou compositores consagrados da música contemporânea internacional, como Alban Berg e Stockhausen e, a segunda, inteiramente dedicada à música portuguesa. A atitude de Peixinho em integrar cada vez mais, obras de colegas portugueses em seus programas de piano e concertos de câmara, fez com que a música portuguesa contemporânea circulasse com maior frequência e, assim, nomes de Filipe Pires (1934-2015), Cândido Lima (1939-), Isabel Soveral (1961-), além de Maria de Lourdes Martins, Constança Capdeville e Clotilde Rosa, passaram a constar de forma regular na programação dos festivais brasileiros.

Como relata Gilberto Mendes,

Jorge Peixinho sentia uma responsabilidade para com a música portuguesa, lutava para colocá-la no seu devido lugar de importância no contexto musical mundial. Desprendido, magnânimo, queria sempre ajudar os outros compositores, inclusive os brasileiros, eu mesmo, Luís Carlos Csekô, e outros, que divulgou nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, em Lisboa (MENDES *in* MACHADO 2002, 66-67).

No primeiro recital daquela curta temporada, além do mexicano Manuel Enriquez (1926-1994), Peixinho apresentou na primeira parte obras de Willy Correia de Oliveira, Gilberto Mendes e Ernest Widmer (o *Rondo Mobile* mencionado anteriormente), formando um grupo de música latino-americana. Já na segunda parte, obras exclusivamente de compositores portugueses:



Figura 12. Programa de recital de Jorge Peixinho 26 de janeiro de 1978, Tênis Clube de Santos.<sup>33</sup>

Faz-se necessário, aqui, um breve parêntesis. Em linhas anteriores, por várias vezes Jorge Peixinho fez menção à peça *Blirium C-9* (1965), de Gilberto Mendes. Ela tornou-se uma obra importante de seu repertório solo e também de música de câmara, tendo-a interpretado no Brasil, Portugal, Bélgica e Venezuela. Por se tratar de uma obra sem instrumentação fixa, com geometria variável, o intérprete é levado a atuar também como compositor, na medida em que será ele o responsável pela construção da forma em *performance*, um pouco à maneira de *Harmônicos I*. Salomea Gandelman sintetiza *Blirium C-9* como «aleatorismo levado às últimas con-

<sup>33</sup> Observem que na capa do programa Jorge Peixinho é anunciado exclusivamente como pianista, reafirmando, mais uma vez, o reconhecimento dos organizadores dos festivais pelo músico intérprete.

seqüências: acaso ou decisões de momento na escolha de alturas, determinação de durações, registros, andamentos e dinâmica. Inclusão de improvisações e citações de qualquer gênero ou para qualquer instrumento ou formação. Notação mista» (GANDELMAN 1997, 166).

Jorge Peixinho criou uma versão própria de *Blirium C-9*, uma «memorável versão da peça para piano e harmônio, os dois tocados por ele [Jorge Peixinho], durante o Curso Latino-americano de Música Contemporânea, 1978, em São João Del Rey» (MENDES 1994, 89).<sup>34 35</sup> Muito provavelmente foi também esta versão que Peixinho apresentou na RBT 3 (Radio-Télévision Belge), cabendo à «*bande magnétique*» a parte do harmônio previamente gravado, conforme carta ao compositor belga Karel Goeyvaerts (1923-1993), então produtor musical daquela instituição.

Datada de 9 de abril de 1978, portanto, dois meses após seus concertos no Brasil, a carta apresenta ao colega belga uma proposta de gravação de um programa inteiramente dedicado à música latino-americana para piano, numa atitude até então inédita do próprio compositor:

Cher Karel,

Suite à notre conversation à Bruxelles, j'aimerais bien pouvoir effectuer un nouvel enregistrement à la BRT pendant mon prochain séjour à Bruxelles (...) entre le 27 avril compris et le 4 mai [...]. Je te propose un programme de musique latino-américaine pour piano. Le voilà:

CON ANIMA - **Manuel Enríquez (México)**

(6'ca.)

ENERA - **Alfredo Marciano (Vénézuela)**

(5'ca.)

TRES PEQUEÑAS PIEZAS PARA PIANO **Coriún Aharonián (Uruguay)** (7'5 ca.)

RONDO MOBILE - **Ernst Widmer (Brésil)**

(5'ca.)

BLIRIUM C-9 - **Gilberto Mendes (Brésil)**

(10' ca)

34 GANDELMAN (1997, 166) faz menção a uma versão «mais interessante» de *Blirium C-9* «com fita pré-gravada», mas não menciona o intérprete. Acreditamos que a autora se refere à versão criada por Jorge Peixinho.

35 Em 1978 o GMCL apresentou *Blirium C-9* na versão para conjunto instrumental, num concerto realizado no Centro Cultural de Beja, conforme carta de Jorge Peixinho a Francisco Torron em 12 de abril de 1978, localizada no Acervo Jorge Peixinho no AMM.

[...] Encore en ce qui concerne mon enregistrement, j'allais presque oublier une chose importante: l'oeuvre BLIRIUM C-9 de Gilberto Mendes sera présentée dans une version pour piano et bande magnétique. Il va sans dire que la bande magnétique, déjà enregistrée au préalable, sera fournie à l'avance [...] (Carta de Jorge Peixinho a Karel Goeyvaerts. Lisboa, 9 de abril de 1978).

A carta-resposta de Karel Goeyvaerts, escrita prontamente a 13 de abril de 1978, não apenas concorda com o programa, como menciona a importância de se fazer conhecido aquele repertório aos ouvintes da RBT: «Toutes ces oeuvres me sont inconnues, mais celà est loin de me déplaire. Au contraire, je trouve qu'il est intéressant de présenter aux auditeurs des oeuvres inconnues et puis, je te fais confiance en ce qui concerne leur qualité». Chamamos atenção, ainda, para a presença da peça *Rondo Mobile* de Ernest Widmer que, como comentado, pode ter sido uma referência importante para o compositor português quanto ao uso de técnicas estendidas.

Ainda sobre as *performances* da peça de Gilberto Mendes, em carta de 12 de julho de 1977 ao amigo brasileiro, Peixinho diz ter realizado «nova interpretação do *Blirium C-9*... Executámo-lo em vibrafone, violino, viola, trompete e piano e resultou, na nossa opinião, uma muito boa versão» (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 12 de julho de 1977).

Os processos de aleatoriedade empregados por Gilberto Mendes em *Blirium C-9* e em outras obras do mesmo período, correspondiam às preocupações musicais de Jorge Peixinho em relação à «criação e elaboração de formas flexíveis ou abertas, e à consequente renovação da problemática temporal da música» (PEIXINHO *in O Estado de São Paulo*, 1970, 48), como vimos também em *Harmônicos I* (1967) e no *Estudo I* (1969). Mas foi em *Eurídice Reamada* (1968), para coro e orquestra, que Jorge Peixinho usou «processos aleatórios mais radicais, conferindo ao regente em certos momentos e a todos os músicos da orquestra grande parte da responsabilidade pelo resultado momentâneo ou até pela própria orientação da obra» (*idem*).

De volta ao primeiro recital da digressão de 1978, Peixinho apresentou seus *Estudos II e III* em Santos, sendo o *Estudo I*, programado para o recital de São Paulo. Uma vez que o *Estudo II* fora dedicado a Gilberto Mendes, era natural que ele in-

tegrasse o programa de Santos, terra natal do compositor e onde aconteciam os Festivais Música Nova. Santos, na realidade, tornou-se a casa brasileira de Peixinho, seu porto seguro.

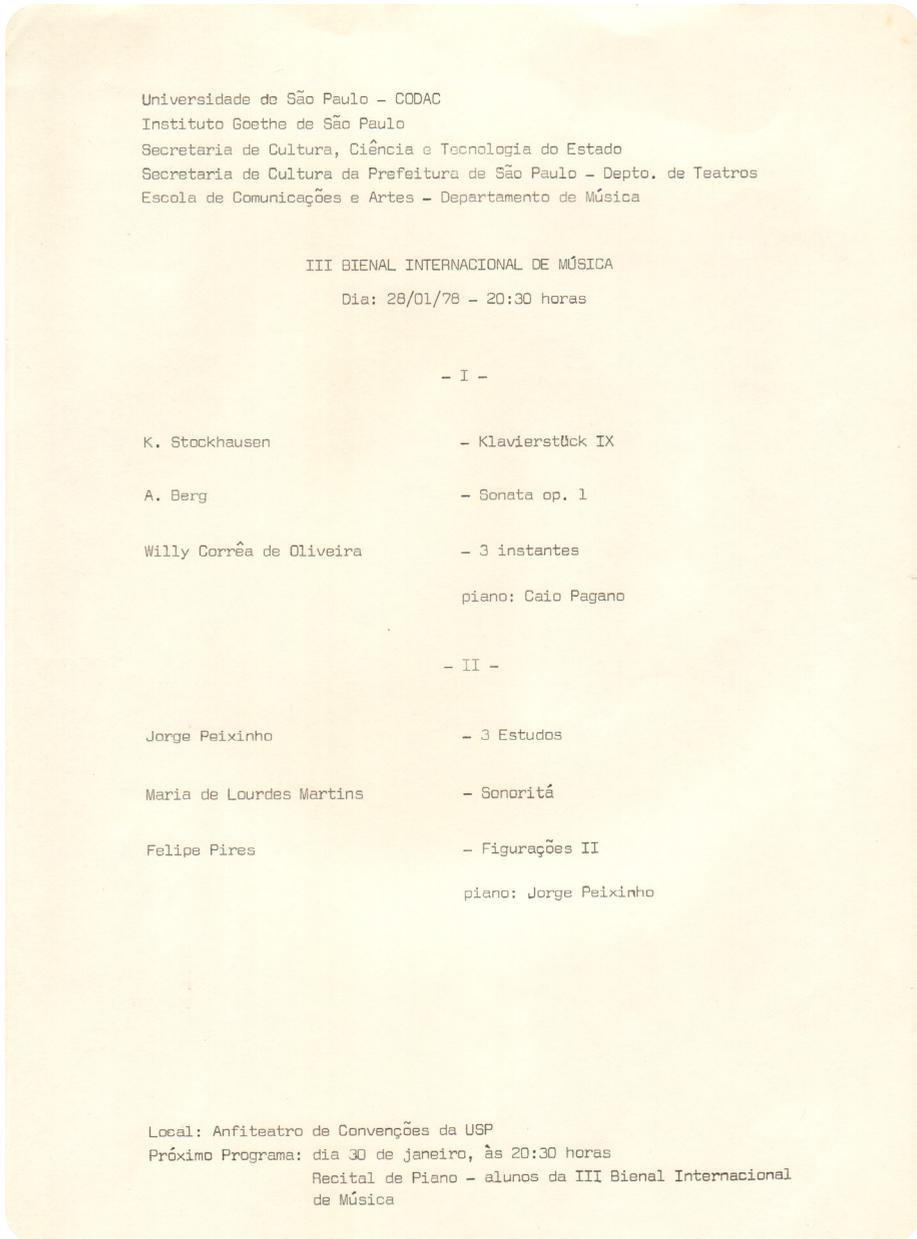


Figura 13. Programa do recital de Jorge Peixinho em São Paulo, 1978.

Novidade da turnê paulista foi, o até então inédito no Brasil, *Estudo III* (1976). Denominado «em si bemol maior», esta obra foi a que maior repercussão obteve no país, não apenas por sua constância nas programações, como também pela reverberação em meio à crítica especializada. Gilberto Mendes assim se expressou sobre o *Estudo III*, num longo artigo publicado no *Suplemento Literário* em homenagem ao colega português por ocasião de seu falecimento: «Ouçam seu Estudo n.º 3, em si bemol maior, um único acorde solto no espaço sideral, um ponto, um rastro de luz, etéreo, uma jóia para piano, que obra mais original e perfeita em sua pureza e simplicidade schubertiana!» (MENDES 1995, 4).

Em Cubatão, Peixinho repetiu o programa de Santos num recital solo, enquanto em São Paulo, por ocasião da III Bienal Internacional de Música da USP, dividiu seu recital com o pianista brasileiro Caio Pagano, um dos principais intérpretes da música contemporânea brasileira e internacional para piano.

### ***Em si bemol maior: manipulando memórias e arquétipos sonoros***

Durante sua segunda viagem ao Brasil no ano de 1970, Jorge Peixinho concedeu uma longa entrevista a Willy Corrêa de Oliveira intitulada «Jorge Peixinho pensa a música de hoje», na qual comenta sobre a composição de um novo *Estudo* para piano, inspirado no universo sonoro de Chopin:

O Estudo sobre Chopin será provavelmente o terceiro de uma série de estudos para piano que estou realizando, e dos quais já está terminado o primeiro (Mémoire d'une présence absente). A origem do meu interesse em remanipular Chopin fundamenta-se especialmente em dois aspectos: um prevalentemente semântico, e outro estilístico e formal. O aspecto semântico está ligado à «recuperação» em termos atuais de elementos e perspectivas musicais de um dos compositores mais conhecidos e amados do grande público. As reminiscências estilísticas deverão funcionar como ponto de referência cultural e como elemento de «banalidade», integráveis embora numa nova ordenação sintática. Estas considerações entroncam já no aspecto estilístico e formal, mas sempre acrescentarei que essa obra será também um estudo e uma pesquisa sobre as possibilidades de orientação múltipla de uma forma no tempo; a cada momento, pois, o discurso musical irá defrontar múltiplas hipóteses de orientação estilística. A infra-estrutura da forma global do Estudo deverá ainda ser extraída rigorosamente da obra de Chopin (PEIXINHO *in* *O Estado de São Paulo*, 1970, 48).

Nos *Estudos* para piano, Peixinho estabeleceu atitudes técnicas que foram posteriormente aplicadas ou aprimoradas em obras de câmara. Eles são verdadeiros croquis sonoros que condensam as experiências do compositor na manipulação do instrumento através de:

[...] elementos estilísticos comuns, gestos e impulsos muito concretos no misterioso domínio da criatividade, problemas e preocupações típicas do compositor (propostas e soluções técnicas, opções estéticas), equilíbrio entre rigor e liberdade, fantasia e autodisciplina e tantas outras (PEIXINHO 1994, 73).

Todavia, aquele que viria a ser seu terceiro *Estudo* foi concluído apenas em 1976. Vejamos a opinião da crítica musical portuguesa quando de sua estreia em 1977:

Não atingi a ligação entre os surtos de harmonia tradicional e o emprego de linguagem nova no Estudo III, dado em **1ª audição** (Francine Benoît in MACHADO 2002, 273).

Que estimulações, por exemplo, no Estudo III, com as suas inter-relações estruturais de serialismo evoluído e de organizações acórdicas pertencentes ao mundo da harmonia funcional, mas tratadas com uma subtileza que ao mesmo tempo nega e supera, num sentido dialético, as polaridades tonais! (João de Freitas Branco in MACHADO 2002, 273).

No Estudo em Si bemol maior de Peixinho, por ele próprio interpretado, aplaudiu o público não só o virtuosismo do executante como as belas proporções da arquitetura da obra, onde, mesmo um não iniciado pode intuir a existência de um pensamento coerente, a unificar propostas contraditórias: neste caso, a herança tonal, por um lado, e a actualidade pós-serial, por outro. (Mário Vieira de Carvalho in MACHADO 2002, 273).

Devemos ter em consideração que a vertente pós-moderna do compositor começou a se despertar ainda no final dos anos 1970, embora visivelmente consolidada em obras dos anos 1980. O *Estudo III* pode ser considerado como uma experiência de imersão na pós-modernidade, devido sua adesão ao universo pianístico de Chopin e à polarização sobre uma referência harmônica do antigo contexto tonal. Construído a partir de dois gestos contrastantes, a «referencialidade cultural» e as «reminiscências estilísticas» do *Estudo III* não o privam de originalidade, ao contrário, dotam-na de um sentido dialético entre tonalismo e atonalismo, entre tempo estático e tempo pluridimensional, entre o virtuosismo instrumental e a simplicidade de um único movimento. O primeiro gesto é o acorde de si bemol maior (às vezes com a sétima menor), fixo num único registro do teclado. O segundo, constitui-se por linhas melódicas que orbitam em torno do acorde de base e percorrem toda a extensão do teclado.

O acorde de si bemol maior funciona como um acorde-ilha que não apenas assegura a unidade formal da obra, como produz âncoras perceptivas que conduzem a escuta gerando, ao mesmo tempo, uma espécie de caleidoscópio de lembranças, sensações e imagens.

The image displays two systems of a piano score. The top system (fifth system) shows a treble clef with a melodic line starting at quarter note = 66 ca. and a bass clef with a piano accompaniment. Dynamics include *mp*, *cresc.*, *p*, *m.d.*, *f*, *ff*, and *fff*. The bottom system (sixth system) continues the melodic and accompaniment lines. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, *mp*, and *m.d.*. Performance instructions include "rit. . . . .", "molto espressivo legato", and "1/2".

Exemplo 12. *Estudo III*, quinto e sexto sistemas, acorde-ilha no registro médio-grave e gestos ornamentais.

As ressonâncias do acorde-ilha estão constantemente acionadas como «um rastro de luz» (MENDES *in* MACHADO 2002, 66), seja pela reiteração do próprio acorde, seja pela ativação de harmônicos decorrentes dos gestos melódicos. A arquitetura da obra se dá, portanto, a partir de dois extratos texturais interdependentes: um *continuum* de ressonâncias e constelações melódicas.

As constelações, muito embora nos convidem a uma associação com gestos provenientes de práticas improvisatórias, como aludido nos *Estudos* anteriores, parecem agora derivar do pensamento serial de que o compositor, embora não orto-

doxo, sempre foi adepto. Ao examinarmos a sequência das notas dos dois grandes gestos melódicos, no exemplo acima, percebemos que se baseiam em séries de nove e dez sons respectivamente, com perfis intervalares semelhantes, sobressaindo o intervalo de sétima maior e suas inversões. Trata-se, novamente, do sentido dialético presente na linguagem do Peixinho e observado por Mário Vieira de Carvalho em sua crítica citada anteriormente.

A íntima relação entre técnica pianística e gestos musicais é salientada neste *Estudo*, ao examinarmos a forma como o intérprete é levado a manipular os dedos e as mãos no teclado para garantir que as notas do acorde-ilha continuem a soar enquanto as notas dos gestos melódicos são tocadas.

Utilizaremos a mesma imagem do exemplo anterior para demonstrar tal operação. O primeiro acorde de si bemol maior que aparece no exemplo acima é realizado pela mão esquerda, assim como o lá bemol 2 pertencente ao gesto da mão direita. Antes da mão direita substituir a esquerda na segunda aparição do acorde, ela irá cruzar sobre a mão esquerda para aceder ao lá mais grave do piano. Na sequência, a sétima do acorde (lá bemol 2) será agregada às ressonâncias do acorde principal cujas notas permanecem abaixadas, agora pela mão direita. No segundo sistema, a mão direita ainda está sobre o acorde de referência e aciona o mi 3 com o quinto dedo, em *staccato* e dinâmica *f*, sem deixá-lo misturar com as ressonâncias originais. Agora é a vez da mão esquerda cruzar sobre a direita para atingir o mi bemol agudo, já se preparando para voltar a tocar o acorde-ilha.

Tal procedimento de troca de mãos visando a permanência das ressonâncias do acorde principal, é auxiliado ainda mais pelo uso sistematizado do pedal direito. Algumas vezes ele é empregado com objetivo de prolongar as ressonâncias, como no excerto acima, outras para criar oscilações das mesmas.

É o que exemplificam os três primeiros eventos do *Estudo III*. No exemplo seguinte, o compositor recorre a três trêmulos diferentes com o pedal direito, simulando um *rallentando* de oscilações das ressonâncias. Mais uma vez temos a *expertise* do instrumentista atuando sobre a criação da obra. O *Estudo III* ainda esteve presente em recitais que Peixinho viria a realizar na década de 1980, sobre a qual nos dedicaremos a seguir.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. The top bass staff contains sustained chords with dynamics *fff*, *ff*, *f*, *mp*, and *p*. The middle grand staff contains melodic lines with dynamics *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. The bottom bass staff contains a tremolo effect, indicated by a wavy line under the notes. A tempo marking  $\text{♩} = 80/92 \text{ ca.}$  is located above the right side of the score. The key signature has one flat (B-flat).

Exemplo 13. *Estudo III*, c. 1, trêmulos do pedal direito.

Contudo, parece-nos bastante plausível afirmar que os eventos de música nova que Jorge Peixinho participou na América Latina ajudaram-no a promover sua carreira de pianista no exterior e, ao mesmo tempo, serviram como estímulo para a gestação de novas obras para o instrumento. Havia uma expectativa crescente por parte dos organizadores e do público frequentador dos concertos de música contemporânea, por novas peças interpretadas pelas mãos do compositor português.



## **Capítulo 2**

# **A década de 1980: um piano europeu na terra dos balangandãs**

*... compor é penetrar num imenso mundo sonoro,  
no qual posso projectar minha personalidade, levando em conta  
o circuito entre o passado e o futuro...*

(Jorge Peixinho, 1982)

Iniciando a década de 1980, Jorge Peixinho viajou ao Brasil para participar do XVIII Festival Música Nova de Santos, decorrido entre 18 e 31 de agosto de 1982. O *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* divulgou, no último dia do Festival, uma extensa matéria intitulada «Festival Música Nova, espaço para o presente», com destaque para os compositores internacionais convidados daquela edição: John Downey (Estados Unidos), Carlos Santos (Espanha) e Jorge Peixinho (Portugal). O autor da matéria narra que:

Jorge Peixinho, um dos mais importantes compositores portugueses da atualidade, mostrou neste festival a sua mais recente produção artística, com as peças Harmônicos I para piano e fita magnética, Estudo III em Si Bemol Maior e Music Box (piano e caixas de música). Com grande receptividade do público, ele desenvolveu nas duas primeiras peças problemas harmônicos musicais, com destaque para o fenômeno da ressonância. Na última, combinou efeitos de caixas de música com um trabalho de piano, criando uma politonalidade total. **A música de Peixinho é de pesquisa experimental, mas muito acessível e comunicativa, não estacionando no plano da experiência abstrata.**<sup>36</sup> Ele conseguiu, por exemplo, dar um colorido todo especial à peça Blirium C-9, de Gilberto Mendes (*O Estado de São Paulo*, 1982, 23).

Aqui, mais uma vez, o poder de comunicação da música de Peixinho foi digno de nota. A boa receptividade de suas obras corroborava, sem dúvida, para a mobilização de novas *performances*, novas músicas e novas experiências no plano da criação musical. Na opinião de Gilberto Mendes, tal aspecto comunicativo se devia ao fato de que:

[...] embora ferrenho adepto da estética da Escola de Darmstadt, de Boulez a Stockhausen, Jorge Peixinho teve o dom de saber escapar da aridez construtivista desse momento, sem dúvida importantíssimo, da música do século XX, de saber temperar as suas preocupações morfológicas com um toque de sensualismo, de leveza voluptuosa com que arredondava as arestas de suas armações estruturais (MENDES *in* MACHADO 2002, 65).

Entretanto, na opinião do compositor brasileiro Rodolfo Coelho de Sousa (1952-),<sup>37</sup> um dos organizadores da 20.<sup>a</sup> edição do Festival Música Nova de Santos, em 1984, sobre a qual comentaremos oportunamente, a grande incidência de obras para piano de Jorge Peixinho na programação dos festivais brasileiros pode ser vista como uma estratégia econômica dos seus organizadores. Programar peças que o próprio compositor pudesse interpretar seria um custo a menos com cachês e passagens para outros instrumentis-

36 Grifo nosso.

37 Entrevista realizada em 28 de setembro de 2018.

tas. A estratégia econômica, embora um dado importante a ser considerado, não se sustenta como único argumento para justificar a presença de Jorge Peixinho em cerca de trinta eventos (concertos, festivais, cursos, concursos, etc.) de música contemporânea no Brasil, no período entre 1970 e 1994. O interesse dos organizadores ia muito além das questões de natureza financeira, mesmo porque, os custos maiores com as viagens Portugal-Brasil, eram pagos por instituições portuguesas, como o Ministério da Cultura e a Fundação Calouste Gulbenkian, ou mesmo por instituições brasileiras, como a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE).<sup>38</sup> Não podemos também nos esquecer que havia pianistas de excelência no Brasil e que poderiam prover uma redução dos custos, sobretudo em termos de passagens e hospedagens. Interessavam-se, sim, pelo Jorge Peixinho compositor, professor, conferencista, amigo e, sem dúvida, por sua inventividade, seu virtuosismo e sua eloquência como pianista, capaz de interpretar de forma magistral não apenas as próprias obras como também de seus colegas latino-americanos. Na matéria do *Suplemento Literário* anteriormente mencionada, vimos como Peixinho deu um «colorido todo especial à peça *Blirium C-9*, de Gilberto Mendes». Somma-se, ainda, o fato de Peixinho ter passado a integrar o Conselho Presidencial da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC), a partir de 1977, tornando-se uma espécie de passaporte para a circulação de obras latino-americanas para piano no Velho Continente.<sup>39</sup>

Mantendo a prática de dividir seus recitais em duas partes, no programa apresentado em 23 de agosto de 1982, no XVIII Festival de Música Nova de Santos, Peixinho realizou a estreia mundial de *Souvenir n.º 1*, do compositor espanhol Enrique X. Macias, seguida de *Jogo Projectado*, de Clotilde Rosa, e de *Fetiches*, do também espanhol Tomás Marco, sendo as duas últimas em primeira audição brasileira. A segunda parte do programa foi inteiramente dedicada à sua música: estreia absoluta de *Ulivi Aspri e forti* e *Vocaliso*, para canto e piano, além do *Estudo III, Harmónicos 1* e, também em primeira audição brasileira, a *Music Box*. Importante destacar na programação dessa edição do Festival, a presença de grandes pianistas brasileiros como Caio Pagano e Beatriz Roman, os quais formavam, ao lado de Jorge Peixinho, o grupo de pianistas convidados.

