DOI 10.20504/opus2025.31.50

CC BY

O repertório de piano para a mão esquerda em Portugal: levantamento e caracterização

André Cardoso[1]
https://orcid.org/0000-0003-4254-1318
(Universidade de Aveiro, UA/ INET-md/ Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, Portugal)

Helena Marinho
https://orcid.org/0000-0002-5868-8480
(Universidade de Aveiro, UA/ INET-md/ Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, Portugal)

Resumo: Este artigo identifica e caracteriza o repertório de piano para a mão esquerda em Portugal. O processo de levantamento incluiu a consulta de catálogos, arquivos digitais, coleções e publicações documentais, além da colaboração com investigadores e instituições musicais portuguesas, resultando simultaneamente na encomenda, estreia, publicação e gravação de novas obras. A caracterização do repertório utilizou uma abordagem multifacetada, combinando a análise de conteúdo de diversas fontes, incluindo partituras, testemunhos de compositores e contextos histórico-culturais relevantes. A pesquisa fundamentou-se num quadro metodológico baseado nos trabalhos de Theodore Edel, Donald Patterson e Hélder Araújo, complementado pela análise de conteúdo e musical dos documentos recolhidos. Os conteúdos foram classificados nas categorias Desenvolvimento Técnico, Lesão, Desafio Composicional, Desafio Performativo, Encomendas e Interesse Estético, sendo elas utilizadas para mapear as circunstâncias de criação das obras. A pesquisa revelou que as motivações para a composição do repertório português para a mão esquerda são diversas, abrangendo desde desafios técnicos e composicionais até propósitos didáticos e estéticos. As 25 obras localizadas e analisadas estão distribuídas desde o século XIX até o presente, evidenciando uma continuidade histórica e a adoção de diferentes estéticas, em alguns casos corporizadas pela ação de uma só mão, tornando-a um elemento estrutural de coesão e de veiculação conceitual das peças. Essa abordagem desafia as ideias de limitação e restrição de meios, ampliando as possibilidades expressivas no contexto pianístico contemporâneo português.

Palavras-chave: música portuguesa. obras de piano para a mão esquerda.

Left-Hand Piano Repertoire in Portugal: Survey and Characterization

Abstract: This article identifies and characterizes piano repertoire written for the left hand in Portugal. The survey process included catalogs, digital archives, collections, and documentary sources, in addition to collaboration with Portuguese researchers and music institutions, and was also associated with the commission, première, publication, and recording of new works. The characterization of the repertoire employed a multifaceted approach, combining content analysis of various sources, including scores, composers' testimonies, and relevant historical-cultural contexts. The research was based on a methodological framework drawing on works by Theodore Edel, Donald Patterson, and Hélder Araújo, complemented by content and music analysis of the collected documents. The works were classified into the categories Technical Development, Injury, Compositional Challenge, Performance Challenge, Commissions, and Aesthetic Interest, which were used to map the circumstances of their creation. The research revealed that the motivations for composing Portuguese repertoire for the left hand are diverse, ranging from technical and compositional challenges to didactic and aesthetic purposes. The 25 works located and analyzed span from the nineteenth century to the present, demonstrating historical continuity and the adoption of different aesthetics, in some cases embodied in the action of a single hand, making it a structural element of cohesion and conceptual expression in the pieces. This approach challenges the idea of limitation and restricted resources, expanding the expressive possibilities of contemporary piano music in Portugal.

Keywords: Portuguese music. left-hand piano works.

[1] Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto/apoio UID/00472: INET-md – Instituto de Etnomusicologia: Centro de Estudos em Música e Dança.

CARDOSO, André; MARINHO, Helena. O repertório de piano para a mão esquerda em Portugal: levantamento e caracterização. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253150, p. 1-25, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.50
Recebido em 4/6/2024, aprovado em 3/9/2025, publicado em 24/12/2025

A investigação da música de piano para a mão esquerda depara-se com uma dualidade particular: por um lado, a ação solitária da mão esquerda; por outro, a ausência do gesto da mão direita. Este *corpus* musical, muitas vezes fruto do acaso ou de um acidente de percurso, enfrenta essa condição paradoxal, que em parte justifica a sua marginalidade no panorama da literatura pianística, bem como a sua persistência ao longo da história do piano.

Num primeiro olhar, o uso atípico do corpo e do instrumento cativa pela audácia, que deliberadamente surpreende as convenções para agradar e provocar o público. Em casos extremos, expõe-se a críticas de frivolidade, de virtuosismo exibicionista que abdica da semântica musical em favor de um ludibrioso contentamento. Tal abordagem coabita, no entanto, com o lado mais heroico da história dessa tipologia: músicos marcados por infortúnios, que condicionaram a capacidade de manuseamento da mão direita, encontraram realização pessoal, artística e social através da atividade concertista apenas com a mão operacional.

Fora dessas esferas de interesse, encontra-se a recorrente, mas nem sempre abonatória, finalidade didática do aprimoramento da mão canhota. Trata-se de um propósito funcional que acompanha o surgimento da composição para essa mão, buscando no trabalho laborioso o domínio técnico. O rompimento com esse fim extravasou do doméstico para o público a apresentação de obras para a mão esquerda e instigou compositores a explorarem a expansão das possibilidades de escrita para uma mão.

Independentemente das circunstâncias, a contingência de escrever ou tocar apenas com uma mão aproxima a técnica da estética, tornando indestrinçável a componente física do entendimento musical; a ação a uma só mão, aos basilares objetivos funcionais e técnicos, acrescenta um significado simbólico.

Encontramos um exemplo paradigmático desse repertório em *Ronsard à son âme*, de Maurice Ravel, composta a janeiro de 1924, seis anos antes do *Concert pour la main gauche*, que prevê a execução pianística apenas com uma mão por meio de uma sequência depurada de quintas. Segundo Ravel, tal peculiaridade permitir-lhe-ia tocar com uma mão e, simultaneamente, fumar com a outra (Ravel *apud* Sassmann, 2010, p. 9). Em contraste a esse apontamento espirituoso, o compositor revela, numa carta a M. de Falla, o zelo que dedicou à composição da peça, um epitáfio ao poeta Pierre de Ronsard, que poderia ser o seu (Nichols, 2011, n.p.). Em *Ronsard à son âme*, o poema selecionado fora ditado pelo próprio Ronsard no leito de morte, retratando uma despedida quase jocosa à sua alma. Trata a sua destinatária com ternura infantil, delegando-lhe o "frio reino dos mortos" e reservando-se a si a tranquilidade do sono. Com a mesma "modéstia orgulhosa" (*Le Ménestrel*, 1924)[2], Ravel imprime à sua composição uma atitude semelhante: com o distanciamento perante o mistério aterrador da morte enquanto toca e escuta as notas do que poderia ser o seu próprio epitáfio, Ravel fuma. Esse desapego pelo supérfluo não só dispensa o uso de duas mãos, como exige o uso de apenas uma para garantir a coesão concetual e expressiva da obra, corporizando o conteúdo poético do diletantismo indiferente perante a própria morte. Dessa forma, o caricato e o físico, elementos tendencialmente desconsiderados ou tomados como menores no elenco dos traços determinantes da obra de arte, participam e instigam a ousadia do compositor a perscrutar os mistérios insondáveis e perturbadores da existência do ser humano.

De forma semelhante, o repertório português de música para a mão esquerda revela abordagens em que a técnica e a estética estão interligadas, corporizando conceitos inerentes a estéticas diferentes: da ausência, da simplicidade e da acusmática. Dessa forma, emerge a necessidade de uma investigação tanto musicológica como de prática interpretativa que reconheça e analise a criação musical

[2] Todas as traduções deste artigo são da responsabilidade do seu 1.º autor.

para a mão esquerda no contexto português. O presente artigo pretende abordar essa lacuna e contribuir para o conhecimento da produção pianística para a mão esquerda em Portugal, por meio da sua identificação e contextualização, bem como esclarecer as estratégias adotadas pelos compositores para contornar as contingências impostas pela não utilização da mão direita.