---

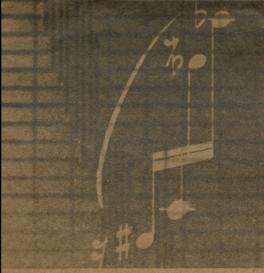
38 Sobre o financiamento da FUNARTE, abordaremos adiante.

39 Mais detalhes sobre a participação de Jorge Peixinho na SIMC, ver MENESES (2016).

O XVIII FESTIVAL MÚSICA NOVA agradece a colaboração da SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA do GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO FUNARTE - Instituto Nacional de Música

aparece ainda à ALIANÇA FRANCESA CINEMATECA DE SANTOS CONSERVATORIO MUSICAL BROOKLIN PAULISTA RÁDIO "A TRIBUNA FM" SANMELL

SOCIEDADE BRASILEIRA DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA



Presidência da Prefeitura Municipal de Santos - ESTÂNCIA BALNEÁRIA - Secretaria de Educação e Cultura - Departamento de Cultura - Administração Paulo Gomes Barbosa

XVIII FESTIVAL MÚSICA NOVA DE SANTOS 18 a 31 de agosto de 1982 no Teatro Municipal Brás Cubas

**QUARTA-FEIRA - 18 DE AGOSTO - 21 horas** 1  
Ensemble de Jazz DIDIER LOCKWOOD

LOCKWOOD Didier	violino
LOCKWOOD Francis	piano
KADIAN Jean Michel	bateria
RUST Kurt	bateria
MARGERIT Philippe	diretor de cena

"No queiro fazer uma música aséptica, quero evitar a frieza na qual se afogou o jazz-rock, procurou-se tanto a perfeição técnica de execução que a alma foi-se embora." *Didier Lockwood.*

Patrocínio de ALIANÇA FRANCESA, SANMELL e RÁDIO A TRIBUNA FM.

**SEXTA-FEIRA - 20 DE AGOSTO - 21 horas** 2  
Pianista BEATRIZ ROMAN

1

HANNES EISLER - Klavierstücke op. 8  
I Allegretto  
II Kräftig, energisch  
III Thema mit Variationen  
IV Allegro con fuoco \*\*

WILHELM ZOBL - Isolationen I (1969) \*\*  
RAMÓN BARCE - Cuatro Preludios en Nivel Ré (1981) \*\*  
LINDEMBERGUE CARDOSO - Relatividade IV (1982) \*

II

JOSÉ MARIA NEVES - S/4 (piano e fita magnética) 1976  
SALVATORE SCIARRINO - exercício (1972)\*\*  
MAURÍCIO KAGEL - An Tasten (1977)  
DIETER KAUFMANN - Bolero manique (1975) \*\*

"homem novo, música nova..."

este XVIII FESTIVAL MÚSICA NOVA de Santos - a mais antiga mostra de música erudita contemporânea realizada na América Latina - idealizado e coordenado pela Sociedade ARS VIVA, comemora seu 20º aniversário

o centenário do nascimento do grande compositor russo IGOR STRAVINSKY

realiza ato In Memoriam CORNELIUS CARDEW, pela trágica morte deste admirável compositor inglês, um dos líderes da música europeia politicamente engajada

destaca a presença dos compositores estrangeiros convidados: CARLES SANTOS, da Espanha; JOHN DOWNEY, dos Estados Unidos, e JORGE PEIXINHO, de Portugal

a apresentação do Ensemble de Jazz DIDIER LOCKWOOD, da França, do pianista norte-americano ALECK KARIS, e a estréia do Grupo Instrumental MODUS NOVUS, de São Paulo

destaca ainda (por ordem de apresentação) as 1ª (\*) audições mundiais de obras dos compositores LINDEMBERGUE CARDOSO, ENRIQUE X. MACIAS, JORGE PEIXINHO, DAVID OLAN, RODOLFO COELHO DE SOUZA, GIL NUNO VAZ, CARLES SANTOS; e as 1ª audições brasileiras (\*\*) de obras dos compositores WILHELM ZOBL, RAMÓN BARCE, SALVATORE SCIARRINO, DIETER KAUFMANN, EDISON DENISSOW, TOMÁS MARCO, CLOTILDE ROSA, JORGE PEIXINHO, LARS-GUNNAR BODIN, JOHN DOWNEY, GILBERTO MENDES, ALMEIDA PRADO, YEHUDA YANNAY, CORIUN AHARONIAN, ENRIQUE X. MACIAS, CORRADO CANEPA

**DOMINGO - 22 DE AGOSTO - 21 horas** 5  
Música tradicional japonesa sob a direção de TSUNA IWAMI

1

YATSUHASHI (1614/85) - Rokudan (6 diviões) execução em Koto (arpa japonesa) por GAKYO YUMOTO  
ANÔNIMO (sec. 9 DC) - Shikano Tsone  
ANÔNIMO (sec. 17 DC) - Tsuru No Sugomori - execução em Shakuhai (flauta de bambu) por TSUNA IWAMI (Baikyoku) e Jūjū KOBAYASHI (Baikoh)

II

Obras de TSUNA IWAMI (1925)  
Sonata para violoncelo e piano (1978)  
Adágio-Lento galante-Allegretto ceto Christian Benda e pianista A. Mizuyoshi (audição de fita magnética)  
3 Poemas para piano (1947/48)  
Alto muito profundo - Idade Madura - O Mar - piano SANDRA M. ABRÃO  
Arieite para Flauta e Piano (1945) - flauta MIKHAIL MALT - piano SANDRA M. ABRÃO

**SEGUNDA-FEIRA - 23 DE AGOSTO - 21 horas** 6  
Compositor e pianista português JORGE PEIXINHO

I

ENRIQUE X. MACIAS - Souvenir nº 1 \*  
TOMÁS MARCO - Feixes \*\*  
CLOTILDE ROSA - Jogo Projectado \*\*  
Piano e projeções de diapositivos

II

JORGE PEIXINHO - Ulivi Agri e forti \* - Vocaliso \*  
Piano e canto, com a participação de ANNA MARIA KIEFFER mezzo-soprano

III

JORGE PEIXINHO - Harmónicos I (piano e fita magnética) \*\*  
Estudo III em Si bemol maior  
Music-box (piano e caixas de música) \*

Figura 14. Recital de Jorge Peixinho XVIII Festival Música Nova de Santos, 23 de agosto de 1982. Obras de compositores portugueses e espanhóis.

As tratativas para a ida de Jorge Peixinho ao Brasil em 1982, tiveram início em meados do ano anterior, como demonstra o excerto a seguir:

Santos, 29.06.81

Caro Peixinho,

[...] já quero deixar desde já preparada sua vinda para o Festival 82 numa data que peço que você me diga já qual a melhor, a partir de Agosto. Penso realizar com você um curso de piano de 10 dias, patrocinado pela Prefeitura local e feito na Faculdade de Música de Santos. Durante o ano você me diria qual as peças que as alunas já deveriam ir estudando, e aqui você aperfeiçoaria o estudo delas, para também uma apresentação delas dentro do Festival, como alunas de seu curso. Não acha uma boa ideia? Naturalmente você também daria um recital seu. Um recital mais um curso me dará a oportunidade de pedir à Prefeitura um cachet grande para você, que por si só baste, caso não consigamos nada mais em S. Paulo ou imediações (Carta de Gilberto Mendes a Jorge Peixinho. Santos, 29 de junho de 1981).

O entusiasmo de Peixinho com este novo retorno ao país é visivelmente expresso em sua carta-resposta. Além de um concerto de piano com suas obras, ele propõe a realização de um curso de música contemporânea para piano, um curso de introdução à composição, um curso de história da música do século XX e, ainda, um curso de análise sobre suas obras. Sugere, ainda, a realização de conferências sobre a música portuguesa ou um concerto de improvisação e *mixed-media* com a colaboração dos alunos do Festival.

A oferta de cursos tão variados por parte de Jorge Peixinho reflete, por um lado, sua formação sólida como compositor e pianista e, por outro, a base de seu pensamento pedagógico. Em 1976, por ocasião do congresso «A educação do músico criador» ocorrido em Hannover, Peixinho destacou os principais pilares que, em sua concepção, deveriam estruturar o ensino da composição: formação específica e técnica, formação musical geral e formação cultural e tecnológica. Conforme TEIXEIRA (2006), Peixinho considerava fundamental «o estudo genérico, porém exaustivo da matéria sonora, uma espécie de *Introdução à Composição* que focasse os problemas práticos da manipulação do material através do estudo dos parâmetros e seus componentes» (*ibid.*, 67). Da mesma forma, e visando alargar logo de início o horizonte dos alunos, uma prática pedagógica satisfatória que levasse em consideração três vertentes balizadoras: «análise de obras musicais, conhecimento da música electroacústica e a prática viva (compreendendo não só a interpretação, mas também a improvisação colectiva)».

Lisboa, 5 de Março de 1982

Ex.ªe Senhor  
Compositor Gilberto Mendes  
Rua Arthur Assis, 42, ap. 34  
CEP 11100 Santos (SP) - Brasil

Meu caro Gilberto:

Em primeiro lugar quero agradecer-lhe, desde já, o convite que me dirigiu para participar oficialmente no próximo Festival Música Nova, a realizar em Santos no decorrer do mês de Agosto próximo.

E com o maior prazer que venho aceitar e confirmar a minha presença no XVIII Festival, já que a minha viagem está confirmada também, através de um convite recebido do Festival de Música Contemporânea de Buenos Aires, a realizar na Argentina em princípios de Setembro.

Além de um concerto de piano cujo programa definitivo lhe enviarei oportunamente, gostaria também de realizar 1 ou 2 cursos simultâneos, de entre as seguintes possibilidades:

a) um curso de interpretação de música contemporânea para piano, com base no programa seguinte:

Debussy - Prelúdios;  
Schönberg - 6 Pequenas peças op. 19  
Stravinsky - Tango  
A. Berg - Sonata op. 1  
Webern - Variações op. 27  
Bartók - Mikrokosmos  
Stockhausen - Klavierstück VII  
Jorge Peixinho - Sucessões Simétricas I e "Mémoire d'une Présence absente"  
Gilberto Mendes - Elixirum C-9  
e outras obras brasileiras e internacionais

b) um pequeno curso de introdução à composição (com eventual preparação (se possível) de uma obra colectiva

- c) um curso teórico e histórico sobre a evolução da música do séc. XX
- d) um seminário de análise de obras minhas:

Desejaria também efectuar 1 ou 2 conferências sobre as novas correntes da música portuguesa contemporânea e sessões de apresentação de música electro-acústica (obras minhas, de outros compositores portugueses e do jovem compositor espanhol Enrique Macias).

Uma última hipótese que neste momento me ocorre seria ainda a realização de 1 concerto de improvisação e mixed-media sobre obras de música electro-acústica especialmente concebidas para essa possibilidade (com a colaboração de músicos ou estudantes de música de Santos ou S.Paulo).

Fico aguardando a sua resposta a todas estas sugestões. Desde já lhe agradeço que me informe sobre quais destas considera mais viáveis como realização e quais lhe interessam particularmente (ou mais integráveis na planificação global do Festival).

Aproveito a oportunidade para lhe endereçar as minhas mais cordiais saudações.

Jorge Peixinho

Jorge Peixinho  
Rua Almeida e Sousa, 36-3º D.to  
1300 Lisboa / Portugal

Figura 15. Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes de 5 de março de 1982.

Em relação à prática viva, não há dúvida que ela é derivada da própria experiência de Peixinho como compositor e intérprete. Ao defender a prática da interpretação e da improvisação, visava ele o desenvolvimento do «espírito de pesquisa, o desenvolvimento da solidariedade humana e criativa entre os alunos e a complementação da formação teórica e da prática da composição escrita» (*ibid.*, 68). Suas ideias e ações reivindicavam um perfil para os compositores de seu tempo à semelhança dos compositores do passado, cuja formação é definida pela abrangência e profundidade do conhecimento, pelo equilíbrio entre conhecimento prático e teórico. Assim, todo compositor deveria vivenciar a experiência de intérprete, cabendo ao intérprete obter uma formação paralela junto aos estudos da formação técnica da composição, especialmente nos campos da Análise Musical, Introdução à Composição, além Teoria e Prática da Improvisação.

As atividades propostas ao XVIII Festival Música Nova, conforme missiva acima, confirmam o envolvimento do compositor-intérprete com esta matriz pedagógica e que tem como característica supra, a inclusão, a abrangência e a reflexão crítica, realidade bastante contrastante com o cenário atual, cada vez mais pululado por especializações nos diversos ramos da música.

Jorge Peixinho era considerado pela crítica brasileira, a maior figura da música portuguesa contemporânea, como se lê na matéria abaixo, e sua presença constante nos festivais contribuiu, sem dúvida, para a divulgação destes eventos em países por onde o compositor circulava. Sua generosidade aliada ao profícuo trabalho de criação, contribuiu para que muitos intérpretes brasileiros, não apenas pianistas, fossem destinatários de suas obras, como é o caso da cantora Anna Maria Kiefer, a quem Peixinho dedicou duas peças – *Ulivi Aspri e Forti*<sup>40</sup> e *Vocaliso* –, ambas estreadas no Brasil, em 1982, ao lado do compositor. Assim, o elo entre o compositor português, a música e os músicos brasileiros, ia se fortalecendo e impulsionando ainda mais a criação de novas obras, novos espaços e novos circuitos de divulgação de suas obras e *performances*.

---

40 A obra *Ulivi Aspri e Forti* recebeu uma nova versão para grupo de câmara a qual se pretendia apresentar no Brasil em 1984 pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL), mas, nos programas de concertos que consultamos até o momento, não há menção a ela.

## MÚSICA NOVA EM SANTOS

Em seu sexto dia, o XVIII Festival Música Nova apresentou domingo ao público que compareceu ao Teatro Municipal de Brás Cuba, de Santos, o compositor e pianista português Jorge Peixinho, que incluiu em seu programa as primeiras audições mundiais de compositores brasileiros, bem como as primeiras audições brasileiras de vários compositores estrangeiros. Hoje, ele executa suas peças no Teatro FAAP (veja roteiro de música abaixo). Jorge Peixinho é, na opinião de críticos de música, a maior figura da música portuguesa contemporânea, além de compositor, intérprete, pianista e regente da música nova. Em seu programa de domingo, Peixinho – além da estréia brasileira de diversas peças – executou obras reservadas para o Festival de Santos. Duas dessas obras foram especialmente compostas para o mezzosoprano Anna Maria Kiefer cantar no Brasil. Esta cantora é considerada uma das maiores especialistas no campo da interpretação da música vocal experimental. Na tarde de domingo, o festival apresentou ainda o grupo instrumental «Modus Novus». Formado em São Paulo pelo regente Luiz Celso Rizzo, o grupo paulista homenageou o centenário de nascimento do compositor russo Igor Stravinsky, interpretando duas de suas obras: «Concerto para piano e instrumentos de sopro» e «Missa para coro misto e duplo quinteto de sopros». Atuaram como solistas o soprano Heloísa Castelar Petri; o contralto Laura Wey Martz; o tenor Nelson Gomes e o baixo Roberto Expedido Casemiro. A noite de domingo ficou reservada ao espetáculo de música tradicional japonesa, sob a direção de Tsuna Iwani, mestre de shakuhachi (flauta de bambu) e representante da quinta geração da Escola Kinko de Shakuhachi.

O festival continua hoje, às 21 horas, com a apresentação do pianista norte-americano Alecki Karis, que interpretará obras de Aaron Copland (piano «Variation», 1930); Stephan Wolpe («Form», 1959, «Form – Broken Sequence», 1969); David Olam («Plexis» para piano e fita magnética, 1981); Igor Stravinsky («Sonata» 1924); Henry Cowell («Pieces»); e Mario Davidovski («Sincronismos», para piano e sons eletrônicos) (*O Estado de São Paulo*, 31 de agosto de 1982).

Após o concerto em Santos, foi a vez de Anna Maria se apresentar em Portugal. Em carta a Gilberto Mendes de 26 de junho de 1983, Peixinho comenta com o amigo que lhe enviará o disco *As quatro estações* «pela Anna Maria Kieffer, que vem cá realizar um concerto com a “Confraria”». Nesta mesma carta expressa o desejo de um novo regresso ao Brasil: «Estou também desejoso de voltar ao Brasil. Você nem calcula! A minha estadia no ano passado aí com você foi maravilhosa: os cursos, os concertos, o companheirismo e a amizade foram coisas para mim inesquecíveis. Gostaria tanto de aí voltar em breve!» (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 26 de junho de 1983).

A relação de Peixinho com o Brasil foi, aos poucos, extrapolando o âmbito profissional e musical, alargando-se para outros domínios da cultura como podemos observar no pedido feito a Gilberto Mendes por ocasião de sua ida a Lisboa:

«gostaria de lhe pedir um favor, se não lhe desse muita maçada: uns balangandãs de metal branco para pendurar ao peito e, se possível, um cristal de ametista-quartzo. Aqui lhe pagarei, em cruzeiros ou em escudos» (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 28 de março de 1980).

Os balangandãs, adereços de matriz africana, são comercializados pela indústria do turismo étnico nas principais cidades brasileiras e constituem um conjunto de pequenas imagens como pombas, navios, figas, dentre outras, dispostos em correntes formando colares, pulseiras e tornozeleiras. Embora em constante processo de ressignificação desde o século XVIII, os balangandãs são vistos como amuletos protetores e evocadores de prosperidade. A ametista, por sua vez, é também muito cobiçada nas práticas esotéricas brasileiras por ser um cristal associado à purificação e desintoxicação do corpo, além de um símbolo de proteção. O interesse de Peixinho por tais práticas oriundas de diferentes tipos de sincretismos religiosos, nos propicia dimensionar sua imersão na cultura brasileira, tornando-se, aos poucos, «um irmão, uma pessoa da casa» (MENDES *in* MACHADO 2002, 65).

Quanto às peças para piano solo interpretadas no âmbito do XVIII Festival Música Nova, *Music Box* era a que, até então, não havia sido apresentada ao público brasileiro. Junto com ela, abordaremos nesta seção o *Estudo IV* (1984) porque, além de fazerem parte do mesmo período, guardam afinidades quanto à exploração tímbrica e o uso de técnicas não convencionais.

### ***Music Box*: entre o rigor e a liberdade**

*Music Box* (1981/1985), apresentada pela primeira vez no Brasil em 1982,<sup>41</sup> parece-nos um bom exemplo das novas experiências do compositor no campo da harmonia, da forma e do timbre. Composta para piano e três caixinhas de música diferentes, esta peça coloca em perspectiva musicalidades (memória cultural) distintas ao contrapor a fragilidade sonora e mecânica das caixinhas de música, com um instrumento cuja potência acústica e complexidade mecânica passou a simbolizar um certo ideal de perfeição dentro da tradição da música clássica ocidental.

---

41 Maria Lúcia Pascoal afirma tratar-se da estreia mundial da obra (ASSIS 2010b, 178). Todavia não conseguimos comprovar tal afirmação.

Alguns autores consideram-na com certo grau de ironia, especialmente em decorrência do tratamento harmônico (MONTEIRO 2018). A superposição de tonalidades diferentes não apenas entre as caixinhas de música, mas destas em relação ao piano, traz alguma comicidade a nível da sonoridade resultante.<sup>42</sup> Em nossa percepção, o estranhamento sonoro de tal combinação (piano e caixinhas de música) deriva muito mais do encontro entre a ludicidade — universo infantil — e a nostalgia — universo adulto. A nostalgia, nesse caso, parece emergir de cenas de filmes colecionadas em nossas memórias, nas quais sons de caixinhas de música são frequentemente inseridos para recordar ou suscitar a ausência, a falta, o passado, a distância, ao trazer à memória reminiscências de sonoridades de outras épocas.

Seja como for, composta em 1981 e reformulada em 1985, acreditamos que *Music Box* tenha sido um impulso embrionário para outra obra, *Madame Borbolet(r)a para pequenos instrumentos e brinquedos* (incluindo três caixinhas de música), de 1982, a qual também se relaciona, ainda que menos diretamente, com o *Estudo IV* (1984), como veremos oportunamente. São três obras da mesma fase e nas quais Peixinho explorou múltiplas possibilidades de brinquedos sonoros. Em notas de programa quando da estreia de *Madame Borbolet(r)a* no IV Encontro Nacional de Teatro para a Infância, também em 1982, assim escreveu o compositor: «A obra nasceu de uma velha ideia, acalentada há longo tempo: a de compor uma peça destinada exclusivamente a brinquedos e instrumentos infantis, explorando as suas múltiplas virtualidades» (PEIXINHO in ASSIS 2010a, 75). O excerto musical a seguir, de *Madame Borbolet(r)a*, exemplifica sua escrita e orquestração para instrumentos infantis: além de estoirar balões, o compositor trabalha com melódica (escaleta) soprano e contralto, crótalo, flauta indeterminada, pregos, canários, passarinho, *robot* e três caixinhas de música. Tudo isso tendo como referência o texto indicado na parte inferior da partitura: «Borboletra preparou-se para a viagem, enquanto o pé de vento lhe contava que cada palavra tem um halo de luz, um hálito de perfume, uma cor, um sabor, uma música própria».

---

<sup>42</sup> *Music Box* interpretada por Francisco Monteiro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NO8CMiICS3E> (consultado em 17 de maio de 2023).



Figura 16. Instrumentação de *Madame Borbolet(r)a*, p. 11.

No primeiro manuscrito de *Music Box*, de 1981, no início da partitura o compositor nos oferece um esquema gráfico das caixas de música e outro da parte do piano, evidenciando a macroestrutura da obra, bem como seu procedimento harmônico:<sup>43</sup>

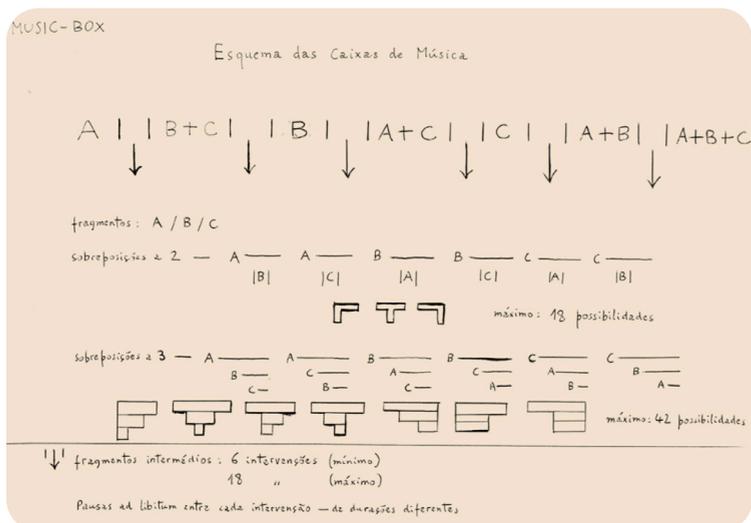


Figura 17. *Music Box* (1981), manuscrito p.1. Esquema das caixas de música.

<sup>43</sup> Partitura manuscrita em <http://www.mic.pt/>. Há também uma partitura editada por Francisco Monteiro disponibilizada em: <http://projectojp.blogspot.com/> (consultado em 17 de maio de 2023).