Assim, como cerne deste artigo, propõe-se o mapeamento das circunstâncias de criação das obras portuguesas para a mão esquerda, identificadas durante uma fase inicial da pesquisa. Esse mapeamento não se limitará a uma simples catalogação, mas, à semelhança do método utilizado para explorar a peça de Ravel, adotará uma abordagem multifacetada que cruze a análise de conteúdo de diversas fontes – desde as partituras até os testemunhos dos compositores e contextos histórico-culturais relevantes – e permita a compreensão de como limitações físicas, intenções artísticas e fatores contextuais convergem na música para a mão esquerda em Portugal.

Este artigo estrutura-se em quatro partes essenciais para a consecução desses objetivos: a primeira foca-se na identificação das obras e no processo de **levantamento**, estabelecendo uma base para investigações subsequentes; a segunda dedica-se à explanação dos **métodos** de análise contextual que serão empregados; a terceira apresenta o **mapeamento** das circunstâncias de criação, constituindo o núcleo do estudo; e uma secção final apresentará a **discussão** das suas limitações e particularidades.

1. Levantamento

A pesquisa para o levantamento do repertório para a mão esquerda em Portugal envolveu a consulta de catálogos publicados e on-line[3], arquivos digitais, coleções, espólios e acervos[4], bem como publicações documentais, nomeadamente de artigos, teses de mestrado e doutoramento. Contou ainda com o auxílio de investigadores, pianistas, professores, compositores, melómanos e outros agentes, assim como uma colaboração com o Festival Internacional de Música da Primavera de Viseu[5], com a AvA Musical Editions[6] e com o Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (MIC)[7].

[3] A pesquisa de catálogos on-line foi realizada nas seguintes plataformas: PORBASE; RENATES; B-COMUM; RIBAC; RIBBA; RIBAM; CIRA; RIBBSE; RBM; Catálogo Coletivo das Bibliotecas - Património Bibliográfico Açores; PPA; Catálogo da Rede de Bibliotecas Online da Direção Regional do Norte; Catálogo Global da Rede de Bibliotecas Escolares; Catálogo do Arquivo Musical do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança; Catálogo da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa; Interface das Bibliotecas do Património Cultural; Catálogo da Biblioteca de Arte Gulbenkian; COPAC; CRUE; DPLA; Europeana; Apex; Worldcat.

[4] A consulta de espólios foi conduzida a partir das obras encontradas – tendo em conta os compositores que escreveram especificamente para a mão esquerda ou com proximidade a outros que o fizeram – ou de indícios da existência de obras para a mão esquerda na sua coleção. Foram consultados os espólios de Cláudio Carneyro, Eurico Thomaz de Lima, Francine Benoît, Gaspar Fernández Gil, Manuel Ivo Cruz, do bailado Verde Gaio, do Conservatório Nacional de Lisboa e o Arquivo Histórico do Conservatório Nacional.

[5] A título pessoal, foi realizada a encomenda a Fábio Videira do *Prelúdio para a mão esquerda* e, por meio da colaboração com o Festival Internacional de Música da Primavera de Viseu, foram encomendadas quatro obras: *Estudo Sinfónico* de António Victorino de Almeida, *4 Fantasmas* de António Chagas Rosa, *Tanka* (piano e eletrónica) de Eduardo Luís Patriarca, e *Sinistram Umbra* (piano e eletrónica) de José Carlos Sousa.

[6] Foi estabelecida uma cooperação com a AvA Musical Editions para a publicação do repertório português de piano para a mão esquerda, que permitiu o contacto com vários compositores e que resultou na composição de dois ciclos de peças para crianças de Sérgio Azevedo, *Cinco peças para a mão esquerda* e *Pequena suite para a mão esquerda*. Em 2019, a editora publicou a maioria do repertório português de piano para a mão esquerda, sob a coordenação de João Pedro Mendes dos Santos e Bruno Belthoise, que incluiu ainda a peça *Melodia* de Jacopo Carli e *Nocturno* de Cláudio Carneyro.

[7] O Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa permitiu o contacto por e-mail com os compositores aí registados.

No total, foram identificadas 25 obras (Quadro 1):

Séc. XIX	**Emílio Lami (1834-1911)**	*Fantasia sobre temas de Macbeth* *Capricho sobre um tema dos Foscari* *Variações sobre Canção do Trovador*
	Jacopo Carli (1820-1890)	*Mélodie pour le piano, avec la seule main gauche*, op. 42
	Joaquim d'Almeida ([18--]-1874)	*Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda*, op. 42
	António Lima Júnior (1840-1883)	*Sonho de Ventura*, op. 11
	José Vianna da Motta (1868-1948)	*Resignação*, op. 39
	João Guilherme Daddi (1812-1887)	*Estudo para a mão esquerda*
Séc. XX	**Óscar da Silva (1870-1958)**	*Prelúdio n.º 1*, OS I/63.1
	Cláudio Carneyro (1895-1963)	*Nocturno*
	António Victorino d'Almeida (1940)	*Estudo Fanático-Romântico n.º 3* *Estudo Sinfónico*
	Gaspar Fernández Gil (1918-1971)	*Peça para a mão esquerda*, op. 36
	Francine Benoît (1894-1990)	*Concertino para a mão esquerda*
Séc. XXI	**Paulo Bastos (1967)**	*Left With or Without Right*
	Vasco Negreiros (1965)	*…Para a mão esquerda*
	Christopher Bochmann (1950)	*Letter VI, to Robert Saxton*
	António Chagas Rosa (1960)	*4 Fantasmas* *Trinta prelúdio, corais, e outras coisas mais*, n.º 21
	José Carlos Sousa (1972)	*Sinistram Umbra*
	Eduardo Luís Patriarca (1970)	*Tanka*
	Fábio Videira (1990)	*Prelúdio para a mão esquerda*
	Sérgio Azevedo (1968)	*5 peças para a mão esquerda* *Pequena suite para a mão esquerda* *17 Bagatelas para a mão esquerda*

Quadro 1: Obras portuguesas de piano para a mão esquerda identificadas nesta pesquisa

O Quadro 1 inclui referências a quatro peças cujas partituras não foram localizadas: *Estudo para a mão esquerda* de João Daddi, indicado no catálogo da pianista e investigadora Nancy Harper (2013); *Capricho sobre um tema dos Foscari* e *Variações sobre Canção do Trovador* de Emílio Lami, indicadas no periódico *O Contemporâneo* (1884); e *Fantasia sobre temas de Macbeth*, também de Emílio Lami, mencionada por Francesco Esposito (2016) e confirmada no periódico *O Espectador* (1851). Paulo Esteireiro (2016) menciona a atividade concertista com a mão esquerda do pianista Óscar Pfeiffer em Portugal, sobretudo na década de 1850, ainda que não tenha sido identificada nenhuma obra para a mão esquerda desse compositor-pianista durante as suas incursões e residência em Portugal.

2. Enquadramento e contextualização

A perspetiva adotada para a contextualização do repertório identificado baseia-se na alternativa que o repertório de piano para a mão esquerda oferece à prática convencional com duas mãos deste instrumento:

> Corpos não portadores de deficiência frequentemente tiram pleno proveito do seu estatuto binário – escutando com dois ouvidos, vendo com dois olhos, caminhando com dois pés –, mas as realizações "com uma só mão" requerem a negação dessas simetrias corporais (Howe, 2010, p. 135)[8].

Essa alternativa, especialmente num instrumento concebido para ser tocado com ambas as mãos e que se popularizou pelas suas capacidades polifónicas, levanta a questão central: quais as razões que levaram compositores portugueses a se dedicarem ao repertório para a mão esquerda, condicionando deliberadamente as potencialidades do instrumentista e do instrumento?

A resposta a essa questão fundamentou-se num quadro metodológico e de categorização baseado nos trabalhos de Theodore Edel (1994), Donald Patterson (1999) e Hélder Araújo (2009), complementados pela análise de conteúdo e musical dos documentos, testemunhos e entrevistas recolhidos. Os conteúdos foram identificados e classificados segundo categorias previamente definidas: Desenvolvimento Técnico, Lesão, Desafio Composicional, Desafio Performativo, Encomendas e Interesse Estético.