MUSIC - BOX

PIANO

**I**

Estruturas homogêneas:

- a) mesma tonalidade
  - imitação simultânea, independente ou em cânone
- b) alterações de tempo, rítmicas, métricas, melódicas ou harmônicas
- c) variações de tempo, rítmicas, melódicas ou harmônicas
- d) projeções melódicas ou harmônicas e/ou variações múltiplas de textura

**III**

Estruturas mistas:

- a) mesma tonalidade
  - transposições de outras melodias sobre a mesma tonalidade
- b) tonalidades diferentes
  - transposições da mesma melodia sobre as tonalidades das outras
- c) "modulações" entre duas ou três melodias
- d) "modulações" entre várias projeções melódico-harmônicas

**II**

Estruturas heterogêneas:

- a) tonalidades diferentes
  - simultaneidade, independência ou relação "canônica" entre outras melodias (fragmentos)
- b) alterações de tempo, rítmicas, métricas, melódicas ou harmônicas (sobre outra melodia)
- c) variações de tempo, rítmicas, melódicas ou harmônicas (sobre outra melodia)
- d) projeções melódicas ou harmônicas e/ou variações múltiplas de textura (sobre outras melodias)

**IV**

Estruturas complementares:

- a) notas complementares — estruturas pentatônicas
  - novas melodias
  - textura: (como II d)
  - imitação do perfil melódico de 4 das 3 melodias
- b) notas complementares entre grupos de 2 melodias
  - (1 nota ou 4 notas)

Escolher um mínimo de 10 possibilidades de I, II, III e IV

registro agudo/sobragudo — registro dominante  
 registro agudo: estruturas pentatônicas  
 registro médio: só as notas complementares (de B+C)  
 registro médio/grave: só a nota complementar (de A+B)

Mediação entre 2 tonalidades

Figura 18. *Music Box* (1981), manuscrito pp. 2 e 3. Esquema da parte do piano.

Tais esquemas sugerem, à primeira vista, um processo de pré-composição rigoroso onde o percurso dos elementos que fazem parte da composição é traçado previamente. Por outro lado, também há que considerá-los como resultado de um processo analítico *a posteriori*, reduzido aqui a croquis explicativos da macro-forma e da estrutura de uma obra nascida, talvez, de experimentações e improvisações ao piano. Refletir sobre esta dialética entre rigor e liberdade é um exercício fundamental para adentrarmos no universo composicional de Jorge Peixinho e, no nosso caso em específico, para compreendermos os tipos de *pianismo* que ele construiu ao longo de suas viagens ao Brasil.

Em sua última entrevista, Peixinho esclareceu que:

No meu caso, tendo para a liberdade e tendo para o rigor. Pretendo que essa liberdade, a liberdade da criação, as opções que a cada momento se me põem [...] estejam sempre temperadas por um princípio de rigor muito forte. Um rigor que pode ser um rigor *a priori*, um rigor pré-determinado, o qual existe por vezes na minha obra, mas que devo confessar, nasce na maior parte dos casos um pouco depois. É *a posteriori* que vou «arrigorar» toda essa liberdade em termos de organização dos espaços musicais, das várias dimensões do tempo, das relações de tensão e distensão intervalar [...], a lógica, por exemplo, da utilização de cada uma das vozes componentes do discurso musical, das partes da polifonia, e a lógica da função tímbrica, que me parece realmente fundamental (PEIXINHO *in* TEIXEIRA 2006, 137).

Sob o ponto de vista da interpretação, e especificamente em *Music Box*, há uma grande flexibilidade na realização do diálogo entre os gestos musicais do piano e das caixinhas de música. Tal flexibilidade é também notável a nível da macro-forma, visto que a obra só é concluída depois de ouvirmos o último som de uma das três caixas, aleatoriamente.

Outro aspecto que nos interessa contemplar, e que também busca balancear rigor e liberdade no plano da criação musical, é a escrita-notação. Analisando os manuscritos para piano de Peixinho, observamos uma gradativa sistematização no uso de certos signos que o compositor, ao longo de suas obras, foi desenvolvendo e perpetuando. Este é o caso, por exemplo, da pequena ligadura sobre as hastes das figuras rítmicas que vimos no capítulo anterior. A maneira de grafar a música não era, em sua concepção, apenas um meio de expressar determinada ideia musical, mas, ao mesmo tempo, um fator determinante para a formação da própria ideia:

[...] o problema da escrita-notação é de capital importância, porque ele deu origem, ao tentar suprir, num determinado momento histórico, as lacunas da notação de tipo tradicional, deu origem, dizia eu, à alteração qualitativa da própria música, isto é, produzindo, em grande parte, uma transformação da própria mentalidade musical. Assim nasceram a música aleatória, as experiências de novas grafias musicais, grafismos mesmo (praticamente notações plásticas) e até notações verbais [...]. (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 328).<sup>44</sup>

Em sua música, a notação transcende a simbologia convencional na comunicação entre compositor e intérprete, e passa a atuar de forma individualizada. Cada obra é autorizada a gestar sua própria grafia em resposta aos diferentes desafios técnicos e estéticos que o compositor-pianista se coloca. Por isso é comum a incidência de textos explicativos no início de suas partituras. Tal diversificação, se por um lado incorre no risco de difi-

<sup>44</sup> Entrevista originalmente publicada no *Século Ilustrado de Lisboa*, em 26 de janeiro de 1974.

cultar o entendimento do intérprete numa primeira leitura, por outro, estabelece uma identidade visual para cada obra e evidencia aspectos subjetivos que estão em jogo na fatura musical. Mas Peixinho, enquanto instrumentista, tinha consciência da necessidade de estabelecer, através da partitura, uma comunicação clara com seus intérpretes. Ele dizia: «as minhas experiências no campo da notação têm sido sempre norteadas pelo critério de uma perfeita adequação entre pensamento musical e a sua expressão técnica, por um lado, e uma tradução gráfica inteligível e coerente, por outro» (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 120).

### ***Estudo IV (para uma corda só): manipulando idiomatismos musicais***

Como veremos agora, Jorge Peixinho colocará em perspectiva um tipo de notação gráfica e plástica, com a notação tradicional e mensurada.

A primeira audição brasileira do *Estudo IV* se deu no XXII Festival Música Nova de Santos, em 1986, e cuja partitura pudemos ter acesso graças ao trabalho de restauração e edição crítica realizada por Francisco Monteiro.<sup>45</sup> Nele, Peixinho parece radicalizar ainda mais sua dupla experiência enquanto compositor e intérprete, seja sob o ponto de vista da sonoridade/notação, seja sob o ponto de vista da atuação do pianista. Composto em 1983 e revisto em 1984, o *Estudo IV* coloca em diálogo práticas musicais de contextos históricos distintos ao utilizar a citação de seis melodias populares portuguesas, alternando-as com intervenções sonoras produzidas diretamente nas cordas do piano em forma de: «fricção de cerdas de arco (crina); *pizzicato*; raspado de unhas; realização de harmónicos; tamborilar dos dedos; trémulos; piparotes» (MONTEIRO 2013).

Num esquema formal *alla rondó*, as melodias populares vão-se metamorfoseando no contacto com as técnicas não-convencionais e transfiguram-se em melodias de timbre, fazendo com que o *ethos* que elas carregam perca sua força de referencialidade. O que está em jogo, segundo o compositor, é «uma reflexão longínqua da nossa própria memória» (notas na partitura). Essa espécie de aura impressionista ocorre porque as melodias são executadas em harmónicos produzidos no contacto do intérprete com a corda fá suspenso grave do piano, num comportamento seme-

---

<sup>45</sup> Para o trabalho de restauração e edição crítica da obra, foram utilizados diversos documentos como esboços da partitura, comentários do compositor sobre a execução, transcrição das melodias tradicionais, dentre outros (MONTEIRO 2013).



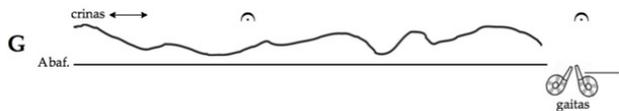
a partitura com a qual trabalhamos é o resultado de uma restauração do editor, desenvolvida a partir de rascunhos e anotações deixados pelo compositor, teria sido o *Estudo IV* uma obra inacabada?

Embora não tenhamos respostas concretas para tais questões, somos levados a problematizar dois aspectos: o recurso à citação de melodias populares oriundas de um contexto tonal-modal numa clara correspondência ao pós-modernismo musical e, simultaneamente, o recurso à manipulação de alturas provenientes do sistema temperado numa atitude semelhante a técnicas da orquestração eletroacústica, mimetizando, de certa forma, as oscilações, os portamentos e a rusticidade imanente nos cantares da cultura oral. Assim, ao simular sonoridades de práticas musicais da oralidade, o compositor coloca em perspectiva não apenas a função que o timbre adquire em sua obra, mas a própria relação dialógica entre texto (grafia musical) e contexto (concretude sonora).

Tal operação nos remete à escrita do também compositor e pianista português, Fernando Lopes-Graça. Em sua obra para piano, o uso constante de notas adicionais (diatônicas ou cromáticas) ou mesmo pequenos *clusters* agregados à linha melódica, funcionam como uma espécie de camuflagem da melodia principal, tornando-a distante na escuta, como memória longínqua. Sob o ponto de vista do timbre, tal procedimento ajuda a criar um efeito de sonoridade não temperada, uma espécie de «desafinação virtual» em analogia às sonoridades anasaladas e melismáticas comuns nas práticas vocais coletivas da oralidade.

O *Estudo IV* guarda, ainda, conexão direta com outras obras de Peixinho, fato mencionado por ele em notas na partitura: «[...] juntamente com outras peças minhas para piano, o *Estudo IV* insere-se num ciclo fundado sobre polarizações básicas — o *Estudo III* (sobre Si Bemol) e *Music Box* (sobre Ré), constituindo assim o fecho da divisão ternária da 8.<sup>a</sup>». Outras relações também são passíveis de serem tecidas entre o *Estudo IV* com obras anteriores, especificamente no plano da técnica instrumental. Tal como a voz no *Estudo II*, aqui o pianista também é convidado a incorporar no seu repositório de atitudes técnicas, procedimentos oriundos de outros instrumentos, de outros repertórios, de outras práticas musicais, evidenciando

a simbiose que Peixinho opera tanto no campo da *poiesis* como no da *aesthesis*. Outro exemplo é o emprego de «gaitas de metal ou de plástico, instrumentos infantis passíveis de se encontrar em feiras populares» (notas na partitura). A peça finaliza com o intérprete soprando as gaitas de frente para o público, num gesto provocatório de «distanciamento e estranhamento» em relação às «sonoridades encantatórias do piano» e a nostalgia das melodias populares.



Exemplo 15. *Estudo IV*, indicação de gaitas ao final da peça.<sup>47</sup>

Além de nos remeter ao universo musical de práticas populares, a inserção de um objeto tão estranho ao contexto da música erudita de concerto e, principalmente, ao repertório pianístico, adiciona ao *Estudo IV* uma componente lúdica que, naquela década de 1980, Peixinho já havia testado em outras obras do seu catálogo como em *Madame borboleta(r)a* (1982) para pequenos instrumentos e brinquedos, e em *Music Box* (1981-1985). No caso de *Music Box* e do *Estudo II e IV*, nos quais o compositor incorpora novas fontes sonoras à sonoridade original do piano, a função tímbrica se torna um aspecto ainda mais relevante, como vimos até o momento.

Podemos concluir que, entre o *Estudo II* de 1970 e o *Estudo IV* de 1983/1984, há uma correlação harmônica implícita e uma correlação técnica-instrumental explícita com outras obras pianísticas do mesmo período. Lembrando que tais correlações não incluem nem o *Estudo I* (1969) e tampouco o *Estudo V* (1992).

Para Manuel Pedro Ferreira, em sua crítica publicada no *Jornal de Letras* em 15 de maio de 1984, a atitude pós-modernista de Peixinho se sobrepõe, no *Estudo IV*, ao seu caráter vanguardista:

Neste *Estudo*, «para uma corda só», ao carácter intrinsecamente vanguardista, sobrepõe-se a pose pós-modernista, patente no uso de citações como «refracção» longínqua da memória. Mas os dois aspectos só superficialmente são conciliáveis. Na verdade, ou considera-

<sup>47</sup> Excerto da edição de Francisco MONTEIRO (2013).

mos esta peça de um vanguardismo arrependido ou de um incipiente pós-modernismo — mas trata-se, de qualquer modo, de uma obra em que meio e mensagem partem de diferentes pressupostos e se apresentam mutuamente inadequados. É isto, mais do que a análise da partitura (meritória) que condena este Estudo como autêntica expressão de cultura (FERREIRA *in* MACHADO 2002, 278).

Entretanto, num ensaio de 1981 sob o título «Memórias e reversibilidade», Jorge Peixinho já forneceria algumas pistas sobre seu interesse em remanipular elementos do antigo sistema tonal. Publicado no dossiê *La musica, le idee, le cosa: Mostra di manoscritti e partiture sulle grafie, forme e pensieri nella musica contemporanea*, coordenado por Aldo Brizzi e reproduzido em MACHADO (2002, 281-283), Peixinho critica o princípio da não repetibilidade da música serial que, ao tentar excluir as «capacidades polivalentes da memória» em prol de um «alto índice de criatividade», acarretou, em sua opinião, uma série de «mal-entendidos e de ambiguidades semânticas». Para ele, a «memória das alturas» numa composição contemporânea não configuraria um retrocesso na história, mas, antes, em uma «qualidade semântica nova» ao «reimplantar» um elemento vinculado tradicionalmente a um determinado contexto, num universo outro. E conclui com uma pergunta que, sem dúvida, é mais um jogo de indagação-afirmação: «pode escrever-se música sem que esta esteja ligada a um sistema unívoco, a uma cadeia de regras estruturais unificadoras?» (MACHADO 2002, 282). A análise de suas obras nos diz que sim, desde que o compositor domine profundamente as técnicas a seu dispor e as empregue de forma crítica, não como método *a priori* e encerrado nele próprio. Seu ex-aluno, Pedro Abrunhosa, complementa: «Com ele [Jorge Peixinho] aprendi ainda que a música não tem limites. Sobretudo, aprendi a quebrar as barreiras musicais e a grande atitude de descomplexação estética. Tudo é válido, e ao mesmo tempo, tudo é proibido. É o eterno jogo entre o casual e o científico» (ABRUNHOSA *in* MACHADO 2002, 101).

## **O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL) no Brasil**

Jorge Peixinho regressou ao Brasil novamente em 1984, dessa vez acompanhado do GMCL para realização de cinco concertos nas cidades de São Paulo, Santos, Campinas, Brasília e Belo Horizonte, respectivamente.

O convite principal para esta viagem partiu da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, sendo todos os outros firmados a partir de sua confirmação:

A SBMC — Sociedade Brasileira de Música Contemporânea — regional de São Paulo, está organizando para agosto de 1984 um festival de música contemporânea que comemorará os 20 anos de existência do Festival Música Nova de Santos [...]. A Comissão Organizadora do Festival julga, portanto, da maior importância a presença do eminente compositor português Jorge Peixinho, colaborador dedicado de muitos dos eventos anteriores. Vem, assim, através desta, convidar o compositor e o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, para a realização de concertos em Santos e em São Paulo no período de 15 a 30 de agosto de 1984, com a apresentação de obras de compositores portugueses, entre os quais Jorge Peixinho, Clotilde Rosa e José Lopes e Silva [...] (Carta da SBMC a Jorge Peixinho. São Paulo, 25 de outubro de 1983).<sup>48</sup>

A subvenção das passagens aéreas para o Grupo se deslocar de Portugal ao Brasil teve a participação da Fundação Calouste Gulbenkian, do Ministério da Cultura e Negócios Estrangeiros e da TAP-AIR de Portugal, a partir das tratativas de Jorge Peixinho junto a estes órgãos. O GMCL era formado, na ocasião, por Clotilde Rosa (harpa), Carlos Franco (flauta), António Saiote (clarinete), José António Lopes e Silva (guitarra), António Reis Gomes (trompetista), Luísa de Vasconcelos (violoncelo), António Oliveira e Silva (viola), além do próprio Peixinho que atuava como diretor artístico, pianista e maestro.

Rodolfo Coelho de Sousa, então organizador da edição comemorativa do Festival Música Nova, informa a Peixinho que o núcleo de Belo Horizonte também estaria interessado na presença do GMCL na capital mineira:

Reservamos as datas de 19 a 20 de agosto de 1984 para os concertos do grupo em Santos e São Paulo respectivamente. Da nossa parte parece que tudo está correndo em ordem para a vinda de vocês. Surgiu mais uma possibilidade. Há interesse do núcleo de Belo Horizonte na ida de vocês para lá, para conferências e seminários. Favor entrar em contato com Paulo Sérgio Guimarães Alvares [...]. (Carta de Rodolfo Coelho de Sousa a Jorge Peixinho. São Paulo, 2 de maio de 1984).

Em outra missiva dirigida a Jorge Peixinho, dessa vez assinada pelo compositor Jorge Antunes (1942-), o GMCL é convidado para um concerto na capital Brasília:

48 Naquele ano, a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea era presidida por Luiz Augusto Milanesi e a sua regional de São Paulo, por Rodolfo Coelho de Sousa.

Temos a honra de dirigirmo-nos a V. S<sup>a</sup>. para convidar o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa para a apresentação de um concerto, aqui em Brasília, na Sala de Concertos da Escola de Música, no dia 25 de agosto próximo. Informados de sua vinda com o Grupo, ao Brasil, solicitaríamos o obséquio de ser estuda a possibilidade de Vs. S<sup>a</sup>. incluíres a nossa cidade no itinerário de suas passagens aéreas, pois que não nos será possível arcar com estes gastos [...]. (Carta de Jorge Antunes a Jorge Peixinho. Brasília, 10 de julho de 1984).



Figura 19. Peça de divulgação do concerto do GMCL em Brasília, 1984.

O repertório apresentado pelo Grupo naquela turnê brasileira foi integralmente dedicado à música portuguesa contemporânea, sendo todas as obras do programa em primeira audição brasileira:

JORGE PEIXINHO	<i>O Jardim de Belisa</i>
CLOTILDE ROSA	<i>Recondita Harmonia</i>
LOPES E SILVA	<i>Sub Memória</i>
CONSTANÇA CAPDEVILLE	<i>Mise-en-Requiem</i>
JORGE PEIXINHO	<i>LOV 2</i>

Em dias consecutivos ao concerto do dia 19 de agosto de 1984 no Festival de Santos, o Grupo se apresentou em Campinas e São Paulo. Como nos relata Maria Lúcia Pascoal (Assis 2010a), no início dos anos 1980, a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) iniciava o curso de Graduação em Música e criou, como atividade paralela, a série *Concertos do Meio Dia*. Foi no âmbito desta série que «Peixinho teve a oportunidade de se apresentar na direção do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, com o qual realizava uma excursão por cidades brasileiras» (Assis 2010a, 176).

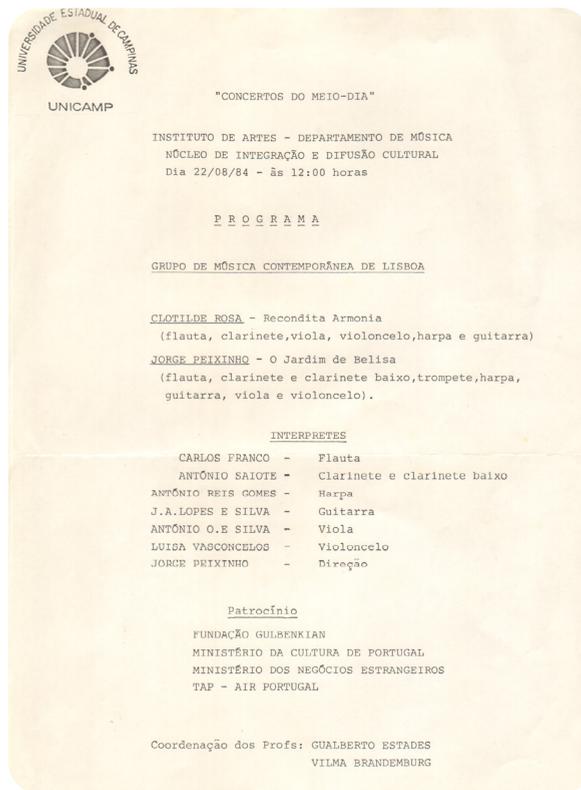


Figura 20. Programa do GMCL em Campinas em 22 de agosto 1984.

Também fez parte da digressão brasileira, a participação de Peixinho como docente no 1.º Seminário de Altos Estudos Musicais da Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo, decorrido entre 13 e 18 de agosto, que, conforme carta a Gilberto Mendes, tal Seminário teria sido organizado pelo compositor Conrado Silva (Carta de Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 28 de julho de 1984).

Embora a realização de recitais de piano não constasse da programação, tal turnê foi extremamente importante para Jorge Peixinho, uma vez que o colocou no circuito de novos eventos brasileiros. Como vimos, até então, suas atividades tinham como destino principal as cidades do estado de São Paulo, sobretudo Santos. A partir de 1984, o compositor e pianista passaria a atuar de forma regular também em outras cidades do país, principalmente nos eventos organizados pela Fundação de Educação Artística (FEA) e pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ambas em Belo Horizonte, como veremos oportunamente.

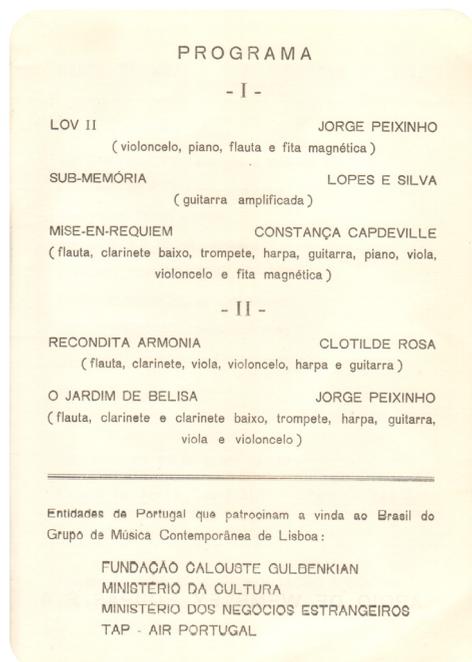


Figura 21. Programa do concerto do GMCL em Belo Horizonte 28 de agosto de 1984.

### ***Greetings and regret***

A expectativa de regresso ao Brasil no ano seguinte, em 1985, revelou-se motivo de grande frustração para Jorge Peixinho. Em sua correspondência com os colegas brasileiros, constatamos a preparação de uma vasta agenda de atividades que incluía concertos, gravações, seminários, dentre outros. Havia grande expectativa por sua presença nas sessões de gravação da obra *Greetings, Lied fur H.J.K.*, para *mezzosoprano*, flauta, fagote, violoncelo e percussão. Trata-se de uma encomenda da cantora Margarita Schack para constar no LP em homenagem aos setenta anos de nascimento do compositor Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), com quem era casada.<sup>49</sup> Pelo que pudemos apurar na documentação epistolar, além da gravação, Peixinho realizaria um recital de piano no XXI Festival Música Nova de Santos, como de costume, e mais cinco outros em diferentes capitais do país.

Margarita Schack expõe o cronograma a Peixinho:

<sup>49</sup> Nesta obra não há um texto para a parte do canto, mas diferentes estruturas vocais derivadas de fonemas do nome do homenageado (TEIXEIRA 2006, 175).

Querido Jorge

Hoje posso dizer alguma coisa mais:

17/8/1985 Santos, concerto confirmado

15/8/1985 São Paulo, Conservatório de Música «Brooklin Paulista»

? /8/1985 Curitiba, Concerto confirmado, falta a data

1/9/1985 Rio de Janeiro, Concerto (Contra-Pontos) confirmado

24-30/8/1985 Porto Alegre, Curso, eventualmente concerto (a confirmar)

Agosto Belo Horizonte (data a confirmar)

A gente está ainda tentando um curso e/ou concerto em Londrina e também no Rio [...].

Infelizmente as coisas andam aqui bem devagar, mas acredito que vai dar tudo certo. (Carta de Margarita Schack a Jorge Peixinho. Rio de Janeiro, 21 de maio de 1985)

Ao amigo Gilberto Mendes, Peixinho manifestou estar excepcionalmente entusiasmado com a possibilidade de regressar ao Brasil, ainda mais pelo fato de ter vencido, segundo ele, um problema de coração que o obrigou a um período de internação hospitalar. Tratava-se de um enfarto do miocárdio que o levou a ser hospitalizado no dia 29 de junho de 1985, tendo recebido alta médica em 12 de julho de 1985.

Após um mês fora do hospital, Peixinho exterioriza uma série de dúvidas a Gilberto Mendes quanto ao repertório a ser apresentado no concerto de Santos:

Quanto ao programa definitivo, desejaria fazer-lhe umas perguntas pessoais e técnicas para poder selecionar o dito o mais rápido possível. Ei-las:

a) se já toquei o «Jogo Projectado I» de Clotilde Rosa em 1982; eu calculo que sim, mas não encontro o programa (se essa obra já foi incluída não a programarei logicamente este ano);

b) se lhe interessa com prioridade música minha em particular e música portuguesa em geral;

c) se é possível obter o seguinte material: 2 projectores de luz variáveis; 1 jogo de temple-blocks; 1 ou 2 microfones para o piano; 1 ou 2 gravadores iguais (7,5) de preferência REVOX ou um sistema DELAY variável; consola de misturas, amplificador e 2 alti-falantes;

d) se lhe interessa incluir peças espanholas ou latino-americanas (Tomás Marco, Llorenç Barber, Francis Schwartz, Mario Lavista, Alfredo Marciano) — isto no caso de eu nunca ter apresentado FETICHES de Tomás Marco em Santos, coisa de que também não estou seguro;

e) gostaria de apresentar peças (no ano internacional da juventude) de duas peças de dois jovens alunos meu: ISABEL SOVERAL e JOSÉ TOMÁS;

f) último assunto: teria o máximo interesse e prazer que o Madrigal Ars Nova de Santos, dirigido por Roberto Martins dirigisse duas pecinhas de duas alunas minhas para coro a cappella: PAULA DIAS e FÁTIMA BEIRÃO [...];

g) ultissíssimo assunto a ser discutido no Brasil: a realização de várias surpresas relacionadas com Bach, Scarlatti, Liszt e António Fragoso (compositor português que faleceu em 1918 com 21 anos de idade) [...]. (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes, Lisboa, 23 de julho de 1985).

Como mencionado, na viagem de 1984 Peixinho havia atuado exclusivamente junto ao GMCL, sem ter tido a oportunidade de se apresentar como solista. Analisando o excerto acima, e tendo em vista o número e variedade de repertório oferecido ao amigo santista, é evidente sua boa disposição para regressar ao país novamente como pianista. A atitude generosa em inserir peças de alunos em seu recital de piano e também na programação do *Madrigal Ars Nova*, denota não apenas a consciência do compositor quanto ao valor de seu trabalho como pedagogo, lembrando que naquela ocasião Peixinho lecionava Análise e Técnicas de Composição na Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa (TEIXEIRA 2006, 230), como reforça seu empenho característico na divulgação de obras portuguesas. A oferta de um repertório latino-americano e/ou espanhol é também denotativa do papel que ele havia assumido na construção de um intercâmbio entre América Latina e Europa. Parte do equipamento técnico solicitado se dirigia, muito provavelmente, à obra de Clotilde Rosa, *Jogo projectado I*, que já havia sido interpretada por ele em 1982 «com projeção de diapositivos», e também para sua peça *Harmónicos I*, que utiliza um sistema de projeção de áudio compatível com o descrito na missiva a Mendes. Além dessas, supomos que o compositor iria estreitar sua nova peça para piano daquele ano, *Miss Papillon* para piano e fita magnética.

Quanto às surpresas em relação aos compositores do passado, Peixinho coloca-nos novamente diante de uma expectativa sobre sua vertente pós-moderna dos anos 1980.

Como nos explica Manuel Pedro Ferreira,

[...] a faceta pós-moderna de Peixinho é expressa na adesão ao idiomatismo guitarrístico tradicional (tonal) e no caráter assistemático de *L'Oisean-Lyre* (1982); nas relações estilísticas de *Ulini, Aspri e Forti* (1982) com o universo histórico do Lied; nas explorações harmónicas e estilo de condução melódica de *Retrato de Helena* (1982); na expressividade romântica dos solos em *Lov II* (versão de 1983); na personalização imaginária dos instrumentos em *O Jardim de Belisa* (1984); na estruturação acórdica de *Ouçam a Soma dos Sons que Soam* (1986); no recurso a gestos escalares em *Fantasia-Impromptu* (1990) e mesmo na transparência polifónica de *Floreal* (1992). (FERREIRA in MACHADO 2002, 257).

Ainda, segundo o autor, Peixinho passou a privilegiar em obras da década de 1980 a falsa citação e mesmo a autocitação, culminando num universo sonoro emi-

nementemente pessoal (*ibid.*, 258). O diálogo de Peixinho com as tradições se deu por várias vias, reformulado tanto em sua técnica composicional, quanto em sua escrita pianística, como é o caso também do *Estudo IV*, visto anteriormente.

Porém, toda a expectativa e preparação para a viagem de 1985 foi em vão. Com grande desalento, Peixinho escreve novamente a Gilberto Mendes:

Lisboa, 19 de Agosto de 1985

Querido Gilberto,

acabo de receber seu telegrama com a maior satisfação e a maior tristeza. Trabalhei especialmente para os Festivais de Santos e São Paulo, não só as peças do recital, mas também os eventuais planos extra.

Espero que se trate de um equívoco (de facto, desde que recebi o seu telegrama até hoje não recebi qualquer carta sua), pois o Hospital e o meu médico assistente deram-me, a partir de hoje, autorização oficial para me deslocar ao Brasil e realizar concertos a ambos.

Também da Fundação Gulbenkian recebi a garantia do pagamento da viagem, desde que (facto que hoje aconteceu, como já referi) o médico me dê autorização.

Deste modo, poderei, já desde a próxima semana deslocar-me ao Brasil apenas receba luz verde da vossa parte.

Conto de que estes problemas sejam ultrapassados, emie-lhe um abraço

Jorge Peixinho

para telegrama: CIDADE NOVA / ED. 7 B / 6 A / LOURES  
para telefone: 9881883

Esperamos que até muito breve. Poderia ficar no Brasil até meados de Setembro. É espero sua confirmação! neste momento não penso noutra coisa.

Jorge Peixinho

Figura 22. Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 19 de agosto de 1985.

De facto, todas as atividades programadas para aquele ano foram canceladas. A justificativa, segundo Margarita Schack, era a escassez de recursos arrecadados com os patrocinadores:

Queridíssimo Jorge,

Sábado falei com José de Oliveira Lopes, que me disse, que você está muito triste, que os concertos todos foram cancelados. Eu posso dizer a você que eu chorei quando nós tivemos que cancelar todos estes planos. A situação no Brasil está muito ruim no momento e a gente só pode esperar que tudo melhore no ano que vem [...]. O nosso orçamento era de US\$ 35.000, a gente recebeu US\$ 825, que é nada, nem para imprimir o programa [...]. Eu espero que Jorge entenda a minha situação terrível. É nada agradável de dizer que não vai haver mais. Eu pessoalmente gastei pelo menos uns Cr\$2.000.000 do meu bolso para poder realizar o projeto, gastei mais que um ano de trabalho intensivo e meu coração está sangrando, porque a gente não conseguiu. Espero que Jorge possa me perdoar e pode ficar com a certeza que eu vou fazer de tudo para realizar este projeto no ano que vem [...]. (Carta de Margarita Schack a Jorge Peixinho. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1985).

O ano de 1985 é um marco na história do Brasil. Após um longo período de ditadura que teve início em 1964, o primeiro presidente eleito pelo povo por meio do voto direto aconteceu naquele ano, em 1985. Sendo assim, todos os sectores da sociedade viviam um momento de transição de um governo autoritário — cujos órgãos regulamentares de censura, como o AI-5, fiscalizava e controlava todas as atividades culturais do país — para um projeto da «nova república», como denominou o presidente eleito, Tancredo Neves. Porém, com a morte do novo presidente antes mesmo de tomar posse, tal projeto tornou-se uma miragem para o povo brasileiro num terreno político e social extremamente instável. Como analisa o sociólogo Sallum Brasília Júnior (1991), neste período da história do Brasil, não só o regime militar-autoritário entrou em crise como o Estado nacional-desenvolvimentista que alicerçara a vida política desde os anos 1930, acarretando uma deterioração do desenvolvimento e fragilização do Estado. Sendo assim, não é difícil compreendermos o escasso apoio recebido por Schack para seus projetos, uma vez que áreas como a cultura são, historicamente, as primeiras a serem atingidas.

### **Sons que vêm de lá...**

Será, portanto, em 1986 que Peixinho regressará ao Brasil como convidado do 18.º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na

cidade de São João Del Rey, atuando como professor e pianista. Lembrando que o compositor já havia estado nesta pequena cidade de Minas Gerais, em 1978, participando como professor, conferencista e pianista do VII Curso Latino-Americano de Música Contemporânea.

Além das atividades previstas pelo Festival de Inverno, Peixinho realizou ainda recitais em Salvador (Semana de Música Contemporânea), Santos (XXII Festival Música Nova de Santos) e São Paulo (Conservatório Musical Brooklin Paulista), respectivamente. Ao longo de sua estadia no Brasil, que teve uma duração aproximada de dois meses, ele interpretou seis de suas obras para piano: os *Estudos I e III*, *Sucessões simétricas*, *Harmônicos I*, *Music Box* e, pela primeira vez, o *Estudo IV — para uma corda só* (1984), conforme discutido anteriormente.

A turnê iniciou, portanto, em julho de 1986, no âmbito do Festival de Inverno que decorreu entre os dias 3 e 30 daquele mês. Junto com seus alunos do Festival, compôs a obra *Maria Fumaça* para grupo instrumental, cujo título é uma clara alusão ao lendário trem da Maria Fumaça que liga, ainda hoje, as cidades de São João Del Rey e Tiradentes, sendo uma das principais atrações turísticas da região. Como pianista, interpretou *Sucessões simétricas*, *Estudo I* e *Estudo III* em concertos coletivos ao lado de importantes nomes da música contemporânea brasileira como a pianista Catarina Domenici e os percussionistas Carlos Stasi e John Boudler.

Já em Salvador, foi a vez de Peixinho realizar novamente um recital inteiro a solo e, diferentemente de anos anteriores, o programa foi construído exclusivamente à volta de obras portuguesas. Na primeira parte, músicas de Clotilde Rosa, Filipe Pires, Isabel Soveral e Cândido Lima, sendo as duas últimas em primeira audição brasileira. Na segunda, obras de seu catálogo compostas nas décadas de 1960 e 1970.

As obras de Constança Capdeville (*Avec Picasso, ce matin...*) e de Maria de Lourdes Martins (*Sonorità*), também em primeira audição brasileira, integraram o programa do dia seguinte, no XXII Festival Música Nova de Santos. Foi também neste Festival que Peixinho apresentou pela primeira vez no país, seu *Estudo IV* (ver Figura 24).

**SEMANA de MÚSICA CONTEMPORÂNEA**

**RECITAL DE PIANO**  
**JORGE PEIXINHO**

Música Portuguesa Contemporânea

Reitoria da UFBA  
17 DE AGOSTO, 1986 - 21H

ANJO CULTURAL Shabab

PROMOÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - ENAC - DEPTO DE MÚSICA - PROJ. FCBBA-USIS - ICBM - ACRBU

**PROGRAMA**

CLOTILDE ROSA : JOGO PROJECTADO I (1977) (1939)

FILIPE PIRES : FIGURAÇÕES II (1969) (1934)

ISABEL SOVERAL : FRAGMENTOS (1985) (1961)

CÂNDIDO LIMA : METEORITOS (1973/74)\* (1939)

...

JORGE PEIXINHO : HARMÔNICOS I b)\*\* (1967) (1946)

: SUCESSÕES SIMÉTRICAS (1961)

: ESTUDO I "MÉMOIRE D'UNE PRÉSENCE ABSENTE" (1969)

: ESTUDO III EM Si<sup>b</sup> MAIOR (1976)

\* com fita magnética cassette  
\*\* com fita magnética de rolo

CO-PATROCÍNIO DO CONSULADO PORTUGUES

Figura 23. Programa do recital de Jorge Peixinho, no Auditório da reitoria da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 17 de agosto de 1986.

**SEGUNDA-FEIRA, 18** às 21 horas

compositor e pianista português **JORGE PEIXINHO**

I

JORGE PEIXINHO - Estudo III em Si bemol maior  
Miss Papillon

CONSTANÇA CAPDEVILLE - Avec Picasso, ce matin...

MARIA DE LOURDES MARTINS - Sonorità

JORGE PEIXINHO - Estudo IV para uma corda só  
(todos compositores portugueses)

II

JOHN CAGE (USA) - The perilous night (piano preparado)

TOMÁS MARCO (Espanha) - Fetiches

GILBERTO MENDES - Música para piano n.º 2 \*\*

PIOTR LACHERT (Polónia/Bélgica) - Aromas em FÁ e em Si bemol

**TERÇA-FEIRA, 19** às 21 horas

CONCERTO DE MÚSICA ELETROACÚSTICA

NÚCLEO ELETRÔNICA VIVA - Ludus Absquefaciem (1986) \*

Conrado Silva e Ruggero Ruschioni - sintetizadores

RODOLFO CAESAR - Sinfonia (1986) \*

JOCY DE OLIVEIRA - Liturgia do Espaço

JOHN WINIARZ (Canadá) - Sonic Arches (1985) \*\*

para sons eletrônicos gerados por computador e piano,  
tocado pelo próprio compositor: JOHN WINIARZ

JOCY DE OLIVEIRA - Encontro/Desencontro  
p./ fita magnética e piano, pela própria compositora:  
JOCY DE OLIVEIRA

**QUARTA-FEIRA, 20** às 21 horas

MÚSICA - TEATRO - ELETRÔNICA

autores canadenses interpretados pelo duo  
ALCIDES LANZA, piano - MEG SHEPPARD, soprano/atriz

BRIAN CHERNEY - Dans le crepuscule du souvenir \*\*  
(1977/80) p./ piano solo

MICHELLE GLOULOMBE ST. MARCOUX - Argosalaritq (1971)  
p./ atriz-cantora, 1 instrumentista e f. magnética

IVES DAQUST - Petite Musique Sentimentale (1984) \*\*  
p./ piano e fita magnética

SERGE PERRON - Fusion (1978) \*\*  
p./ piano e fita magnética

ALCIDES LANZA - Euphonema V (1979) \*\*  
p./ atriz-cantora, luzes, sons eletrônicos e  
extensões eletrônicas

**SÁBADO, 23** às 20,30 horas

MÚSICA ELETRÔNICA para fita magnética:  
LARS-CUNNAR BODIN (Suécia) - En Facio - Into Zero - Landscape (1978)

MESIAS MAIGLASHCA (Equador) Hor-zil (1989)

artistas santistas no Festival:

Figura 24. Programa do recital de Jorge Peixinho no XXII Festival de Música Nova, em 18 de agosto de 1986.

Na segunda parte do programa, Peixinho incluiu a *Música para piano n.º 2* de Gilberto Mendes, também conhecida como *Recado a Schumann*, ao lado de obras de John Cage, Tomás Marco e Piotr Lachert. Composta durante a estadia do compositor brasileiro em Austin, Texas, no ano de 1983, «sobre um tema de um velho caderno de notas que guardo até hoje» (MENDES 1994, 195), a *Música n.º 2* recebeu sua primeira audição brasileira pelas mãos de Jorge Peixinho no concerto do XXII Festival Mú-

sica Nova. Mais precisamente, Peixinho já a havia interpretado em dois recitais na Europa, ambos em 1985. O primeiro em Vigo, em estreia europeia, depois em Paris.<sup>50</sup>

Interessante observar também no programa acima, a presença de *Miss Papillon* (1985), para piano e fita magnética. É a primeira e única vez que este título consta em seus programas no Brasil e, conforme o catálogo elaborado por Cristina Delgado, Jorge Machado e José Machado (MACHADO 2002, 361), a partitura de *Miss Papillon* consta como «Situação: inexistente» seguida da observação «Obra inacabada». Teria sido ela uma espécie de resposta à *Música n.º 2* de Gilberto Mendes, também inspirada em Schumann? Não é difícil imaginar que, a exemplo da intensa correspondência entre os dois músicos, Peixinho tivesse se sentido motivado a criar uma obra que dialogasse diretamente com a música de Mendes em concerto. Embora não tenhamos resposta para tal indagação, ela não nos parece infundada, já que Jorge Peixinho conhecia profundamente o *Recado a Schumman*, de Gilberto Mendes. Além disso, num contexto em que o diálogo, o entrecruzamento, as colagens e citações, constituíam uma prática dos compositores adeptos ao pós-modernismo musical, esta hipótese nos parece bastante plausível.

Seja como for, a *Música n.º 2* de Mendes abriu o programa de Peixinho no Conservatório Musical Brooklin Paulista, em 1 de setembro de 1986, conforme programa a seguir. Dessa vez, *Music Box*, que ainda não havia sido incluída na programação de 1986, é agora apresentada, completando, assim, um painel de obras de Jorge Peixinho das décadas de 1960 a 1980.

Na digressão brasileira de 1986, treze obras portuguesas foram interpretadas pelo pianista:

Cândido Lima	<i>Meteoritos</i>
Clotilde Rosa	<i>Jogo Projetado I</i>
Constança Capdeville	<i>Avec Picasso, ce matin...</i>
Filipe Pires	<i>Figurações II</i>
Isabel Soveral	<i>Fragmentos</i>
Maria de Lourdes Martins	<i>Sonorità</i>
Jorge Peixinho	<i>Estudo I, Estudo III, Estudo IV, Sucessões simétricas, Music Box, Estudo IV, Miss Papillon</i>

50 Informação extraída da carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes, datada de 23 de julho de 1985.

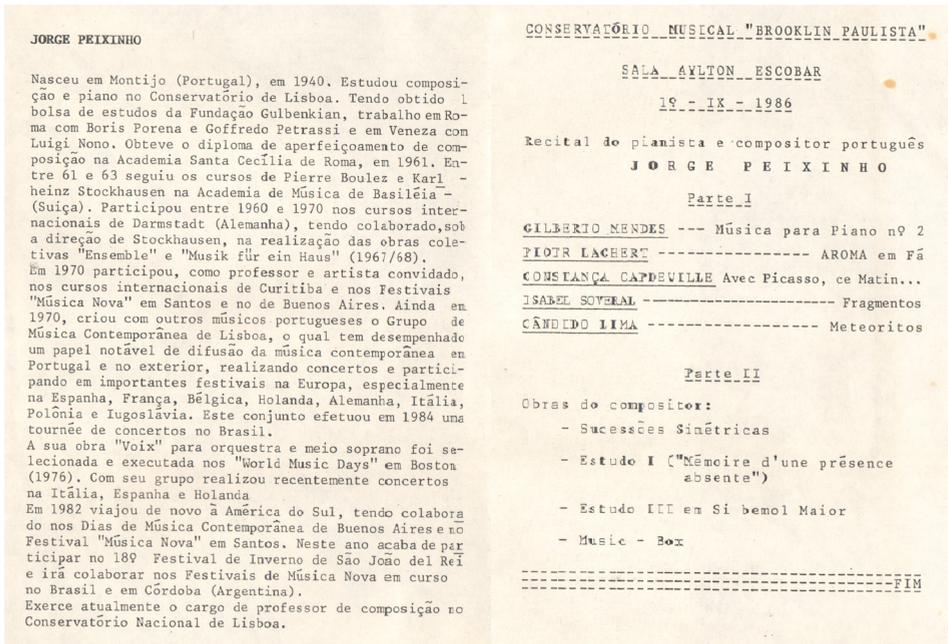


Figura 25. Programa do recital de piano de Jorge Peixinho, no Conservatório Musical Brooklin Paulista em São Paulo, em 1 de setembro de 1986.

Anteriormente, ao analisarmos a programação frustrada de 1985, vimos que Peixinho contava com um repertório amplo para piano e que incluía, além de um programa inteiramente dedicado à música latino-americana, outro exclusivo de música portuguesa. Acreditamos que tenha sido este o programa português que não foi apresentado em 1985. Entre os dois últimos concertos no Brasil, ainda em 1986, Jorge Peixinho proferiu uma «Conferencia-concierto» em Buenos Aires, Argentina, com um programa semelhante (ver Figura 26, na página seguinte). Já em 1989, em sua última viagem ao Brasil naquela década de 1980, Peixinho repetiu a mesma fórmula, ou seja, um programa exclusivo de música portuguesa, alargando, agora, o leque de gerações ao introduzir uma obra de Luís de Freitas Branco (1890-1955).

A primeira parte do programa apresenta obras de quatro compositores portugueses de diferentes gerações — Luís de Freitas Branco, Cândido Lima, Isabel Soveral e Vasco Martins —, e a segunda, quatro obras de Jorge Peixinho, sendo *Sine nonime* (1987) para grupo instrumental variável e *Aquela tarde — Epitáfio para Joly Braga Santos* (1988) em primeira audição brasileira.

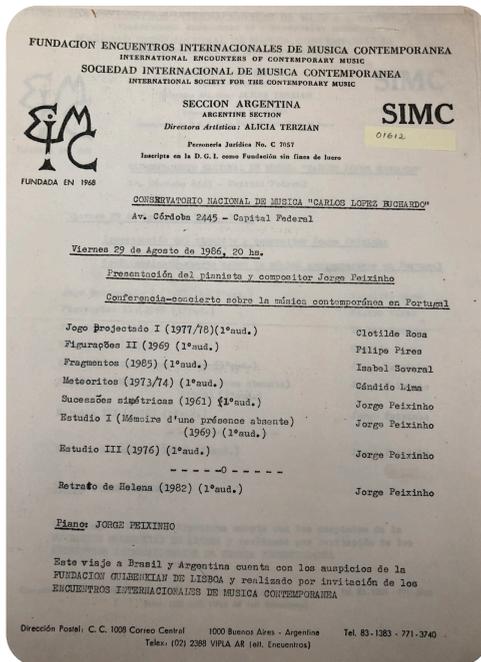


Figura 26. Programa da Conferência-concerto proferida por Peixinho em Buenos Aires sobre a música contemporânea em Portugal, em 29 de agosto de 1986. Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC), seção argentina.

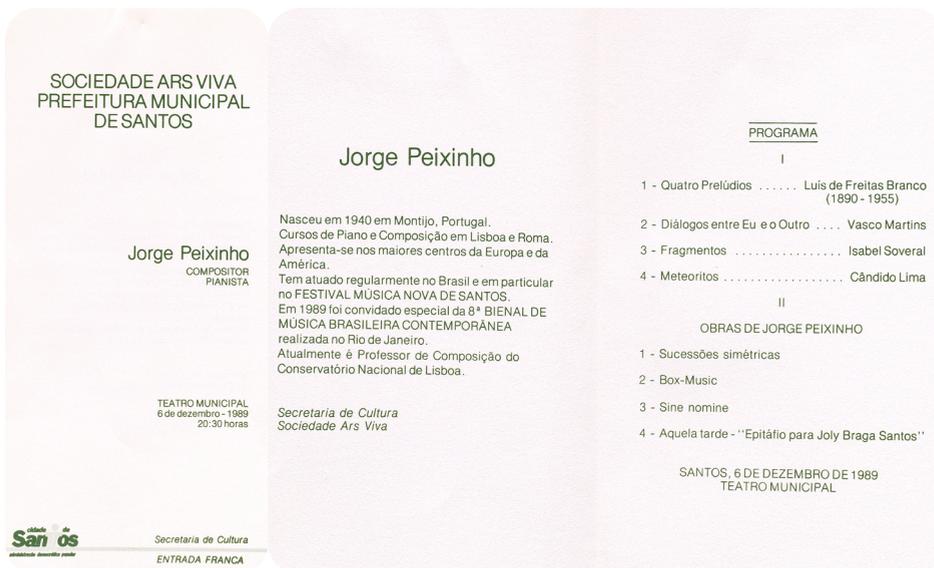


Figura 27. Programa do recital de Jorge Peixinho dedicado à música portuguesa contemporânea. Teatro Municipal de Santos, em 6 de dezembro 1989.

Antes de comentarmos estas duas obras, é importante compreendermos a razão inicial desta viagem ao Brasil.

Em 16 de outubro de 1989, a então diretora do Instituto Nacional de Música da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), Valéria Ribeiro Peixoto, enviou uma carta a Jorge Peixinho convidando-o a estar presente na VIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea que ocorreria entre os dias 22 e 30 de novembro daquele ano. Segundo texto da carta, a passagem aérea Lisboa-Rio-Lisboa seria patrocinada pela fundação paulista Vitae - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, ficando a hospedagem por conta da FUNARTE. O convite não faz qualquer menção à participação de Peixinho como compositor ou intérprete da Bienal, sua presença era solicitada apenas para assistir aos concertos e, naturalmente, prestigiar o evento.