Esta técnica implicou a consulta dos materiais e levantamento de dados com o objetivo de extrair conteúdos que correspondessem às categorias referidas. Seguiu-se a análise temática, para a exploração dos testemunhos e entrevistas, contribuindo para a compreensão das circunstâncias que influenciaram a criação do repertório para a mão esquerda. Foram ainda cruzadas informações documentais e narrativas pessoais, assim como analisadas partituras, quando aplicável, para sustentar as conclusões relativas às intenções composicionais e às características técnicas das peças.

3. Mapeamento das circunstâncias de criação

3.1. Século XIX

Foram identificadas oito composições do século XIX (Quadro 1), das quais três não tiveram as datas exatas determinadas. As cinco restantes foram escritas entre 1851 e 1881, exibindo semelhanças que delineiam duas orientações distintas na composição para a mão esquerda.

As peças do primeiro grupo, formado pelas obras de António Pereira Lima Júnior, José Vianna da Motta e Jacopo Carli, apresentam no título ou no subtítulo a designação de "Melodia", quer seja pelo uso do estilo vocal, quer pela predominância de uma textura de duas linhas simultâneas, mas autónomas: uma de acompanhamento e outra de melodia solista. Partilham um caráter intimista, o que permite excluir com alguma segurança a procura de uma exibição performativa, pensada para impressionar o público pela agilidade e desenvoltura técnica.

[8] Original: "Nondisabled bodies often take full advantage of their binary status—listening with two ears, seeing with two eyes, walking with two feet—but "singlehanded" accomplishment requires the denial of such bodily symmetries" (Howe, 2010, p. 135).

Não foi possível precisar a data de composição da obra de Jacopo Carli, *Mélodie pour le piano, avec la seule main gauche*, op. 42. Contudo, a dedicatória a uma mulher provavelmente portuguesa, Mademoiselle Maria Jose Pereira dos Santos, assim como a sua publicação pela editora portuense Villa Nova, Filho & Cª., torna plausível que ela tenha sido composta durante a residência do compositor em Portugal (Porto e Trás-os-Montes) entre 1855 e 1863 (Vieira, 1900, v. I, p. 220).

Já a peça de António Pereira Lima Júnior, *Sonho de Ventura* op. 11, terá sido composta na década de 1870. Essa obra pertence a uma coleção de seis peças publicadas pela editora A. Neuparth (188-), contando com uma capa decorada com o título "Coleccção de 6 Peças Melodicas", bem como a indicação "Curso da Aula de Piano do Conservatório Real de Lisboa". Em proposta datada de 23 de julho de 1877, regista:

> Proponho, para uso da minha aula, a seguinte reforma de Curso: […] 6º ano […] 3 Melodias para estudo da arte de Canto applicada ao piano, por Lima Júnior, designadas com os nos. de obra 7, 9, 10. […] 7º ano [e último] 3 Melodias para estudo da arte de Canto applicada ao piano, por Lima Júnior, designadas com os nos. de op.: 8, 11 [*Sonho de Ventura*] e 12 (Lima Júnior, 1877).

A designação da coleção como "Melodias para estudo da arte de Canto applicada ao piano" revela um objetivo pedagógico, complementar a um trabalho centrado na ação mecânica digital, normalmente associada à escola legada por C. Czerny (Samson, 2004, p. 30). Essa coleção é destinada a uma fase mais avançada na trajetória educativa do estudante de piano, em que a capacidade de imitar o canto emerge como objetivo. Essa fase, além de denotar o domínio do instrumento por meio da aquisição de uma técnica específica, marca também a última etapa no desenvolvimento do aluno, bem como da sua formação artística. O desafio pedagógico reside em conferir primazia à beleza musical, ao cuidado do *cantabile* melódico e ao retrato do caráter expresso no título.

O uso da peça de António Lima Júnior no contexto curricular do Conservatório Nacional poderá não ter passado despercebido ao jovem José Vianna da Motta, que iniciou os estudos nessa instituição em 1875. Com quase treze anos, compôs a *Resignação*, *melodia para a mão esquerda*, op. 39, a 6 de fevereiro de 1881. O investigador João Costa Ferreira infere, com base em cartas e entradas diarísticas que documentam dores recorrentes nos dedos ou na mão direita ao longo da vida de Vianna da Motta, a possibilidade de o compositor já ter experienciado essas dores na infância, quando da composição de *Resignação*, op. 39 (Ferreira, 2022, p. 54-55). De notar, contudo, que a opção pela escrita apenas para a mão esquerda parece coadunar-se com elementos formais e concetuais que, por meio de uma estética de ausência, estabelecem a coesão da peça. Nomeadamente, a estrutura adotada da forma canção[9] aproximam a *Resignação* das *Canções sem Palavras* de F. Mendelssohn, permitindo a evocação tanto do texto e da voz como também da ação inexistente da mão direita. No título *Resignação*, quer se trate de uma referência poética concreta ou a valores pessoais ou religiosos, consuma-se a ausência como elemento unitário da obra através de uma metafórica ausência ou submissão do "eu", seja em reverência ao ideal, ao conhecimento, ao destino ou ao amor filial – tema comum nas obras de infância de Vianna da Motta.

[9] Entendemos "forma canção" como equivalente ao *Liedform*, que se refere a uma estrutura de determinadas caraterísticas que evoca a canção vocal, mas que é usada em diversas peças instrumentais. Essas características passam por uma linha melódica destacável e cantável; uma estrutura de frase equivalente às linhas do texto; a presença de um acompanhamento a servir de suporte harmónico e rítmico à melodia principal; uma forma simples binária ou ternária; e uma qualidade emotiva que reflete a expressão íntima e pessoal associada ao canto (Bent, 2001. Goetschius, 1918. Kimball; 2006).

O segundo grupo inclui obras de Emílio Lami, João Guilherme Daddi e Joaquim d'Almeida, das quais apenas a partitura de Joaquim d'Almeida foi localizada. Os títulos dessas obras indicam uma escrita para a mão esquerda possivelmente concebida para captar a atenção do público pela destreza e pela habilidade técnica.

O *Estudo para a mão esquerda* de João Daddi está listado no catálogo de Harper (2013, p. 77). A análise de outras obras para piano a duas mãos do compositor não permitiu identificar elementos que evidenciem o seu interesse particular na escrita para uma mão. No entanto, a designação de estudo e a sua possível autonomia como peça, à semelhança dos seus outros dois estudos para piano a duas mãos – *Il Lamento, étude caracteristique* e *La mélancolie, étude de salon* –, sugerem a previsão da sua apresentação pública e de uma exploração do virtuosismo performativo.

Da mesma forma, não foi possível datar duas das três peças para a mão esquerda de Emílio Lami. Este terá composto *Canção do Trovador, transcripta e variada para a mão esquerda só* e *Capricho sobre um tema dos Foscori, também para a mão esquerda só*. Já a terceira peça, *Fantasia de piano sobre motivos de Macbeth*, é referenciada como tendo sido escrita e apresentada pelo próprio a 8 de fevereiro de 1851 (*O Espectador*, 1851).

De notar que a apresentação, em 1851, da *Fantasia de piano sobre motivos de Macbeth* alinha temporalmente a produção de Emílio Lami para piano (mão esquerda) ao processo de transição da escrita de pequenas peças didáticas para uso privado como o *Estudo* op. 12 (1819), n.º 9, de Ludwig Berger, obras que exploram não só os limites da versatilidade da mão esquerda, como também as potencialidades do piano (Edel, 1994, p. 15). Durante as décadas de 1840 e 1850, pianistas como Alexander Dreyschock (1818-1869) e Adolfo Fumagalli (1828-1856) ganharam notoriedade como virtuosos do piano, inclusive por integrarem, nas suas apresentações públicas, obras para a mão esquerda (Edel, 1994, p. 14). Uma obra desse último pianista foi publicada em Portugal em 1853 e 1854, pelas editoras Sasseti & C.a e J. I. Canongia: *Norma de Bellini, casta diva che inargenti: transcriti pour le piano pour la main gauche*, op. 61.