Tal fato é imediatamente noticiado a Gilberto Mendes:

Acabo de ser convidado para assistir à Bienal de Música Brasileira Contemporânea no Rio de Janeiro, entre 22 e 30 de novembro próximo. Calculo que você deve aparecer por lá, não só em pessoa, mas também com alguma obra sua recente, coisa que sempre me fascina (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 23 de outubro de 1989).

A FUNARTE é, ainda hoje, a instituição brasileira mais importante no setor da cultura e das artes e tem como missão promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das manifestações artísticas no país. Segundo relatório de atividades do biênio 1988/1989,<sup>51</sup> as Bienais de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro tiveram início em 1975, tendo se tornado um evento regular no calendário musical do país. Sua importância como a maior mostra nacional da criação musical contemporânea é referência também em toda a América Latina. Cerca de cem obras de compositores brasileiros de todas as regiões do país e de diferentes vertentes estéticas são apresentadas durante cada edição, muitas delas em estreia mundial. Em 1989, ano em que Peixinho foi convidado a assistir a VIII Bienal, foram ouvidas obras de oitenta e cinco compositores brasileiros distribuídas em quinze concertos, programados no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna e na Sala Cecília Meireles.

---

51 Documento disponível em: [http://sites.funarte.gov.br/vozessp/wp-content/uploads/2017/09/Relatorio1988\\_89\\_FUNARTE.pdf](http://sites.funarte.gov.br/vozessp/wp-content/uploads/2017/09/Relatorio1988_89_FUNARTE.pdf) (consultado em 22 de agosto de 2022).

O então presidente da FUNARTE, o compositor Edino Krieger (1928-2022), conheceu Jorge Peixinho em 1970 por ocasião do II Festival de Música da Guanabara, quando participaram do júri daquela edição, conforme discutido anteriormente. Muito provavelmente partiu dele a iniciativa de convidar o colega português para estar presente na Bienal, refletindo, sem dúvida, o reconhecimento oficial da maior instituição promotora de artes do país, assim como a gratidão dos colegas brasileiros pela contribuição que Peixinho vinha realizando na cultura musical do país.

Com as passagens internacionais e hospedagem financiadas pelo governo brasileiro, Peixinho aproveitou a ocasião e propôs um recital de piano em Santos (ou São Paulo), como forma também de retribuição ao convite da FUNARTE:

Se for possível, na primeira quinzena de Dezembro, gostaria de realizar algo em Santos ou São Paulo (poderia ser um recital de piano de música contemporânea, uma conferência colóquio sobre música contemporânea, uma apresentação-concerto de música electroacústica com 2 peças minhas ou um seminário sobre a minha música ou um pequeno curso de composição, interpretação ou improvisação). Escrevi também nesse sentido à Anna Maria Kieffer. E estou certo de que, apesar do tempo tão escasso, vocês farão o possível e o impossível para organizar qualquer coisa. E mesmo se tal não for possível, paciência. Quero aproveitar algum tempo para usufruir a companhia dos meus amigos (quem sabe, alguns poucos dias em Santos e São Paulo), contarmos milhões de coisas, ler e ouvir música, traçar projetos [...]. (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 23 de outubro de 1989).

A oferta de Jorge Peixinho concretizou-se em 6 de dezembro de 1989, em um recital no Teatro Municipal de Santos, conforme programa acima. Algumas das músicas já haviam sido apresentadas em 1986, como os *Fragmentos* de Isabel Soveral e *Meteoritos* de Cândido Lima, e outras em primeira audição brasileira, como os *Quatro Prelúdios* de Luís de Freitas Branco e *Diálogos entre eu e o outro*, de Vasco Martins. De Peixinho, também em primeira audição brasileira, foram ouvidas *Sine nomine* (1987) e *Aquela tarde— Epitáfio para Joly Braga Santos* (1988).

### ***Sine nomine* e *Epitáfio*: compondo memórias**

*Sine nomine* é uma peça peculiar no catálogo de Jorge Peixinho. Composta para conjunto variável, ela se constitui como uma das principais manifestações de obra aberta do compositor. Não há uma partitura geral, mas partes cavadas de onze instrumentos: piano, soprano (sem texto), flauta, clarinete em si bemol, harpa, vio-

lino, viola, violoncelo, vibrafone, trompete, guitarra (violão). O conteúdo das partes é extraído de obras anteriores do compositor e ressignificado num novo contexto por meio de «princípios de coordenação linear e o emprego de elementos comuns às várias partes individuais» (TEIXEIRA 2006, 158).

A este respeito, Mário Vieira de Carvalho esclarece que:

Fragmentos de obras anteriores para diferentes instrumentos são ordenados cronologicamente e modelados segundo a evolução do pensamento musical do autor. Ao material fornecido pelo percurso de um instrumento, e assim recriado, somam-se as glosas que dele fazem outros instrumentos (ou vozes). Deste modo, vão surgindo obras autónomas que podem articular-se entre si, num projecto muito vasto, sem limites definidos quanto ao número de instrumentistas (ou vozes) e compreendendo também transformação electroacústica (CARVALHO *in* TEIXEIRA 2006, 158-159).

Embora autónomas, as partes possuem elementos comuns que contribuem como referência na interação entre os intérpretes e auxiliam no processo de escuta da obra, servindo como pontos de apoio, ainda que não sejam facilmente perceptíveis num primeiro momento.

Tal processo de reutilização ou reinstalação de elementos provenientes de outras obras nos faz lembrar que toda obra de arte incide num processo sempre inconcluso em que cada nova obra altera a anterior. Em *Sine nomine*, esse processo é radicalizado uma vez que a «nova obra» ou a «nova *performance*» nasce de suas versões antecessoras. Ela é atualidade e ao mesmo tempo memória, é o presente em camadas do passado. Também considerada como uma espécie de improvisação coletiva previamente escrita, não por acaso é denominada «sem nome» visto que sua identidade só se permite revelar no instante da *performance*. O intérprete aqui, assim como em *Harmónicos I*, atua simultaneamente como criador e mediador da obra, colocando em perspectiva duas dimensões do *fazer música* que são, aliás, as duas principais facetas criativas de Jorge Peixinho.

A parte do piano é formada por vinte e oito fragmentos, numerados e separados por barra dupla como se pode ver no excerto seguinte. Cabe ao intérprete decidir como os fragmentos serão encadeados no momento da *performance*, não havendo, neste sentido, qualquer orientação por parte do compositor. Segundo TEIXEIRA (2006), Peixinho nunca utilizou processos aleatórios totais porque o controle

da forma, ainda que em linhas gerais, lhe parecia fundamental para obter certa garantia de qualidade da obra. Até o presente momento, não encontramos nenhum registro de áudio da versão para piano solo, entretanto, há várias montagens realizadas pelo GMCL em concertos e atividades artístico-pedagógicas com estudantes.<sup>52</sup>

2  
Piano

### Sine Nomine

(1988)

Jorge Peixinho  
(1940-1995)

(1) Trillo con la# cromatico  
(2) Cluster cromatico

Exemplo 16. *Sine nomine* (1987).<sup>53</sup>

Outra obra de Peixinho apresentada também em 1989 foi *Aquela tarde...* (1988). Composta nos dois dias consecutivos à morte de seu amigo, o compositor português Joly Braga Santos (1924-1988), a obra recebeu o subtítulo *Epitáfio a Joly Braga Santos*.

<sup>52</sup> Uma destas montagens encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S2N9dtchVHM> (consultado em 17 de maio de 2023).

<sup>53</sup> Exemplos 16, 17, 18 extraídos da edição de FRANCISCO MONTEIRO (2013).

Nesta pequena peça com cerca de quatro minutos, Peixinho explora de forma enfática uma escrita harmônica baseada em intervalos de quartas e quintas, numa evocação clara à linguagem musical do seu homenageado. Sua sonoridade é mais escura se comparada às obras examinadas até agora, uma vez que o compositor recorre mais frequentemente aos registros graves e onde acordes indicados com ligaduras de prolongação, reverberam por longos períodos.

Sob o ponto de vista da escrita instrumental, o compositor emprega procedimentos que virão a ser explorados de maneira mais intensa no seu *Estudo V* (1992) como, por exemplo, o *bisbliciando* sobre um conjunto determinado de notas, grafado na figura abaixo com sinal de trêmulos entre colchetes:

Exemplo 17. *Aquele tarde* – *Epitáfio a Joly Braga Santos*, sistemas 3, 4 e 5.

A figura acima também ilustra o uso de uma nota-pedal na região grave, o mi bemol no segundo e terceiro sistema, sob o *bisbliciando* da mão direita. Além de reforçar o caráter fúnebre da peça, a nota pedal dota este trecho com um sentido de

cortejo tendo em vista a regularidade de sua repetição. A nota si 2 na voz intermediária (segundo e terceiro sistema), por sua vez, ao se somar à nota pedal cria um gesto musical similar aos toques de sinos de igreja. A esta textura, no terceiro sistema do exemplo, o compositor acrescenta mais uma camada, agora formada por um desenho melódico em *pp*, construído sob uma base intervalar de quartas e quintas.

Ao final, a ideia do cortejo é retomada com a nota mi 3, obtida agora por meio de harmônicos da nota dó grave, como reminiscências:

The musical score for the final system of 'Aquele tarde' is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The tempo and expression marking 'Lentissimo ed espressivo' is placed above the first measure. The score begins with a forte dynamic (*sf*) and a melodic line in the right hand. The bass line features a pedal point on the low C note. The piece concludes with a long, fading pulse marked 'P.' and a fermata over the final notes.

Exemplo 18. *Aquele tarde* —*Epitáfio a Joly Braga Santos*, último sistema.

A indicação *Lentissimo ed Espressivo* assim como as fermatas sobre as três últimas notas da peça realçam a ideia de (in)finitude. Um pulso que se esvai lentamente até não mais existir, metáfora da própria morte.

## Capítulo 3

### A breve década de 1990: o adeus não dito

*... tem sido na minha relação com a música do passado  
que tenho experimentado um contínuo encontro de mim mesmo  
com todos os estímulos da nossa cultura ancestral*

(Jorge Peixinho, 1995)

Caro Gilberto,

Estou convidado para regressar ao Brasil, desta vez através da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte, para participar no próximo Ciclo de Música Contemporânea, que se realizará na 1.ª semana de Dezembro. Para não ter problemas de última hora, reservei já passagem para o Rio de Janeiro no dia 20 de Novembro. Será que vai dar para organizar qualquer coisa aí em Santos ou S. Paulo (naturalmente com cachet simbólico, claro)? Poderá ser uma coisa qualquer: concerto (piano e (ou) electroacústica), conferência, seminário, oficina, mini-curso, etc. Eu sei que o Brasil atravessa uma crise económica terrível (quicá a maior de sempre) mas também conheço a vontade indómita das gentes e a dedicação ilimitada dos verdadeiros amigos [...]. (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 16 de setembro de 1990).

Sem dúvida alguma, a generosidade de Gilberto Mendes e o desejo de rever e ouvir o amigo, possibilitou que, mais uma vez, a cidade de Santos acolhesse um novo recital de Jorge Peixinho:

As dificuldades são imensas para um concerto seu em Santos, mas vamos tentar, nosso Madrigal *Ars Viva* pagará um cachet realmente simbólico (a Secretaria de Cultura já estourou a verba), o Teatro não tem vaga, será na Faculdade de Música (onde você já trabalhou com pianistas, lembra-se?). É fim de ano, todas as datas ocupadas, o dinheiro chegado ao fim! Mas vai ser possível, acredito [...]

Ps. É lógico que ficarás hospedado comigo! (Carta de Gilberto Mendes a Jorge Peixinho. Santos, 1 de outubro de 1990).

O recital foi realizado no dia 28 de novembro de 1990, no auditório do Centro Artístico Musical de Santos (CARMUS), cujo programa podemos ter conhecimento pela Figura 28.

Como de costume, a cada viagem ao Brasil uma nova obra para piano de seu catálogo era apresentada e, no caso específico deste concerto, foi a vez da *Glosa I*, composta naquele mesmo ano de 1990. Além desta, do *Estudo II* e de *Harmônicos*, Peixinho incluiu pela primeira vez em seus recitais no Brasil, duas obras do compositor português Fernando Lopes-Graça, ambas da década de 1950: *Dois embalos* (1955) e *Cinco nocturnos* (1957-59). Do compositor canadense Yves Daoust (1946-) interpretou a *Petite musique sentimentale* (1984) para piano e sons electroacústicos, onde o piano faz referência direta à sonoridade harmônica de Erik Satie. De Alcides Lanza (1929-), compositor argentino naturalizado canadense, Jorge Peixinho interpretou o *Prelúdio* (1989) para piano solo.

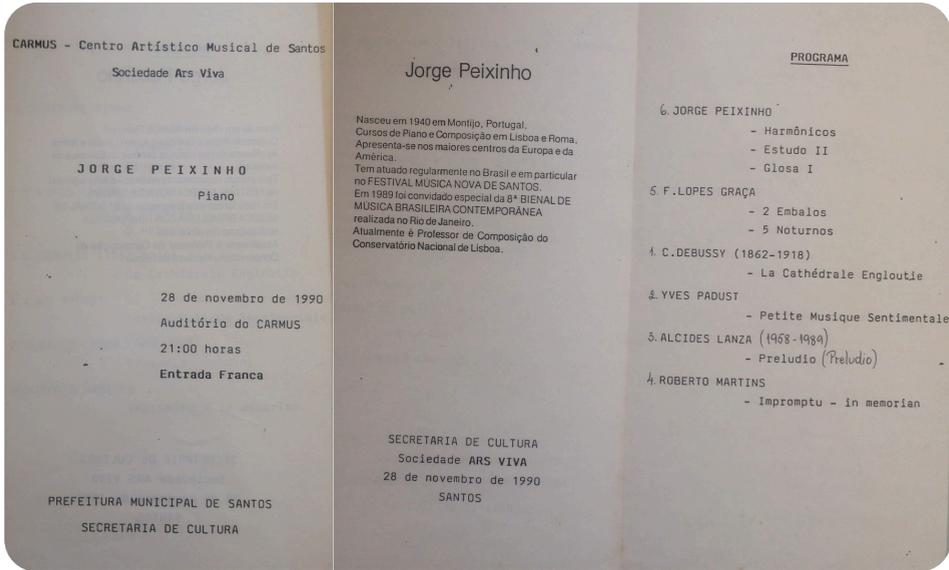


Figura 28. Recital de Jorge Peixinho em Santos, 1990.

A presença dos compositores canadenses no programa relaciona-se com as atividades que Peixinho realizou naquele país quando de sua turnê por Toronto e Montreal, conforme relato a Gilberto Mendes: «[...] realizei cursos e uma tournée no Canadá como convidado (“guest composer”) dos New Music Concerts de Toronto. Depois estive em Montreal também, com o nosso querido amigo Alcides Lanza, realizando aí também conferências e concertos [...]». (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 16 de setembro de 1990)

Embora no programa impresso conste uma determinada disposição na ordem das peças, ao olharmos atentamente a figura acima notamos outra seqüência, indicada por números em frente ao nome de cada compositor. Nesta nova indicação, *La cathédrale engloutie* abre o programa e introduz, na seqüência, as duas obras canadenses construindo, assim, uma primeira parte de caráter mais impressionista em contraste com o universo sonoro da segunda, constituída pelas obras portuguesas. O *Impromptu — in memoriam* (1987) do compositor brasileiro Roberto Martins (1909-1992) aparece como ponte entre as duas partes.

Roberto Martins era, naquela ocasião, o assessor musical da Secretaria de Cultura de Santos e havia participado, ao lado de Peixinho, de um projeto de en-

comendas de obras em homenagem ao compositor Villa-Lobos, desenvolvido pelo pianista brasileiro José Eduardo Martins (1938), em 1987.<sup>54</sup> A inclusão de seu nome no recital de Peixinho, veio a pedido de Gilberto Mendes, talvez como estratégia para otimizar os trâmites para a realização específica daquele recital.

Todavia, o pedido de Mendes se justificava, ainda, no desejo de incentivar a carreira do colega Roberto Martins:

Não daria para você tocar aqui aquela peça do Roberto Martins que está no álbum homenagem a Villa-Lobos, organizado pelo pianista José Eduardo Martins? Você participou desse álbum, lembra-se? É que eu gostaria de incentivar o Roberto, ele tem talento, mas compõe pouco, ultimamente está escrevendo mais. (Carta de Gilberto Mendes a Jorge Peixinho. Santos, 1 de outubro de 1990)

### **Glosa I: autocitação, comentários, lembranças**

*Glosa I* foi a peça mais recente de Peixinho a constar no programa daquele recital.<sup>55</sup> Composta em 1990, ela inaugurou um ciclo de quatro peças homônimas: *Glosa I* (1990) para piano; *Glosa II* (1992) para flauta; *Glosa III* (1990) para violino; *Glosa IV* (1990) para violoncelo (TEIXEIRA 2006, 231). O verbo glosar possui vários significados como interpretar, comentar, criticar, suprimir, cortar. No caso da *Glosa I*, assim como as outras peças do ciclo, o compositor irá trabalhar com comentários de elementos presentes em outras obras suas. Segundo Francisco Monteiro, «*Glosa I*, apresenta um forte e complexo jogo de camadas harmônicas simultâneas. Este jogo está presente em várias peças, muito especialmente em *Nocturno* (para piano solo e 3 pianos)» (MONTEIRO 2018). Rosário Santana em seu extenso artigo sobre a *Glosa I*, reconhece nela a «dualidade de construção» já presente no *Estudo I*: «a dualidade assoma tanto na natureza dos materiais usados diatônica/cromática; atonal/tonal; como na presença constante e dual de dois estratos discursivos» (SANTANA in ASSIS 2010a,113).

No manuscrito da obra, há uma folha introdutória — *Explanation of Symbols* — contendo a representação das técnicas estendidas trabalhadas pelo compositor.

54 Do projeto em homenagem a Villa-Lobos participaram dez compositores: Almeida Prado, Aurelio de La Vega, Camargo Guarnieri, Edino Krieger, Gilberto Mendes, Jorge Peixinho, Mário Ficarelli, Ramón Barce, Roberto Martins e Wilhelm Zobl.

55 Interpretação de Miguel Borges Coelho em: <https://www.youtube.com/watch?v=M9DJVbUqc3Y> (consultado em 19 de maio de 2023).

Contudo, há um símbolo, indicado pela seta na figura abaixo, que não faz referência a nenhuma técnica instrumental específica, mas, sim, à inclusão de *comentários* no decurso da obra: *gloss* (*play the fragment pp like a comment*):

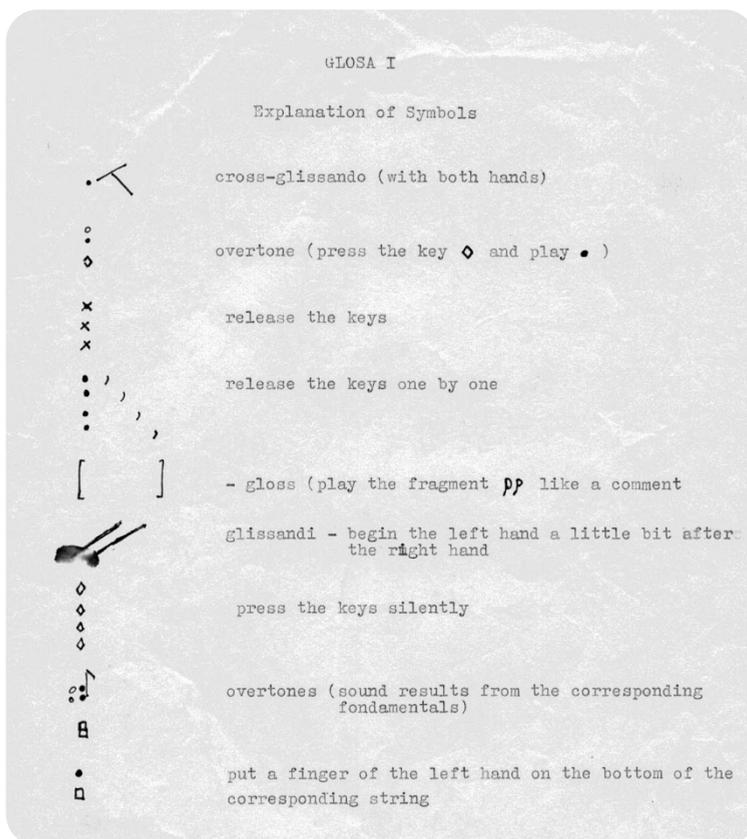


Figura 29. Técnicas estendidas em *Glosa I*.

Sempre em *pianíssimo*, os comentários constituem-se como memória de gestos e de contextos pianísticos de obras anteriores e correspondem a um procedimento caro ao compositor a partir dos anos 1980, a autocitação. Segundo Teixeira, a autocitação «dá uma dimensão biográfica ao processo composicional. O compositor, ao visitar-se, insere a sua música numa história que é a sua» (TEIXEIRA 2006, 170). Através de elementos que circulam de uma obra para outra, Peixinho estabelece aquilo que ele denominou de «vínculos secretos»,<sup>56</sup> uma espécie de chave que

<sup>56</sup> Esta expressão foi usada por Jorge Peixinho em sua última entrevista, publicada em *Arte Musical* 1, no ano de sua morte, em 1995. Maiores informações ver TEIXEIRA (2006, 170).

conecta presente e passado, num processo sempre inconcluso onde cada obra altera e é alterada pela anterior.

Em seu artigo sobre o *Estudo V* (composto dois anos após a *Glosa I*), Peixinho recorre à imagem de uma espiral para representar o movimento dinâmico e autobiográfico que ele opera em seu percurso composicional:

Com o Estudo V, descrevi mais uma curva naquela espécie de espiral sempre aberta, que constitui, a meu ver, a trajetória de um compositor. Como outras obras marcantes na minha produção criadora, ela fecha e abre simultaneamente velhas e novas etapas, criando uma ponte entre duas margens de um rio; um rio sempre vivo e em movimento, uma corrente ininterrupta em direção a um novo infinito, metáfora da impossível utopia da perfeição e da liberdade criadora (PEIXINHO 1994, 90).

Portanto, a autocitação enquanto elemento mobilizador da forma musical, se reveste, nas obras de Peixinho, de uma dimensão poética na medida em que são problematizadas como *mimesis* e metáfora de seu próprio percurso criativo.

Ao observarmos a partitura de *Glosa I*, nos deparamos com vários momentos em que as *glosas-comentários* irrompem o tecido musical formando, progressivamente, um novo estrato sonoro. Vejamos alguns deles:

Jorge Peixinho

GLOSA I

The image displays two systems of musical notation for 'Glosa I' by Jorge Peixinho. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with dynamic markings *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *(pp)*. It includes performance instructions such as *8<sup>ma</sup>*, *tr*, *3*, and *quasi f*. A bracket below the staff is labeled *3<sup>ra</sup>P*. The second system also features a grand staff with dynamics *pp*, *pp mf*, *pp*, and *quasi f*. It includes a *p* marking in the bass clef and a *pp* marking in the bass clef of the second system, with a bracket below labeled *3<sup>ra</sup>P*. A measure number *16* is indicated at the end of the first system.

The musical score for Exemplo 19, Glosa I, p. 1, consists of three systems of piano notation. The first system shows a melodic line in the right hand starting with a piano (*pp*) dynamic, reaching a forte (*f*) dynamic, and then returning to piano (*pp*). The second system features a melodic line with a piano (*pp*) dynamic, a forte (*sf*) dynamic, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, with a triplet of notes marked *sfz*. The third system shows a melodic line with a piano (*p*) dynamic, a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and a forte (*f*) dynamic.

Exemplo 19. Glosa I, p. 1.

This section of the musical score for Exemplo 19, Glosa I, p. 1, shows a specific passage. The right hand features a melodic line with a piano (*pp*) dynamic, a crescendo (*pp cresc.*), and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left hand has a piano (*pp*) dynamic and a 3rd pedal point (*3°P*). A tempo marking of 1150 is indicated at the top right.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a *pp* dynamic marking and a bracketed section. The lower staff has a piano accompaniment with *mf* dynamics and a *f* dynamic marking. The system includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Second system of musical notation, identical to the first system. It features a melodic line with a *pp* dynamic marking and a bracketed section, and a piano accompaniment with *mf* and *f* dynamics.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line starting with a *f* dynamic marking. The lower staff has a piano accompaniment with a *3<sup>rd</sup>PI* marking. The system includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with *ff* and *f* dynamic markings. The lower staff has a piano accompaniment with *pp* and *f* dynamic markings. The system includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 20. *Glosa I*, p. 3.