A análise das composições de Emílio Lami para piano solo a duas mãos sugere um interesse estético deliberado pela utilização de texturas monofónicas e pela exploração expressiva da ação de uma só mão. Esse interesse pode ser inferido a partir de obras como *Barcarola*, *Au Soir* e *Lyra Portuguesa: Reminiscências da ópera "O Arco de Santana" de F. S. Noronha*, nas quais são recorrentes passagens que empregam uma textura monofónica, caracterizadas por um caráter livre e improvisatório. Essas características servem frequentemente funções preludiares ou interludiares, ou evocam momentos orquestrais de um naipe isolado, antes de um *tutti* ou da entrada de um cantor. Especificamente, na obra *Devaneio*, a utilização de longas passagens apenas para a mão direita poderá simbolizar a ideia de devaneio apontada no título, sugerindo que a escolha de empregar uma só mão funciona como um recurso expressivo intencional. Ou seja, para o ouvinte, a observação é um complemento à audição; o elemento físico da ação de uma só mão torna-se estruturalmente significativo (Mead, 1999, p. 13) para veicular um conceito, imagem ou elemento formal. Ainda que não seja possível identificar as razões que justifiquem esse interesse pelo repertório de piano para a mão esquerda por parte de Emílio Lami, a técnica composicional escolhida nas três obras – a da variação –, assim como a escolha de temas de óperas de Verdi, aponta para uma abordagem que, por um lado, dá relevo ao virtuosismo do pianista pelo domínio de uma variedade de texturas técnicas e, por outro, evoca música ao gosto dos contextos a que se destinariam as apresentações das obras.

A obra de Joaquim d'Almeida *Junho: Ernani Capricho para a mão esquerda, fantasia para piano* op. 42 apresenta características semelhantes. Não foram encontradas evidências sobre as razões da

sua escrita; contudo, identificaram-se três transcrições adicionais para piano a duas mãos baseadas na mesma ópera de Verdi: *Ernani de Verdi: Fantasia para piano*, op. 11; *Ernani*, op. 18 e *Ernani: Fantasia*, op. 38. Elas podem ser agrupadas em dois pares:

. Tanto a op. 18 como a op. 38 são para duas mãos, transcrevendo o tema "Oro, quant'oro ogn'avido" (oitava cena do segundo ato);

. A op. 11 constitui uma versão para duas mãos da op. 42 (para a mão esquerda), ambas baseadas na ária "Oh, sommo Carlo" (sexta cena do terceiro ato). A versão para a mão esquerda é mais extensa, incluindo na secção introdutória um breve episódio extraído da nona cena do segundo ato, "Viene meco, sol di rose".

A op. 18, mais acessível, terá sido concebida com uma finalidade didática ou destinada a intérpretes de proficiência pianística mais modesta. A proximidade da op. 11 e da op. 42 à complexidade performativa da op. 38 exclui, assim, um intuito pedagógico na conceção da peça para a mão esquerda. Em particular, as versões das op. 11 e op. 42 mantêm uma proximidade considerável entre si, o que torna mais plausível que uma seja um arranjo da outra do que uma transcrição direta do material original de Verdi. *Junho: Ernani Capricho para a mão esquerda, fantasia para piano*, op. 42 é dedicada ao pianista, compositor e professor de piano António Soller (1840-[19--]). Além de expressar amizade e reconhecimento, a dedicatória pode refletir um interesse mútuo dos compositores pela escrita e interpretação exclusivas para a mão esquerda, levantando a hipótese, ainda não confirmada, de Soller também ter composto para a mão esquerda.