The musical score consists of six systems of piano notation, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various dynamics, performance markings, and structural indicators:

- System 1:** Treble clef staff starts with a *pp* dynamic. A *ff* dynamic is indicated later. Bass clef staff has a *pp* dynamic. Performance markings include *p* and *3<sup>o</sup>P* in the bass clef, and *8<sup>va</sup>* in the treble clef.
- System 2:** Treble clef staff starts with a *mp* dynamic, followed by *pp* and *mf*. Bass clef staff has a *pp* dynamic. Performance markings include *8<sup>va</sup>* in both staves and a time signature change to  $\uparrow 2'48''$ .
- System 3:** Treble clef staff starts with *pp espressivo*, followed by *f* and *mp*. Bass clef staff has a *pp* dynamic. Performance markings include *8<sup>va</sup>* in the treble clef.
- System 4:** Treble clef staff starts with a *ff* dynamic. Bass clef staff has a *ppp* dynamic. Performance markings include *8<sup>va</sup>* in the treble clef and a time signature change to  $\uparrow 3'04''$ .
- System 5:** Treble clef staff starts with a *pp* dynamic, followed by *f*, *pp*, and *mf*. Bass clef staff has a *ppp* dynamic. Performance markings include *8<sup>va</sup>* in the treble clef and a time signature change to  $\uparrow 3'22''$ .
- System 6:** Treble clef staff starts with a *p* dynamic, followed by *pp*, *p*, *f*, *ppp*, *pp*, and *f*. Bass clef staff has a *ppp* dynamic. Performance markings include *8<sup>va</sup>* in the treble clef and a time signature change to  $\uparrow 3'37''$ .

Exemplo 21. *Glosa I*, p. 4

Em notas na partitura de *Glosa III* para violino solo editada Francisco Monteiro, ele explica que os comentários são «camadas expressivas paralelas que, tecnicamente, são expostos em alternância com o material principal (na partitura indicadas entre grandes parênteses retos, geralmente com nível dinâmico muito baixo, em contraste com as passagens vizinhas).<sup>57</sup>

Portanto, além de *Glosa I*, *Harmônicos* e o *Estudo II* apresentados no programa de Santos, Peixinho acrescentaria na turnê daquele ano de 1990, *Sucessões simétricas* e os *Estudos I e III*, agora na programação do VII Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte, onde realizou dois recitais a solo. O primeiro, no dia 4 de dezembro, interpretando as duas obras de Lopes-Graça — *Dois embalos* (1955) e *5 Noturnos* (1957-1959) —, além de *Figurações II* de Filipe Pires e *Meteoritos* de Cândido Lima, estas últimas já conhecidas do público paulista, mas ainda inéditas em Minas Gerais. Dois dias após, em 6 de dezembro, apresentou um recital monográfico com quatro de suas obras para piano, todas elas em primeira audição mineira: *Sucessões simétricas*, *Estudo I*, *Estudo III em si bemol maior*, *Glosa I* (ver Figura 30).

É interessante notarmos como Jorge Peixinho, ao longo de suas viagens ao Brasil, foi alargando seu repertório de música portuguesa, alternando nomes já consagrados como Luís de Freitas Branco, Joly Braga Santos e Fernando Lopes-Graça com nomes de compositores e compositoras de gerações diferentes e em ascensão no meio composicional do país, como Constança Capdeville, Clotilde Rosa e Isabel Soveral.

Além do cultivo à divulgação da música portuguesa de diferentes gerações, a atitude de Peixinho é também uma expressão legítima do respeito ao trabalho de seus colegas. No caso de Lopes-Graça, especificamente, em 1993 Peixinho ministrou uma palestra intitulada *Uma homenagem a Lopes-Graça: uma nova luz sobre uma figura ímpar da cultura portuguesa*, por ocasião do 87.º aniversário do homenageado. Para ele, Lopes-Graça era o centro polarizador da composição em Portugal devido à sua constância criadora por mais de trinta anos, e das conexões que ele estabeleceu entre as várias correntes culturais do país, particularmente a literatura. Enquanto compositor-pianista, o piano foi o veículo de «materialização imediata do

---

57 O trabalho de edição de Francisco Monteiro das obras de câmara de Jorge Peixinho pode ser consultado em: <http://projectojp.blogspot.com/2012/> (consultado em 19 de maio de 2023).

seu pensamento criador», assim como era para Peixinho, e soube utilizá-lo como «ponte entre as raízes populares e literárias inerentes à relação música-poesia, e a sua sublimação em termos exclusiva e essencialmente musicais» (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 170-171).



Figura 30. Capa do programa dos recitais de Jorge Peixinho no VII Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte, 1990.

Nesta mesma conferência, Peixinho dedicou especial atenção aos *Cinco nocturnos*, obra presente na turnê brasileira de 1990, afirmando se tratar de «uma das obras mais relevantes da plena maturidade do compositor» devido à «coerência de linguagem, organização e construção de cada peça», por meio de «uma rede de relações intervalares com específicas funções construtivas». Sob o ponto de vista da utilização do «espaço pianístico», Peixinho observou que os recursos de saltos de oitava e suas transposições de registro estão «integrados num processo coerente de relações de tensão expressiva, de claro-escuro, de flutuações do espaço sonoro vertical» (PEIXINHO *in* ASSIS 2010b, 174).

No ano seguinte, Jorge Peixinho regressaria ao Brasil em dezembro de 1991, desta vez acompanhado pelo GMCL para participar do VIII Ciclo de Música Con-

temporânea de Belo Horizonte, ocasião em que Peixinho atuou como pianista e regente em obras de Clotilde Rosa, Cândido Lima e em seu *Sine nomine* (1987), para formação variável, cuja versão para piano solo ele já a havia apresentado em 1989, no Teatro Municipal de Santos, como vimos anteriormente.

O convite partiu da então secretária municipal de cultura de Belo Horizonte, a pianista Berenice Menegale (1934),<sup>58</sup> como nos explica Peixinho em carta a Gilberto Mendes:

Acendendo a um amável convite da Berenice Menegale e da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, está prevista e quase concretizada uma próxima viagem minha ao Brasil, desta vez acompanhada por alguns elementos do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (Clotilde Rosa, Lopes e Silva, José Machado, António Oliveira e Silva e Luísa Vasconcelos). [...] Em relação a mim próprio, eu ficarei no Brasil ainda para o Natal e Ano Novo, regressando a Portugal no início de janeiro, de modo que terei mais disponibilidade para qualquer outra eventual realização posterior (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 3 de novembro de 1991).

Assim, nos dias 5 e 8 de dezembro de 1991, o GMCL se apresentou na capital mineira, realizando dois concertos em duas instituições diferentes: o primeiro, na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e o segundo, no Teatro Francisco Nunes (ver Figura 31).

Como já salientamos, a cidade de Santos era parada obrigatória nas viagens de Peixinho pelo Brasil. Não seria diferente naquele ano de 1991. Conforme lemos no excerto acima, extraído da missiva de Peixinho a Mendes, o compositor português permaneceria no Brasil durante as festas de final de ano e, por isso mesmo, teria disponibilidade para alguma atividade posterior aos concertos do GMCL em Belo Horizonte. Foi assim que, em 17 de dezembro, ele realizou uma palestra «ilustrada com solos de piano» no Conservatório Musical de Santos, conforme programa abaixo (Figura 32).

---

58 Criadora e diretora da Fundação de Educação Artística (FEA), Berenice Menegale foi professora da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e atuou nas administrações de Belo Horizonte e de Minas Gerais como Secretária de Cultura. Como pianista tem priorizado em seu repertório aspectos culturais e renovadores. Executou séries integrais do repertório para piano, gravou quase a totalidade da obra para piano de Stravinsky para a Rádio MEC e estreou numerosas obras de compositores mineiros nos Ciclos de Música Contemporânea da década de oitenta. Disponível em: <https://feabh.org.br/team/berenice-menegale/> (consultado em 19 de maio de 2023).

**CONTEMPORÂNEA 8: CICLO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA**

**2 A 8 DE DEZEMBRO**  
1 9 9 1

**DIA 05-12-91 20:30 HS.**  
Teatro Francisco Nunes  
*Lançamento do disco do compositor Harry Crowl*

**DIA 05-12-91 21:00 HS.**  
**LUCIANO BERIO**  
•• Variações sobre um Tema de Paul Sacher  
Violoncelo: Friedemann Dahn  
**MAURIZIO KAGEL**  
"Mimetics - Metaglets"  
(Inserção de Trechos de 5 Estudos para Piano de Paulo Alvarez)  
Piano: Paulo Alvarez  
**HORATIO RADULESCU**  
•• Dos Andes (3 Oitros)  
Viola: Vincent Boyer  
o violista Vincent Boyer ganhou este ano o Prémio Senechal por sua interpretação da nova Música Espectral francesa.)  
**OLIVER MESSIAEN**  
Le Merle Noir  
Flauta: Mauricio Freitas Garcia  
Piano: Paulo Alvarez  
**PETER SCHUBACK**  
•• Fragmenti di Hamlet  
Violoncelo: Peter Schuback  
**RYO NODA**  
•• Mai  
Saxofone: Dilson Florêncio  
**ALEA ENSEMBLE**  
•• Estudo Memorístico  
Viola: Vincent Boyer  
Violoncelo: Friedemann Dahn  
Piano: Paulo Alvarez

**PARTICIPAÇÃO ESPECIAL**  
**GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA**  
Piano e Coordenação: Jorge Peixinho  
Harpa: Clotilde Rosa  
Violino: José Machado  
Violão: Lopes e Silva  
(O grupo tem apoio cultural da Fundação Calouste Gulbenkian)

**PARTICIPAÇÃO ESPECIAL DO GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA**  
Piano e coordenação: Jorge Peixinho  
Harpa: Clotilde Rosa  
Violino: José Machado

**DIA 05-12-91 18:30 HS.**  
Auditorio da Escola de Música da UFMG  
**CLOTILDE ROSA**  
Ditrambo  
Harpa: Clotilde Rosa  
Violino: José Machado

**DIA 08-12-91 21:00 HS.**  
Teatro Francisco Nunes  
**JORGE PEIXINHO**  
Sua Nome  
Harpa: Clotilde Rosa  
Violino: José Machado  
Violão: Lopes e Silva  
Piano: Jorge Peixinho  
**CÂNDIDO LIMA**  
Impromptu para Instrumentos e tape  
Harpa: Clotilde Rosa  
Violino: José Machado  
Violão: Lopes e Silva  
Piano: Jorge Peixinho

**Improviso III**  
**GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA**  
**ALEA ENSEMBLE**  
**CONJUNTO INSTRUMENTAL DO NÚCLEO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE**

O GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA tem o apoio cultural da Fundação Calouste Gulbenkian.  
O VIII CICLO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE conta com o apoio cultural da Associação Artística Corá Julia Pereira.

Figura 31. Concerto do GMCL VIII Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte.

**Special Edition**

O CONSERVATÓRIO MUSICAL DE SANTOS  
apresenta:

"JORGE PEIXINHO"  
pianista e compositor

A Música Portuguesa Contemporânea -  
Conferência ilustrada por gravações  
e solos de piano.

Local: CARMO ( R. Egídio Martins, nº 181 )  
Sala: 416  
Data: 17/12/91  
Horário: 20:30 h

Apoio do CONSULADO DE PORTUGAL em Santos  
e da FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN de Lisboa.

Figura 32. Peça de divulgação da conferência de Jorge Peixinho, Conservatório de Santos, 1991.

## Sons partilhados no tempo

Parece-nos fundamental destacar o papel do pianista brasileiro José Eduardo Martins, no intercâmbio construído por Jorge Peixinho entre a música portuguesa e o Brasil. Em 1987, José Eduardo encomendou a Peixinho uma peça para piano com o propósito de integrá-la, como mencionado anteriormente, ao disco comemorativo do centenário de nascimento de Villa-Lobos. Trata-se da obra *Villalbarosa* (1987), uma obra dedicada ao seu fiel amigo Gilberto Mendes, e cuja estreia se deu no XXI Festival Música Nova de Santos, desta vez pelas mãos de José Eduardo, com a presença de Jorge Peixinho. Da mesma forma, o *Estudo V* (1992) foi comissionado pelo pianista brasileiro para um segundo projeto denominado «Estudo para Piano».

Em carta enviada a Peixinho por intermédio de Gilberto Mendes, José Eduardo dirá:

Meu caro Peixinho,

[...] O Gilberto vai te explicar a respeito do projeto Estudo para Piano. É possível, ou melhor, será possível o amigo escrever um Estudo para piano? Muitos autores, entre os quais o Gilberto, escreveram. O do Gilberto eu o toquei em Potsdam, Berlim e Lisboa em 1989. A peça Villalbarosa, eu a apresentei em vários concertos (Carta de José Eduardo Martins a Jorge Peixinho. São Paulo, 29 de abril de 1991).

Motivado pelo convite de José Eduardo, Peixinho escreveu o *Estudo V* — *Die Reihe-Courante* cuja primeira audição mundial se deu em 20 de setembro de 1993, em Salvador, Bahia:

**XI SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS DE MÚSICA**  
Agosto—Setembro 1993



RECITAL  
JOSÉ EDUARDO MARTINS

REITORIA: 20 de setembro de 1993  
21:00 horas

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA

BRAZILIO I. DA CUNHA *Etude de Concert (d'après E. Bach)*  
GILBERTO MENDES *Estudo Magno* (1993)  
OLIVIER TONI *Estudo* (1993)  
JORGE PEIXINHO *Estudo V "die Reihe-Courante"* (1992)  
PAULO COSTA LIMA *Ponteiro - Estudo op. 35*

\*\*\*

CLAUDE DEBUSSY *Morceaux de Concerts* (1904)  
*Pages d'Album* (1915)  
*Élegie* (1915)

ISAAC ALBÉNIZ *Ibéria* (3 Peças)  
*Evocación*  
*El Puerto*  
*El Palo*

A. SCRIBABINE *Dois Poemas op. 32*  
*Fantasia em Si Menor op. 28*

APOIO

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq  
Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão - FAPEX  
Pró-Reitoria de Extensão da UFBA/PEXEC  
Fundação Cultural de Estudo de Bahia  
Programa Operacional de Apoio  
Fundação Gregório de Matos

ESCALFORTELA  
Teatro Castro-Alves  
Polícia de Administração  
Felicidade - 1991  
Biblioteca Capelinha  
Comissão de Espetáculos

Figura 33. Programa com a estreia de *Estudo V* por José Eduardo Martins na Universidade Federal da Bahia, em 1993.

Naquele mesmo ano, José Eduardo o apresentou também em Lisboa, no Institut Franco-Portugais, em 11 de outubro de 1993 (MARTINS 2006, 135). Sobre este concerto, Peixinho assim se expressou ao seu principal interlocutor brasileiro:

Meu caro Gilberto,

[...] Como sabe, o José Eduardo Martins esteve por cá e realizou dois recitais estupendos no Instituto Franco-Português de Lisboa. Num deles, ele tocou, entre outros, o seu «Estudo Magno» e o meu «Estudo V/Die Reihe-Courante». Gostei bastante da sua peça, cheia de intimismo e subtilezas. Quanto à minha, ela é uma peça muito complexa, com dificuldades novas e específicas.<sup>59</sup> Neste momento, estou preparando um artigo sobre esta minha obra, destinada à «Revista Música» da Universidade de São Paulo, a convite do José Eduardo (Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 29 de dezembro de 1993).

O artigo acima mencionado por Peixinho foi, de fato, publicado na *Revista Música* em 1994, sob o título «Introdução a um estudo sobre o “Estudo V — Die Reihe Courante” para piano». Nele, o compositor detalha o processo de composição da obra evidenciando as «novas e específicas dificuldades», como veremos mais adiante.

As peregrinações musicais de Peixinho pelo Brasil teriam fim em 1994, um ano antes de sua morte. Foi quando ele e José Eduardo Martins dividiram seis concertos, no período entre 24 de agosto e 8 de setembro de 1994, nas cidades de Santos, São Paulo, Ribeirão Preto e Belo Horizonte, respectivamente. O programa era dividido em duas partes, nas quais Peixinho interpretava composições de Filipe Pires, Clotilde Rosa e suas próprias, enquanto José Eduardo interpretava Gilberto Mendes, Lopes-Graça, Paulo Costa Lima e Jorge Peixinho.

A turnê teve início no 11.º Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte, em 20 de agosto de 1994, e conforme se observa no programa a seguir, os pianistas realizaram uma grande mostra de música portuguesa por meio de onze obras do repertório pianístico, sendo oito de Jorge Peixinho, uma de Lopes-Graça, de Filipe Pires e de Clotilde Rosa, respectivamente.

O mesmo programa foi reprisado em Santos, em 24 de agosto de 1994, como parte da programação do XXX Festival Música Nova de Santos.

---

59 Grifo nosso.

## 11º CICLO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE

DIAS 18, 19, 20 E 21 DE AGOSTO DE 1994

SALA JUVENAL DIAS,  
PALÁCIO DAS ARTES, E  
TEATRO ALTEROSA

REALIZAÇÃO  
NÚCLEO DE MÚSICA  
CONTEMPORÂNEA  
DE BELO HORIZONTE

**AGRADECIMENTOS**  
ANTONETA CUNHA  
ANTÔNIO AUGUSTO JUNHO ANASTASIA  
BARTHOLOMEU CAMPOS QUEIROZ  
CLAUDIA MESQUITA  
DENISE MARIA DE JESUS  
FERNANDO JÚNIOR SOUTO MAIOR  
JOSÉ ADALTO DA SILVA  
JOSÉ ZÉLIA JÚNIOR  
JUSSAN FERNANDES  
VERA NARDELE  
SILVIO LAIE  
TV GLOBO - JORGE MORENO  
TV MINAS  
WALTER SEBASTIÃO  
APOIO CULTURAL  
RÁDIO GUARANI  
ESTADO DE MINAS  
APOIO  
SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA  
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA  
EVORA PALACE HOTEL  
FACTOTUM COMUNICAÇÃO

EVENTOS PARALELOS: ENSEMBLE ARCANÉ (06 e 07/08) e ENSEMBLE CONTINUUM

### PROGRAMA

<p><b>DIA 18/08 - 18:30 HORAS</b> <b>BEATRIZ ROMAN</b> Piano Bachante A Room Primitive Music For Marac Duchamp Suite For Toy Piano Jonh Cage</p> <p>Intervalo</p> <p>Music For Two (One Recorded) Jonh Cage</p> <p>Erickson Wasserklavier Rounds Luciano Berio</p>	<p>Quarteto para clarinete, Op. 35 David Matthews (1943-) Sinfonia de Câmara Op. 9 arranjo de Weber para flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano Arnold Schoenberg (1874-1951)</p> <p>Intervalo</p> <p><b>DIA 19/08 - 18:30 HORAS</b> <b>NASH ENSEMBLE OF LONDON</b> IAN BROWN Piano MARCIA CRAYFORD Violino GARFIELD JACKSON Viola CHRISTOPHER VAN KAMPEN Violoncelo PHILLIPA DAVIES Flauta MICHAEL COLLINS Clarineta Dissonant Enchantment Julius Weir (1954-) The Children who Sung (1959-) Silvio Ferraz (1959-) Trio em Lá maior para piano, violão e violoncelo Mozart Piano: Asson of Pescadore, Tral Large Pini: Anne Maurice Ravel (1875-1937)</p> <p>Intervalo</p>	<p>Sucessos Sidericas ** Estado I "Memento" nos presença: albertos **</p> <p>Estado III em Si bemol Maior **</p> <p>"Aquela tarde" (Espetáculo para Joly Braga Santos) **</p> <p>Glossa I **</p> <p>In Follia Para Constança ** Jorge Peixinho</p> <p>** 1ª audição mundial ** 1ª audição no Brasil</p> <p><b>DIA 20/08 - 18:30 HORAS</b> <b>JOSÉ EDUARDO MARTINS</b> Piano The Laughing Third Op. 58 Herbert Brin *</p> <p>Estado Magno Gilberto Mendes Pomo-Estado Paulo Costa Lima</p> <p>Estado em Quartas Domènico Coiro ** Olivier Tili</p> <p>Sonata* 5 Fernando L. Gago ** Concerto-Memo mosso, tranquilo- agitado-Vivo, energico-Andante Lento-Molto tranquillo-Vivo-Ped. mosso-con fiasco, agitato- Moderato, tranquillo-Agitato- Lento-Molto largo</p> <p>Villabaras Jorge Peixinho</p> <p>Estado V "de Rêlieu-Courant" Jorge Peixinho</p> <p>Intervalo</p> <p><b>JORGE PEIXINHO</b> Piano Figuras II Filipe Pires ** Jogo Projeto Cláudia Rosa **</p> <p>Participação especial Rodolfo Nanni e Rodrigo Sant'ago, narração Concepção e realização do vídeo Carmela Gross Concepção Cênica e Direção Teatral Adalberto de Palma Colaboração na criação musical cênica Anna Maria Kieffer</p> <p><b>DIA 21/08 - 19:00 HORAS</b> <b>QUINTETO TEMPOS</b> RUF0 HERRERA Bandoneon ANTÔNIO VIOLA Violoncelo EDUARDO CAMPOS Vibrafone CLAYTON VETROMILLA Violão FERNANDO SANTOS Contrabaixo Cinco Prelúdios para o Luar de Agostinho Agfo Herrera Cinco meditações para o Quinteto Tempos Agfo Herrera</p> <p>Intervalo</p> <p><b>BERENICE MENEGALE</b> Midi- Piano Meditação para MIDI- Piano e five compars Antonio Gilberto de Carvalho</p> <p><b>PAULO ALVARES</b> Prelúdio para dois recitantes, teclado, percussão e sintetizador Paulo Alvarca Recitantes Gisela Lucas e Eduardo Alvares</p>
--	---	--

Figura 34. Programa do recital de José Eduardo Martins e Jorge Peixinho no 11.º Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte, em 1994.

co-patrocinado da

**secretaria de estado da cultura**

**Cidade de Santos**  
Administração Municipal de Santos  
PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS

XXX FESTIVAL MÚSICA NOVA DE SANTOS  
18 de agosto a 01 de setembro de 1994  
Teatro Municipal "Brás Cubas"

I

LUCIANO BERIO (Itália) - O King \*  
AYLTON ESCOBAR - Cantares para Airton Barbosa  
DOMÊNICO COIRO - Aliança e a Terra (textos JOÃO CABRAL DE MELO NETO e favelados nordestinos) \*\*  
ALDO BRIZZI - Kmmmerzert \*

II

ARNOLD SCHOENBERG (Áustria) - Die Eisen® Brigade \*  
GIACINTO SCELSI (Itália) - Maknongan \* e Manto per Quatro \*  
GILBERTO MENDES - The Sentimental Gentleman of Swing Revisited \*  
RUBENS RICCIARDI - Meus Amores Fulminantes pela Cláudia

**TERÇA-FEIRA - 23/8**

pianista uruguaio/espanhol HUBERTO QUAGLIATA

Antologia del piano español contemporaneo

RAMON BARCE - 4 Prelúdio en nivel Mi  
CRISTOBAL HALFFTER - El ser humano muere solo cuando lo olvidan \*  
LUÍS DE PABLO - A la memoria de Joaquín Turina \*  
CLAUDIO PRIETO - Turiniana \*  
TOMAS MARCO - Sonata de Vespéria \*  
DELFIN COLOMBE - Como por negra magia de la mano izquierda \*  
DANIEL STEFANI - Sonata 1990 \*

21:00 horas

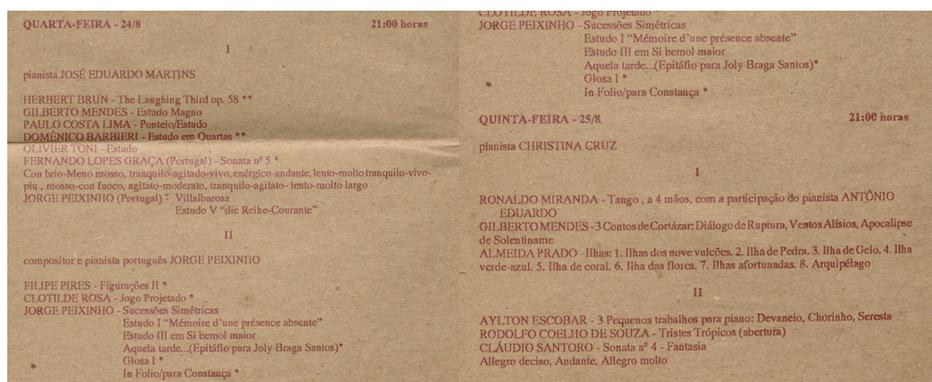


Figura 35. Programa do recital de José Eduardo Martins e Jorge Peixinho no XXX Festival Música Nova de Santos, em 1994.

Seguiram-se ainda mais quatro concertos partilhados. José Eduardo Martins recorda aqueles dias que conviveu mais proximamente com Peixinho e nos relata sua percepção sobre a forma como Peixinho se expressava no piano:

Apresentamo-nos em Santos e Belo Horizonte. Não diria passional, mas envolvente. Transpirava muitíssimo e em Setembro de 1994 não fazia absolutamente o calor de verão. Impressionava a sua maestria na utilização dos pedais, pois tantas vezes — há indicações no Estudo V de trêmulos no pedal direito — Peixinho acionava-os de maneira virtuosística, verdadeiros «trinados» pedalísticos. Assim procedeu ao interpretar suas obras. Sabia muitíssimo bem realizar as gradações sonoras, do ppp ao ffff. Domínio pleno!!! Quanto à peça de Filipe Pires, impressionou-me as nuances por ele obtidas (MARTINS 2018).<sup>60</sup>

Complementando este relato e detalhando um pouco mais a experiência vivida ao lado de Jorge Peixinho, em um artigo sobre sua relação com a música portuguesa, o pianista brasileiro afirma que:

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. (MARTINS 2006, 137).

O depoimento acima assinala algumas peculiaridades do pianista Jorge Peixinho: envolvente, passional, capaz de cativar o público por meio de sua *performance*

60 Entrevista realizada por e-mail entre 28 de novembro de 2018 e 1 de dezembro de 2018.

em palco e detentor de grande domínio do instrumento. Senso de dinâmica, virtuosidade no uso dos pedais, manipulação das ressonâncias são, de fato, elementos esculpidos em suas obras para piano e que desafiam seus intérpretes.

Lemos anteriormente na carta de Jorge Peixinho a Mendes, de 29 de dezembro de 1993, menção às «dificuldades novas e específicas» do *Estudo V*, obra extremamente importante do seu catálogo e que foi uma das principais atrações da turnê com Martins.

### ***Estudo V e In Folio: manipulando alturas e gestos pianísticos***

O *Estudo V* — *Die Reihe-Courante* (1992),<sup>61</sup> o último da série de *Estudos* para piano é, sem dúvida, o grande estudo de Peixinho. O mais complexo sob o ponto de vista da interpretação, demanda do pianista grande domínio técnico e uma vasta paleta de sons para revelar a complexa arquitetura da obra.

Segundo o compositor:

O *Estudo V* pretende ser uma reflexão sobre o profundo significado histórico e mítico da série, a série reificada e simbólica, uma visão crítica dos seus pressupostos teóricos e filosóficos e, ao mesmo tempo, uma homenagem (comovida) ao seu papel histórico propulsor da modernidade neste vertiginoso caminhar da música no nosso século (PEIXINHO 1994, 80).

A série dodecafônica que dá origem a todo material relativo às alturas, é abordada, durante a peça, pelas múltiplas possibilidades técnicas, instrumentais e sonoras que o piano lhe oferece.



em contraponto, ora se transforma em *clusters*, ora em gesto textural, ou seja, o instrumento passa a ser o responsável pela criação de personagens sonoras para a série original. Peixinho parece colorir a série conforme a paleta de recursos tímbricos que o instrumento lhe oferece.

Para isso irá recorrer a uma extensa lista de procedimentos não convencionais, apresentados de forma extremamente detalhada no início partitura (ver página seguinte).

A exploração de técnicas não convencionais, como temos visto até o momento, está intimamente ligada a uma questão composicional mais ampla e que perpassa outras obras de seu catálogo — a exploração da harmonia e do timbre —, mas que no contexto da sua literatura pianística é revestido de um sentido poético ainda maior, visto se tratar do seu instrumento e da sua própria relação física e motora com ele.

Neste *Estudo*, assim como no primeiro, o compositor restringiu as técnicas não convencionais ao teclado, sem recorrer ao manuseio das cordas do piano (ou outras partes do corpo do instrumento) ou mesmo a objetos extra-musicais. Em se tratando do *Estudo V*, não é difícil supor que a ausência das técnicas estendidas que extrapolem a superfície do teclado esteja relacionada ao perfil do intérprete que encomendou a obra. Mas, por outro lado, o que pode parecer uma limitação foi, a nosso ver, um gatilho para que o compositor desenvolvesse e expandisse movimentos físicos até então não explorados nos *Estudos* anteriores. Ele mesmo irá dizer que «no plano da técnica instrumental, o *Estudo V* pretende constituir um verdadeiro “estudo” de novos processos de execução, bem como um aprofundamento de princípios técnicos composicionais» (PEIXINHO 1994, 74).

Dentre as técnicas não convencionais empregadas, o intérprete é desafiado a executar longos trechos em *glissandi* com as mãos abertas sobre o teclado, por isso a necessidade de «luvas sem dedos» para protegerem as palmas das mãos e deslizar mais facilmente pelo teclado (Ex. 23); linhas escalares que se transformam em *clusters* em cascata, com movimentos internos aleatórios, numa espécie de tamborilar da mão em movimento escalar (Ex. 24); gestos improvisados que se transformam em terças sobrepostas (Ex. 25); gestos aleatórios escalares sobrepostos a gestos harmônicos de durações definidas (Ex. 26); além de diferentes maneiras de utilizar os pedais como se pode observar em todos os exemplos abaixo:

Estudo V - "die Reihe - Courante"

Sinais de Notação

1° Pedal: \_\_\_\_\_

$\frac{1}{2}$  " - - - - -

$\frac{1}{4}$  " .....  
 .....  
 .....

1c. (2º Pedal) - - - - -

3º Ped. (3º Pedal) .....  
 .....

⏏ (corta) - pausa ou suspensão curta

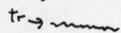
Λ (media) - " " " média

∞ (lunga) - " " " longa

 rubato - ritmo irregular

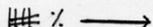
" " "

 trilos oscilantes descendentes (1º/2º/3º/4º dedos)

 trilos oscilantes ascendentes

 trilos oscilantes ascendentes

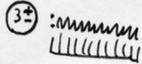
 trilo oscilante descendente (como um glissando oscilante)

 repetir o módulo até ao fim da flecha

glissando sobre as teclas brancas

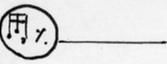
 escalas cromáticas o mais rápido possível (muito suaves)

 3v 3: articulações rápidas e aleatórias descendentes


 idem - ainda mais depressa (mais ou menos à volta do intervalo de 3ª)

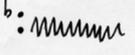

 glissando cromático com a mão aberta

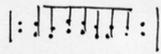

 continuar o movimento oscilante descendente (como um grupeto)


 repetir o módulo


 repetir os módulos - a mão direita deve ir abai-xando pouco a pouco, até atingir completamente a posição horizontal  
 o âmbito deve-se alargar progressivamente, desde a 4ª aum., através da 5ª aum. até à 7ª maior

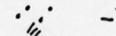

 movimentar a mão direita (completamente aberta) como um cluster em movimento (em glissando)

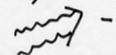

 cluster aleatório em movimento no âmbito do intervalo de 7ª


 tocar duas vezes a mesmo módulo


 dedilhações

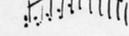

 mordente (como na música barroca)


 duplo trémulo


 duplo trémulo ascendente como um glissando (com os dedos 1/2/3/4)


 cluster (sustentar o som mais grave)


 trémulo irregular


 movimentos aleatórios ascendente e descendente: à volta do intervalo de 3ª


 cluster no registo extremo agudo


 " " " " grave

Figura 36. *Estudo V* (1992), descrição das técnicas instrumentais, partitura manuscrita (MIC.PT).<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Partitura disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6674&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6674&lang=PT) (consultado em 31 de maio de 2023).

Exemplo 23. *Estudo V*, cc. 62-63, *glissandi* com as palmas das mãos. <sup>63</sup>

Exemplo 24. *Estudo V*, c. 25, *clusters* móveis com movimentos internos aleatórios.

Exemplo 25. *Estudo V*, c. 20, gestos aleatórios se transformam em terças.

<sup>63</sup> Os exemplos 23-28 foram extraídos da edição de Francisco MONTEIRO (2013).

Exemplo 26. *Estudo V*, c. 23, gestos aleatórios (mão direita) sobrepostos a acordes derivados da série original (mão esquerda).

Quanto aos princípios composicionais, uma novidade em relação aos outros *Estudos* está no aspecto temporal. Como o próprio compositor explana, há aqui «a sobreposição de tipos distintos de medição de tempo: mensurado/aleatório-flexível, rápido regular/moderato-rubato» (PEIXINHO 1994, 77):

Exemplo 27. *Estudo V*, c. 24, sobreposição de tempos distintos.

Além disso, seções com durações em segundos (tempo subjetivo) são justapostas a seções onde a pulsação é definida metronomicamente (tempo objetivo), criando um tempo global elástico que ora se estende, ora se contrai:

Exemplo 28. *Estudo V*, cc. 10-13, justaposição de tempo subjetivo e tempo objetivo.

A nível da *performance*, esta problematização do tempo musical representada pelas diferentes formas de notação-grafia é extremamente desafiadora para a concepção global da forma. Todos os gestos estão em constante mutação, são transitórios, nunca se repetem literalmente. É preciso inventar uma paleta de sonoridades e, claro, soluções técnicas para fazer soar a forma em toda sua complexidade e conduzir o ouvinte num percurso onde nada é oferecido fortuitamente. Nas palavras de José Eduardo Martins, «O seu *Estudo V* é extremamente denso. Gostei demais pois explora conjuntamente movimentos aleatórios e técnica sacralizada. Procurei estudá-lo de acordo com as prévias instruções anexas» (MARTINS 1991, carta cit.).

Outra música de Peixinho que fez parte da turnê de 1994 foi *In Folio — para Constança* (1992), nesta que seria sua derradeira viagem à terra que tanto cultivou.

Embora autônomas, *In Folio*, *Glosa I* e *Estudo V*, podem ser interpretadas juntas, em diferentes combinações, conforme notas do compositor no manuscrito de *Glosa I* (ver Figura 37).

Porém, diferentemente de *Glosa I* na qual Peixinho explora o princípio da autocitação ou do *Estudo V*, onde o desenvolvimento de novas formas de exploração do teclado e dos pedais é priorizado, em *In Folio* o compositor irá recorrer a suges-

tões de elementos comuns da linguagem da compositora homenageada, Constança Capdeville, filtrados à sua própria maneira. Ele explica: «Esses elementos, filtrados através do meu próprio material, da minha identidade, constituem uma imersão no universo da Constança Capdeville, logo deixando de ser a minha peça, a minha perspectiva e a minha sensibilidade criadora» (PEIXINHO *in* TEIXEIRA 2006, 171). Trata-se, portanto, de uma prática intertextual revelando, mais uma vez, o diálogo que o compositor estabelecia com os temas e conceitos de seu tempo.

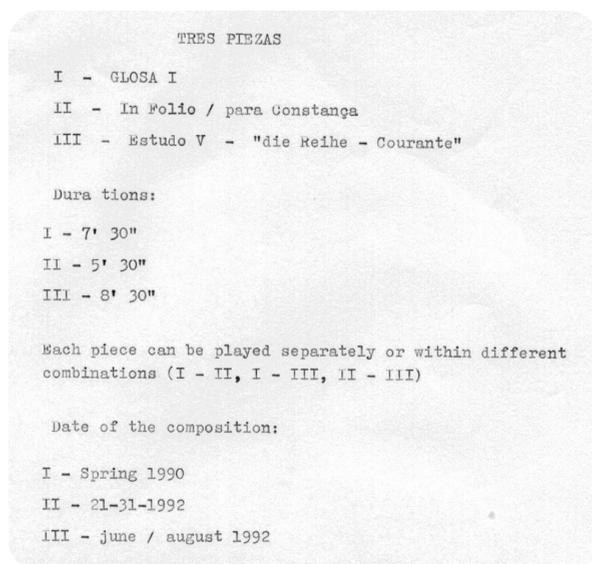
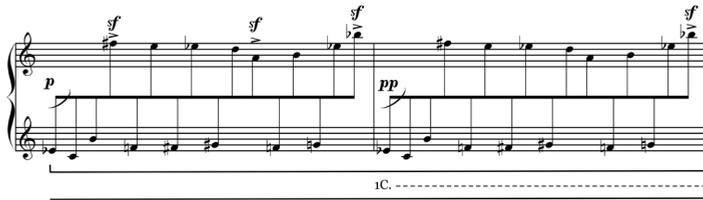


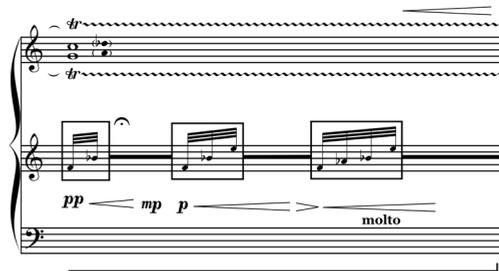
Figura 37. Indicação de combinações possíveis para a realização das três peças em concerto.

Contudo, sob o ponto de vista da escrita pianística, podemos encontrar elementos comuns entre *In Folio* e *Estudio V*, lembrando que estas foram escritas praticamente no mesmo período, como revela a figura acima. Observamos, por exemplo, na partitura de *In Folio* o predomínio de gestos que, embora escritos com um desenho métrico regular, deverão soar ritmicamente irregulares devido ao símbolo no início de cada grupo de colcheias, em forma de ligadura, que, como vimos em análises anteriores, não deve ser confundido com o traço oblíquo que representa tocar o mais rápido possível:



Exemplo 29. *In Folio — para Constança* (1992), p. 1, terceiro sistema: gestos ritmicamente irregulares.

Outro material comum entre *In Folio* e o *Estudo V* são os trinados duplos e trêmulos com adição de notas:



Exemplo 30. *In Folio — para Constança* (1992), p. 4, segundo sistema: trinados duplos (mão direita) e trêmulos com adição de notas (mão esquerda).

*In Folio* homenageia a compositora e amiga Constança Capdeville, falecida prematuramente aos cinquenta e quatro anos de idade, em 3 de fevereiro de 1992. Na partitura manuscrita, Peixinho indicou 21 de março de 1992 como a data de término da obra. Ela foi gestada, portanto, em meio ao luto do compositor e, talvez como predestinação, foi o seu apagar das luzes nos palcos brasileiros.

***Navegar é preciso, viver não é preciso***

Jorge Peixinho faleceu a 30 de junho de 1995, aos cinquenta e cinco anos de idade. Sua morte trágica e prematura consternou a todos que com ele conviveram. Sua música, sua arte e seus escritos constituem-se um legado para a cultura portuguesa e, de uma forma muito especial, também para a música brasileira. Ao longo de suas onze viagens ao Brasil entre 1970 e 1994, Peixinho contribuiu para a transformação da sensibilidade musical brasileira, então fortemente apegada às sonoridades nacionalistas oriundas do movimento modernista pós-1922. Mesmo adepto às vertentes mais vanguardistas de seu tempo como o serialismo, a música aleatória e a música eletroacústica, Peixinho não se afastou do compromisso com a comunicação em relação ao seu público. As obras apresentadas no Brasil sempre foram alvo de grande receptividade, fato narrado pela crítica especializada e pelos depoimentos daqueles que colaboraram conosco ao longo desta pesquisa.

Sua música para piano, como demonstramos ao longo deste trabalho, foi responsável por mediar o intenso trânsito cultural que o compositor português estabeleceu com o Brasil e mesmo com outros países da América Latina, tendo o país-irmão como eixo central. Não apenas as obras musicais, mas as *performances* «envolventes e passionais» de Peixinho, foram igualmente protagonistas desse longo intercâmbio. Através das mãos do próprio compositor, onze do total de suas dezoito peças para piano foram apresentadas em salas de concerto nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, São João Del Rey, Campinas, Ribeirão Preto, Santos, Cubatão, Belo Horizonte, Salvador e Brasília. Também viajaram por Buenos Aires (Argentina), Maracaibo (Venezuela) e Montevideu (Uruguai). São elas: *Sucessões simétricas* (1961), *Harmónicos I* (1967), *Estudo I* (1969), *Estudo II* (1970), *Estudo III* (1976), *Music Box* (1981/1985), *Estudo IV* (1984), *Miss Papillon* (1985), *Aquela tarde* (1988), *Glosa I* (1990), *In Folio* (1992).

O público brasileiro também conheceu *Villalbarosa* (1987) e o *Estudo V* (1992), ambas encomendadas e estreadas pelo pianista José Eduardo Martins, tornando-se obras de referência do repertório luso-brasileiro para piano. Dois anos após a morte de Jorge Peixinho, o amigo Gilberto Mendes compôs, em 1997, o *Estudo ex-tudo eis tudo pois!* (*in memoriam de Jorge Peixinho*), comissionado também por José Eduardo Martins

para fazer parte do projeto *Estudo para piano*, a exemplo do *Estudo V* visto a pouco.

Em seus recitais brasileiros, Jorge Peixinho introduzia gradativamente peças de colegas portugueses, alternando-as com seu repertório autoral. Nomes já consagrados da música portuguesa como Luís de Freitas Branco, Joly Braga Santos e Fernando Lopes-Graça se juntavam a compositores e compositoras de gerações diferentes e em ascensão no meio composicional do país daquela época como, por exemplo, Constança Capdeville, Clotilde Rosa e Isabel Soveral. Sua atitude generosa e o interesse pela divulgação da música contemporânea de seu país e também da América Latina, repercutiram significativamente em alguns compositores brasileiros que passaram a ser frequentemente programados por Jorge Peixinho, em seus recitais de piano e mesmo em concertos de música de câmara junto ao Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Dentre eles, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Ernest Widmer, Roberto Martins e Vânia Dantas Leite.

Sob a batuta de Peixinho, o GMCL realizou duas digressões pelo Brasil apresentando repertório integralmente português. A primeira foi em 1984 e abrangeu as cidades de Santos, São Paulo, Campinas, Brasília e Belo Horizonte. A segunda, em 1991, restrita a dois concertos em Belo Horizonte.

O que observamos é que os eventos de música nova que Jorge Peixinho participou no Brasil contribuíram para o fortalecimento de sua carreira como pianista no hemisfério sul e, ao mesmo tempo, serviram como estímulo para a gestação de novas obras para o instrumento. Suas *expertises* como compositor e intérprete não se dissociavam, ao contrário, estimulavam-se mutuamente no campo das ideias, contribuindo para a criatividade e estabelecendo rica relação entre suas reflexões sobre criação e interpretação musical.

Os festivais brasileiros dos quais participou, foram espaços de partilha de ideias musicais e sonoridades novas. Fomentaram a criação, como bem sugere o *Estudo II*, dedicado a Gilberto Mendes e estreado no Festival da Primavera de 1970. Seu *Estudo III*, peça constantemente citada pela crítica especializada brasileira da época, foi a recordista em apresentações no território nacional. Inclusive, foi a obra escolhida para homenagear o compositor, um mês após sua morte, na programação

do XXXI Festival Música Nova de Santos, interpretada pelo pianista brasileiro Antônio Eduardo.

Especificamente sobre sua escrita para o instrumento, o que pudemos apurar é que alguns princípios herdados do pensamento serial e germinados nas obras da fase inicial, permaneceram em quase toda sua música posterior para piano. É o que vimos em nossa discussão sobre o *Estudo I* (1969), o *Estudo III* (1976) e o *Estudo V* (1992), este definitivamente «uma reflexão sobre o significado histórico e mítico da série», segundo palavras do compositor. Em resposta a um de nossos pressupostos de que certos procedimentos recorrentes na escrita pianística de Peixinho resultam de improvisações livres no instrumento, o *Estudo I*, *Music Box*, *Glosas I* e mesmo o *Estudo V*, nos possibilitaram argumentar que o compositor, a partir de um primeiro impulso criativo utilizava o instrumento como laboratório de experiências técnicas e estéticas. A topografia do teclado, a mecânica e as potencialidades acústicas do instrumento eram não apenas um meio de fazer soar uma ideia, como também argumento para tal ideia. Consideramos que seus *Estudos* são uma espécie de síntese biográfica das questões que Peixinho problematizou em obras de maior envergadura.

O uso de técnicas estendidas e suas ramificações em piano estendido e pianista estendido, por exemplo, está intimamente ligado a uma questão composicional mais ampla. Longe de serem interpretadas como efeitos ocasionais ou apelo ao exotismo, tais técnicas são propostas conscientes do compositor pela transformação sonora e pela legitimação do seu estilo pessoal poético e onírico.

Analisando os manuscritos para piano, observamos uma gradativa sistematização no uso de certos signos que o compositor, ao longo de suas obras, foi desenvolvendo e perpetuando. É o caso da utilização da pequena ligadura no início e em cima das hastes de um determinado gesto rítmico-melódico, que passou a constituir uma marca estilística e pessoal da sua escrita rítmica incidindo diretamente na *performance* musical.

Sua vertente pós-moderna, observada em algumas obras aqui analisadas, ilustra como o passado, os cânones e as tradições ressurgem em suas obras como peque-

nas fendas que auxiliam na comunicação do discurso musical. Da mesma forma, a dialética entre rigor e liberdade é parte do seu pensamento composicional e fundamenta-se na adesão à ideia de uma vanguarda processada na continuidade histórica. Por outro ângulo: Peixinho acreditava que só se podia entender validamente uma tradição numa posição de vanguarda. Sua militância vanguardista nunca foi contrária à arte do passado, mas, antes, ao academicismo e à mitificação do passado no presente.

Ao fechar das cortinas de sua arte performática no Brasil, encerramos este texto com alguns depoimentos daqueles que, ainda hoje, guardam na memória as lembranças do convívio de suas viagens ao Brasil. A caminho do último porto, sua terra natal, Peixinho se foi definitivamente, mas continua ecoando — iluminado e eternizado — em nossas *performances*.

Sua obra para piano, um convite a infinitas leituras e interpretações.



**Memórias**

Tratando-se dele, tudo estava bem...  
(Marcos Branda Lacerda, 2/9/2021)

Vi o Peixinho algumas poucas vezes, é verdade, mas chamou sempre a atenção a forma discreta e, diria, misteriosa como aparecia por aqui. Eu o relaciono sempre aos colegas mais velhos com os quais convivíamos todos nós: Gilberto Mendes, José Eduardo Martins e Jamary Oliveira. Peixinho era praticamente um deles! De tempos em tempos, íamos a algum festival, e lá víamos o discreto Peixinho tocando suas obras: Festival Latino-americano, Festival Música Nova, a Bienal de Música na USP etc. Quando então passaram a escassear os mais livres encontros do meio musical, cheguei a organizar uma das Anppoms, a primeira aqui de São Paulo. Ao abrir o evento, lembrou-me então o saudosíssimo Jamary de não esquecer de agradecer Peixinho pela participação! Pois assim era, o homem chegara de surpresa e era bem recebido onde quer que fôsse. Não sei se sabia que estávamos lá por conta de um encontro marcado antecipadamente, agora com seus rituais acadêmicos e agenda apertada. Mas tratando-se dele, tudo estava bem, transcorria com tranquilidade e nada era inesperado. Naqueles primeiros tempos, estávamos bem-preparados para enfrentar os Klavierstücke contemporâneos ou brevemente passados e que ainda não tínhamos visto ao vivo, quem diria... Era marcante seu despojamento em relação àquilo tudo. Peixinho interpretava suas próprias obras, que hoje podem soar por tudo isso ainda mais instigantes do que então. (Marcos Branda Lacerda, 2/9/2021)

Em torno de um Estudo *in memoriam* Jorge Peixinho  
(José Eduardo Martins, 6/9/2021)

A amizade entre Jorge Peixinho e o compositor brasileiro Gilberto Mendes sempre foi intensa. A empatia se fez desde o início. Partilhavam muitos gostos comuns, tanto na esfera musical como no viver cotidiano. Quando de meu projeto para uma homenagem a Villa-Lobos (1887-1959), por ocasião do centenário do compositor, convidei 10 compositores para o caderno de tributos ao nome maior da composição no Brasil, entre eles Jorge Peixinho, que não conhecia pessoalmente,

mas indicado por Gilberto Mendes. Prontamente Peixinho atendeu ao pedido e compôs «Villalbarosa», que apresentei em primeira audição no Festival Música Nova em 1987, gravando-a posteriormente em Sofia, Bulgária, para o CD «Music of Tribute», o primeiro da série do selo Labor dos Estados Unidos, este a homenagear Villa-Lobos (2002). O contato presencial com Peixinho se deu não muito após. Ao convidá-lo para compor um Estudo para a minha coletânea do gênero, iniciada em 1985 e que teria a duração exata de 30 anos, a configurar as fronteiras de dois séculos, Jorge criou o «Étude V Die Reihe-Courante», que veio a enriquecer o caderno com cerca de 80 Estudos para piano vindos de vários continentes e encerrado em 2015. Muitos desses Estudos foram publicados. No âmbito do Festival Música Nova, em 1994 Peixinho e eu realizamos uma turnê por várias cidades brasileiras, ele a interpretar obras de Clotilde Rosa, Filipe Pires e suas próprias criações e eu, composições de Lopes-Graça e Peixinho. No final daquele ano, Jorge me escreve augurando um ano promissor, mas comunicando com amargor «a morte de nosso grande amigo Lopes-Graça». Seis meses após, Jorge Peixinho também partiu. Incontinenti liguei para Gilberto Mendes em Santos. Com a voz embargada, interrompeu a fala. Prosseguimos a conversa após certo tempo. Sua esposa Eliane me confessaria que o choque ao receber a notícia do infausto acontecimento o abalou profundamente. Em 1997, Gilberto Mendes, a meu pedido, compôs o «Estudo, Ex-tudo, Eis tudo pois!» – *in memoriam* Jorge Peixinho, que apresentei em solo português e brasileiro. A estreia se deu durante a abertura do Orada Hansa Artística, aos 13 de Julho daquele ano, no Convento da Orada, em Monsaraz, com a presença do Presidente da República Portuguesa, Dr. Jorge Sampaio. Gravei-o na Bélgica para o CD «Estudos Brasileiros», dele constando oito compositores brasileiros (Rio de Janeiro, ABM). O tributo a Jorge Peixinho tem características singulares. Gilberto buscou um «retrato» de seu fraterno amigo no singular Estudo. Apresenta inicialmente um coral com acordes que desfilam muito lentamente, continuando a seguir intermediados por «arabescos» rápidos, «a ideia da linha, cujas sinuosidades ou curvas se bastam pelo valor plástico, como puro elemento de beleza», segundo Françoise Gervais («La notion d'arabesque chez Debussy», 1958). Esses arabescos têm várias dimensões e disposições. Não obedecem a uma simetria e em suas constituições tem-se desde escalas rapidíssimas até

passagens sinuosas irregulares. Em uma delas há paralelismo das mãos, mas com defasagem de meio a um tom, a causar surpresa. O todo voltado ao *aether* confere a esses arabescos a noção de volatilidade, amparada pelos acordes de longa duração. Gilberto me confessou que o coral inicial seria um preito sentido, íntimo, e a intermediação das linhas rápidas sugeriria a presença de Peixinho. Disse-me ele que também não dissociava esses rápidos traços da aurora boreal. Após essas exposições, da estrutura do coral advém uma «valsa», com apelos às lembranças de rítmica e *mood* oriundos do jazz, evocações de algo que os dois amigos partilhavam e muito. Quanto à citação de poucos compassos dos «Funérailles», de Franz Liszt, deve-se ao fato de que, durante a criação do Estudo, dei recital no Museu Benedito Calixto, em Santos (18/04/1997), tendo interpretado essa importante obra do compositor húngaro. Curiosamente, Gilberto constrói uma *coda*, a empregar elementos explorados anteriormente, inclusive um último rápido arabesco. Foi um privilégio ter sido o dedicatário desse magnífico Estudo. Gilberto quis homenagear o amigo Peixinho sabendo do alcance da primeira audição em Monsaraz, recital com *flashes* transmitidos pela RDP. Disse-me também que era o tributo vindo do Brasil ao grande compositor Jorge Peixinho.

Lembrando o convívio fraterno de dois compositores  
(Eliana Mendes, 6/9/2021)

Sobre Peixinho, há tanto a dizer e a recordar, pelo amigo/irmão que ele e o Gilberto foram. Tive a felicidade de ter vários anos de convivência com Peixinho e de hospedá-lo em nossa casa quando ele vinha participar do Festival Música Nova. Era algo muito especial o convívio com o Jorge, como eu o chamava. Além de toda a sua cultura e do seu lado criativo de compositor e intérprete, era também um menino ingênuo, o que muitas vezes o colocava em perigo, quando então seu Anjo da Guarda ficava tão sobrecarregado que pedia auxílio aos tantos outros anjos da guarda que eram seus amigos, não só em Portugal, mas em todos os países onde era convidado para dar os concertos. Sempre hospitaleiro, recebia-nos em sua casa na Rua São Bento, em Lisboa. Mas, mesmo lá, assim como aqui em Santos, nós éramos seu anjo da guarda também, sempre atentos para que nada errado acontecesse ao

menino Jorge Peixinho. Jorge amava vir a Santos, dizendo que, já durante a viagem de avião Lisboa/São Paulo, vinha pensando no café expresso da Casa do Café, preparado com grãos para exportação da melhor qualidade, pois pelo Porto de Santos a produção segue para o Exterior. Além do cafezinho, queria sempre revisitar todos os pontos turísticos da cidade, quando então meu pai o conduzia de carro, para que o Jorge pudesse matar as saudades dos lugares que não cansava de rever aqui em Santos. E à noite, os bares e os restaurantes onde voltaria a saborear os chopes e as comidas que, ainda durante o voo Lisboa/São Paulo, faziam-no salivar. Os nossos amigos tornaram-se também amigos do Jorge. Não há quem não se lembre dele tomando o vinho da casa, transbordando de prazer e contentamento. Enfim, nessa nossa estada na Vida só temos que agradecer por aqueles que estiveram ao nosso lado, tornando nossa existência tão mais preciosa e feliz.

### Seu Estudo III

(Oíliam Lanna, 22/9/2021)

Os encontros com Jorge Peixinho foram ocasiões marcadas pela simpatia, pelo bom humor, pela forma a um só tempo direta e profunda com a qual esse grande compositor conduzia suas reflexões sobre música. Em uma dessas ocasiões, eu o encontrei durante um intervalo de aula na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. O que seria mera casualidade para uma breve conversa, transformou-se em um encontro singular, quando Peixinho aceitou o convite para falar aos meus alunos de análise. Ao piano, ele interpretou e analisou seu Estudo III, e respondeu às perguntas de todos nós, admirados certamente pela sua segurança de ofício, mas também por sua empatia e generosidade.

Obrigada Jorge Peixinho!

(Valéria Val, 14/9/2021)

Foi um privilégio conviver com essa pessoa inquieta, de sorriso solto e palavra franca.

Sua música ecoa e nos faz mais sensíveis!



## **Bibliografia**

### Referências Bibliográficas

ABRUNHOSA, Pedro. 2002. «Vivia na genialidade.» In *Jorge Peixinho: In Memoria*, editado por José Machado: 100-102. Lisboa: Editorial Caminho.

ASSIS, Ana Cláudia. 2014. «Conversa com Fernando Lopes-Graça: trânsitos culturais na música brasileira.» *Revista Música Hodie* 13, n. 2: 168-180. <https://doi.org/10.5216/mh.v13i2.28016>.

\_\_\_\_\_. 2019. «Em busca do som onírico: o papel das técnicas não convencionais na obra para piano de Jorge Peixinho.» In *Música instrumental: experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI*, editado por Ângelo Martingo e Ana Telles: 147-161. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.

\_\_\_\_\_. 2021. «O piano de Jorge Peixinho no Brasil: reflexões sobre o Estudo III em Si bemol maior (1976)». In *Atas do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)* João Pessoa, 2021. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/926/532>

Assis, Paulo. 2010a. *Mémoires... Miroirs*. Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho. Lisboa: Edições Colibri.

\_\_\_\_\_. 2010b. *Jorge Peixinho: Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música.

BRANCO, Claudia Castelo. 2006. «O piano preparado e expandido no Brasil.» In *Atas do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)* Brasília: ANPPOM. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/COM/07\\_Com\\_TeoComp/sessao02/07COM\\_TeoComp\\_0204-094.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao02/07COM_TeoComp_0204-094.pdf)

BRASILIO Jr., Sallum e Eduardo Kugelmas. 1991. «O Leviathan declinante: a crise brasileira dos anos 80». *Estudos Avançados* 5, no. 3/13. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/jDQk7ng6k7G3xv5sYwRzBXK/?lang=pt>.

CASCUDO, Teresa. 2012. *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: Um estudo no contexto português*. Sevilha: Editorial Doble J.

CHIANTORE, L. 2001. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

CARVALHO, Mário Vieira. 2006. *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Campo das Letras.

COELHO, Miguel Borges. 2005. *Jorge Peixinho - música para piano*. CD. Matosinhos: Editora Numérica.

FERREIRA, Manuel Pedro. 2002. «A obra de Jorge Peixinho: Problemática e recepção.» In *Jorge Peixinho - In Memoriam*, editado por José Machado: 223-286. Lisboa: Editorial Caminho.

GANDELMAN, Salomea. 36 *Compositores Brasileiros. Obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

GOMES, Ângela de Castro. 2004. *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

LOVAGLIO, Vânia Carvalho. 2010. «Música Contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002).» Tese de Doutorado, Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

MACHADO, José. 2002. *Jorge Peixinho: In Memoria*. Lisboa: Editorial Caminho.

MARTINS, José Eduardo. 2006. «A Relação de Meio Século com a Música e Músicos de Portugal.» *Revista Música* 11: 125-142.

MENDES, Gilberto. 1967. «Portugal na Música Nova.» In *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* (setembro): 23. São Paulo.

\_\_\_\_\_. 1994. *Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_. 1995. «Memória de Jorge Peixinho.» In *Suplemento Literário de Minas Gerais* (novembro): 3-5. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.

MENESES, Francisco Pessanha. 2016. «Jorge Peixinho: um compositor português como ponte entre a América Latina e os países de expressão ibérica.» In *III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos* (10 e 11 de março). Sevilha. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [https://www.academia.edu/22936485/Jorge\\_Peixinho\\_um\\_compositor\\_portugu%C3%AAs\\_como\\_ponte\\_entre\\_a\\_Am%C3%A9rica\\_latina\\_e\\_os\\_pa%C3%ADses\\_de\\_express%C3%A3o\\_ib%C3%A9rica](https://www.academia.edu/22936485/Jorge_Peixinho_um_compositor_portugu%C3%AAs_como_ponte_entre_a_Am%C3%A9rica_latina_e_os_pa%C3%ADses_de_express%C3%A3o_ib%C3%A9rica)

MONTEIRO, Francisco. S.d. *Jorge Peixinho: Obras Desconhecidas*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/39108866/Jorge-Peixinho-obras-desconhecidas>.

\_\_\_\_\_. 2013. *Jorge Peixinho: Edição Crítica das Obras de Câmara*. Lisboa: CESEM. Disponível em: <http://projectojp.blogspot.com/>

\_\_\_\_\_. 2018. «A obra de câmara de Jorge Peixinho.» *Revista Música* (USP) 18, no. 1: 25-46. <https://doi.org/10.11606/rm.v18i1.147134>.

PASCOAL, M.L. 2010. «Momentos de Jorge Peixinho no Brasil.» In *Mémoires... Miroirs*, Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho, editado por Paulo Assis: 175-201. Lisboa: Edições Colibri.

\_\_\_\_\_. «Jorge Peixinho, memória viva.» *Revista Brasileira de Música* 1: 213-219.

PEIXINHO, Jorge. 1994. «Introdução a um estudo sobre o “Estudo V – Die Reihe Courante” para piano.» *Revista Música* (USP) 5, no. 1 (maio): 73-105.

\_\_\_\_\_. 2002. «Dois ensaios de estética musical.» In *Jorge Peixinho: In Memoria*, editado por José Machado: 281-283. Lisboa: Editorial Caminho.

PIEIDADE, Acácio. 1997. «Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades.» In *Música Popular en América Latina: Actas del IIo. Congreso Latinoamericano del IASPM*, editado por Rodrigo Torres: 383-398. Santiago de Chile: FONDART.

SANTANA, Maria do Rosário da Silva. 2010. «Glosa I para piano solo – o discurso musical, versificação e desenvolvimento de conteúdos ocultos.» *Mémoires... Miroirs*. Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho, editado por Paulo Assis: 109-127. Lisboa: Edições Colibri.

SOVERAL, Isabel e Evgueni Zouddkine. 2002. «Alguns aspectos da escrita musical de Jorge Peixinho.» In *Jorge Peixinho - In Memoriam*, editado por José Machado: 149-157. Lisboa: Editorial Caminho.

TEIXEIRA, Cristina Delgado. 2006. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Edições Colibri.

## Documentos

### Correspondência:

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Montijo, 25 de janeiro de 1964. 2f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 29 de abril de 1968. 2f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Curitiba, 5 de janeiro de 1970. 2f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Curitiba, 1 de fevereiro de 1970. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Rio de Janeiro, 15 de maio de 1970. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Armando Krieger a Jorge Peixinho. Buenos Aires, 26 de julho de 1970. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 12 de agosto de 1970. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Jorge Peixinho a José Guerreiro. Lisboa, 12 de abril de 1978. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Conrado Silva a Jorge Peixinho. Brasília, 08 de fevereiro de 1971. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 21 de outubro de 1977. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Jorge Peixinho a Vânia Dantas Leite. Lisboa, 25 de março de 1978. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Karel Goeyvaerts. Lisboa, 09 de abril de 1978. 2f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Francisco Torrão. Lisboa, 12 de abril de 1978. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Karel Goeyvaerts a Jorge Peixinho. Bruxelas, 13 de abril de 1978. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 12 de julho de 1977. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Gilberto Mendes a Jorge Peixinho. Santos, 29 de junho de 1981. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 5 de março de 1982. 2f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 26 de junho de 1983. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 28 de março de 1980. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC) a Jorge Peixinho. São Paulo, 25 de outubro de 1983. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Rodolfo Coelho de Sousa a Jorge Peixinho. São Paulo, 02 de maio de 1984. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Antunes a Jorge Peixinho. Brasília, 10 de julho de 1984. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 28 de julho de 1984. 2f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Margarita Schack a Jorge Peixinho. Rio de Janeiro, 21 de maio de 1985. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes, Lisboa, 23 de julho de 1985. 2f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 19 de agosto de 1985. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Margarita Scharck a Jorge Peixinho. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1985. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 23 de outubro de 1989. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 16 de setembro de 1990. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Gilberto Mendes a Jorge Peixinho. Santos, 01 de outubro de 1990. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 16 de setembro de 1990. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de Gilberto Mendes a Jorge Peixinho. Santos, 1 de outubro de 1990. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 3 de novembro de 1991. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

Carta de José Eduardo Martins a Jorge Peixinho. São Paulo, 29 de abril de 1991. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Correspondência.

Carta de Jorge Peixinho a Gilberto Mendes. Lisboa, 29 de dezembro de 1993. 1f. Centro de Memória das Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto.

#### Programas de concertos:

Concerto Extraordinário-Música de Câmara do Século xx. 6.º Festival de Música de Curitiba, 31 de janeiro de 1970. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

Música Ontem e Hoje. Festival da Primavera, 24 de outubro de 1970. Prefeitura Municipal de Santos. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

Recital de Jorge Peixinho. Instituto Cultural Brasil Alemanha, 27 de maio de 1970. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

Concerto do pianista Jorge Peixinho. Prefeitura Municipal de Santos, 26 de janeiro de 1978. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

III Bienal Internacional de Música. Universidade de São Paulo, 28 de janeiro de 1978. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

Recital de Jorge Peixinho. Prefeitura de Cubatão, Divisão de Cultura. 1f. 1978. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

XVIII Festival Música Nova de Santos. 18 a 31 de agosto de 1982. 3f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Departamento de Música da Universidade de Campinas. 22 de agosto de 1984. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Teatro de Arena Ceschiatti – Palácio das Artes. Belo Horizonte, 28 de agosto de 1984. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

Semana de Música Contemporânea. Recital de piano Jorge Peixinho. Música Portuguesa Contemporânea. Reitoria da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 17 de agosto de 1986. 2f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

XXII Festival Música Nova de Santos. Teatro Municipal Brás Cubas. Santos, 13 a 31 de agosto de 1986. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

Conservatório Musical «Brooklin Paulista». Recital do pianista e compositor português Jorge Peixinho. São Paulo, 01 de setembro de 1986. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

Presentación del pianista y compositor Jorge Peixinho. Conferencia-concierto sobre la música contemporânea en Portugal. Buenos Aires, 29 de agosto de 1986. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

Sociedade Ars Viva. Jorge Peixinho Compositor Pianista. Teatro Municipal de Santos, 06 de dezembro de 1989. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

Sociedade Ars Viva. Jorge Peixinho - piano. CARMUS – Centro Artístico Musical de Santos. Santos, 28 de novembro de 1990. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

VII Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte. Teatro Francisco Nunes. Belo Horizonte, 3 a 6 de dezembro de 1990. 2f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

8.º Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte. Fundação de Educação Artística. Belo Horizonte, 2 a 8 de dezembro de 1991. 3f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

XI Seminários Internacionais de Música. Recital José Eduardo Martins. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 20 de setembro de 1993. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

11.º Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte. Núcleo de Música Contemporânea de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 18 a 21 de agosto de 1994. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

XXX Festival Música Nova de Santos. Teatro Municipal Brás Cubas. Santo, 10 de agosto a 01 de setembro de 1994. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Atividades Internacionais.

#### Matérias em Jornal:

Concerto de Música Portuguesa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1966: p.5. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Recortes de Imprensa.

Jorge Peixinho. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1970: p. 6. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Recortes de Imprensa.

Tendências em choque em São João del Rei. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22 de janeiro de 1978: 21. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19780122-31550-nac-0021-999-21-not/busca/Jorge+Peixinho>

Jorge Peixinho pensa a música hoje. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 de maio de 1970: p. 48. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19700523-29178-nac-0048-lit-6-not/busca/Jorge+Peixinho>

Festival Música Nova, espaço para o presente. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 31 de agosto de 1982: p. 23. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19820831-32968-nac-0023-999-23-not/busca/Jorge+Peixinho>

#### Avulsos:

Notas sobre *Sucessões Simétricas*. Documento datado de 10 de outubro de 1961. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Programas Internacionais.

Notas de programa. Documento s/d, junto à partitura do *Estudo II*. 1f. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6672&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6672&lang=PT).

Informes. *VII Curso Latino-Americano de Música Contemporânea*. 59f. Disponível em: <https://www.latinomercosul-musica.net/historia/pdfs/CLAMC%20VII%20completo.pdf>

Peça de Divulgação. Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCI). Documento datado de 24 de agosto de 1984. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Programas Internacionais.

Peça de Divulgação. «Jorge Peixinho» pianista e compositor. Conferência ilustrada.

Conservatório Musical de Santos. Documento datado de 17 de dezembro de 1991. 1f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho. Série Programas Internacionais.

Arquivo Pessoal Maestro Jorge Peixinho. Relatório Final. Documento datado de agosto de 2012. 41f. Arquivo Municipal do Montijo. Fundo Jorge Peixinho.

#### Entrevistas:

Francisco Monteiro. Entrevista realizada em 8 de maio de 2018. Porto. Portugal.

Rodolfo Coelho de Sousa. Entrevista realizada por e-mail em 28 de setembro de 2018.

José Eduardo Martins. Entrevista realizada por e-mail entre 28 de novembro e 1 de dezembro de 2018.

José Machado. Entrevista realizada em 20 de dezembro de 2018. Linda-a-velha. Portugal.

#### Partituras:

PEIXINHO, Jorge. 1988. *Aquela Tarde*. Edição Crítica das Obras de Câmara de Jorge Peixinho, editado por Francisco Monteiro. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: <http://projectojp.blogspot.com/2013/04/>

\_\_\_\_\_. 1959. *Cinco Pequenas Peças para piano*. Manuscrito. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6606&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6606&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1969. *Estudo I*. Manuscrito. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=1218&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=1218&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1972. *Estudo II*. Manuscrito. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=7739&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=7739&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1976. *Estudo III*. Manuscrito. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6673&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6673&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1984. *Estudo IV*. Edição Crítica das Obras de Câmara de Jorge Peixinho. Fran-

cisco Monteiro (ed.). Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: <http://projectojp.blogspot.com/2013/12/estudo-iv-para-uma-corda-so.html>

\_\_\_\_\_. 1992. *Estudo V*. Manuscrito. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6674&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6674&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1990. *Glosa I*. Manuscrito. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=7124&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=7124&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1990. *Glosa III*. Manuscrito. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=7126&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=7126&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1967. *Harmónicos I*. Manuscrito. Localizado junto à partitura do *Estudo II*. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6672&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6672&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1992. *In Folio*. Manuscrito. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=7130&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=7130&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1961. *Sucessões Simétricas*. Manuscrito. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=6676&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6676&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1982. *Madame Borbolet(r)a*. Manuscrito. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa\\_id=142&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1981. *Music Box*. Manuscrito. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao\\_id=7061&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=7061&lang=PT)

\_\_\_\_\_. 1987. *Sine Nomine*. Edição Crítica das Obras de Câmara de Jorge Peixinho, editado por Francisco Monteiro. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: <http://projectojp.blogspot.com/2014/04/sine-nomine.html>

\_\_\_\_\_. 1987. *Villalbarosa*. Edição Crítica das Obras de Câmara de Jorge Peixinho, editado por Francisco Monteiro. Consultado em 19 de maio de 2023. Disponível em: <http://projectojp.blogspot.com/2013/12/villalbarosa.html>



«No panorama musical da segunda metade do século xx, Jorge Peixinho (1940-1995) emerge como uma figura singular. Ao abordá-lo a partir das suas facetas de pianista e de catalisador do intercâmbio artístico luso-brasileiro, este livro ajuda-nos a entender essa singularidade. De facto, o percurso e a obra de Peixinho têm sido examinados a partir do contexto europeu, e abstraído da sua identidade enquanto intérprete. Quem ouviu Peixinho ao piano recorda bem o formidável domínio técnico, a capacidade exploratória, a intensidade e a organicidade das suas actuações, bem como o lugar que nelas ia reservando para a divulgação de autores latino-americanos. Contudo, apesar dos comentários perspicazes de Mário Vieira de Carvalho, não se costuma conceder ao primeiro aspecto um peso significativo na apreciação da sua música; quanto ao intercâmbio atlântico, não tem merecido qualquer atenção. Ana Cláudia de Assis vem contrariar tal estado de coisas, demonstrando que o piano, para Peixinho, era “um ateliê onde a ‘espontaneidade motora/emocional’ esculpe os gestos musicais a serem estruturados na fatura compositiva”. Ela leva-nos a perceber, num texto de invulgar clareza e densidade informativa, o entrelaçamento íntimo entre o pensamento do compositor e a exploração do seu instrumento; e também, o que é mais surpreendente, como a sua feição cosmopolita e a sua generosidade de concertista terão alimentado, através de influências mútuas plausíveis nos domínios da escrita ou da estética musical, a criatividade, própria e alheia, em ambos os lados do Atlântico.»

Manuel Pedro Ferreira



**Ana Cláudia de Assis** é professora titular da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG/Brasil) onde desenvolve intensa atividade nos domínios da musicologia e da *performance* musical. Doutora em História pela mesma universidade, sua tese de doutoramento deu origem ao livro *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*, publicado pela Editora Annablume, em 2015. Entre 2010 e 2011 realizou, com apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), pós-doutoramento sobre as relações entre o compositor português Fernando Lopes-Graça e a música brasileira. Seguiu-se, em 2019, segundo pós-doutoramento, desta vez sobre a música para piano de Jorge Peixinho no Brasil e que contou com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Ambas as pesquisas foram realizadas junto ao CESEM/Universidade NOVA de Lisboa, sob a supervisão de Mário Vieira de Carvalho. Como pianista vem se dedicando ao repertório contemporâneo, tendo realizado inúmeras estreias mundiais. Ao longo de sua carreira participou em diversos CDs coletivos além de gravar quatro álbuns monográficos: *Música dodecafônica de César Guerra-Peixe para piano* (2015); *Sonoridades: peças contemporâneas para piano* (2016); *Vertentes: música brasileira para piano* (2017); *Pirâmides de Cristal: obra para piano de João Pedro Oliveira* (2019). Com o violoncelista português Miguel Rocha forma o Duo Sigma, com quem tem se apresentado em diversas salas europeias e latino-americanas. Juntos gravaram quatro álbuns, três deles dedicados à música portuguesa. É fundadora e diretora dos Encontros Internacionais de Piano Contemporâneo, evento itinerante com edição anual desde 2016.