Será ainda relevante notar que a atividade concertista presenciada pelos compositores poderá ter instigado à escrita para a mão esquerda. Como exemplo, a proximidade da apresentação da *Fantasia sobre motivos de Macbeth* (1851), de Emílio Lami, com a passagem do pianista austríaco Óscar Pfeiffer ([1824-1830]-1906)[10] por Portugal. Segundo o periódico *Diário Illustrado* (1887), o pianista terá residido em Portugal e Espanha entre 1848 e 1850, encerrando esse período com atuações pelo país, nomeadamente em Lisboa, onde apresentou "seis concertos no espaço de três semanas com tal êxito, que foi condecorado pela rainha D. Maria II". Não faltará no contributo a este sucesso as relações diplomáticas, próximas da rainha, do pianista austríaco (Esposito, 2016, p. 358). Encontram-se referências à atuação de Óscar Pfeiffer apenas com a mão esquerda durante a década de 1850 em Portugal, nomeadamente em Lisboa, Porto e Madeira, bem como em outros países como o Brasil e Estados Unidos (Bispo, 2015). As críticas aos seus concertos frequentemente elogiavam a integração de momentos performativos apenas com esta mão, por vezes referindo-se às "variações para a mão esquerda apenas" (*New-York Daily Tribune*, 1867). O pianista viria a fixar-se em Portugal em 1887 (Bispo, 2015), não se tendo encontrado até o momento evidências da composição para a mão esquerda a partir desse período. Tal como A. Dreyschock, é possível que Óscar Pfeiffer tenha construído a sua reputação de virtuoso da mão esquerda apresentando um número limitado de peças, ou talvez até mesmo uma única obra (Edel, 1994, p. 20).

[10] As fontes consultadas indicam os anos de nascimento 1824, 1827 e 1830.

3.2. Século XX

Apesar de o número de obras identificadas no século XX ser menor, apenas cinco, a área de atuação dos seus autores revela-se mais dispersa geograficamente e com afiliações institucionais diversificadas, em contraste com a concentração na capital e no Conservatório Nacional no século anterior. Verifica-se igualmente uma variedade de opções pela formação, entre solo, dois pianos, e piano e orquestra. É ainda possível observar a prevalência de alguma atividade performativa com a mão esquerda, associada ao percurso escolar dos estudantes de piano ou centrado no desenvolvimento técnico dos pianistas.

Durante a residência de Óscar da Silva no Brasil, entre 1930 e 1951, compõe os treze *Prelúdios* (1947); apenas o *Prelúdio n.º 1* é pensado para a mão esquerda, enquanto os doze *Prelúdios* seguintes se destinam a ambas as mãos. A conceção dos *Prelúdios* é esclarecida pelo compositor em correspondência com Maria Josefina Andersen: "Já recebeu os meus Prelúdios? . . . Nesta última obra explorei o virtuosismo do piano, como minha Forma. Para o trabalho seguinte dei o lugar de honra à Dona Poesia. Depois, depois… outros géneros farão a sua aparição" (Silva *apud* Campinha, 2015, p. 92)[11].

A confessa intenção do virtuosismo como elemento estrutural dos *Prelúdios* revela um interesse estético, que o *Prelúdio n.º 1* estabelece como introito aos restantes doze. É de notar que, para a execução do ciclo completo dos *Prelúdios*, é necessário um intérprete que tenha ambas as mãos operacionais. Ou seja, Óscar da Silva, para além de provavelmente não sofrer de nenhum tipo de constrangimento na mão direita na altura, teria em mente o pianista virtuoso do século passado que, sendo um "poderoso símbolo do transcendente", "heroicamente dominava o seu instrumento" (Samson, 2004, p. 75). Esta é uma figura demiúrgica distinta dos virtuosos de uma só mão, como Paul Wittgenstein (1887-1961) e Otakar Hollmann (1894-1967), que perderam o braço direito na Primeira Guerra Mundial, ou Sigrid Nepomuceno (1897-1986), filha de Alberto Nepomuceno, que nasceu sem o braço direito e a quem vários compositores brasileiros dedicaram peças para a mão esquerda (Araújo, 2009, p. 177). Esses virtuosos serão figuras humanas que heroicamente batalharam contra ideais estéticos de beleza, convenções socioculturais, e desafiaram imposições severas do destino (Howe, 2010). O virtuoso que Óscar da Silva tinha em mente fica esclarecido com a dedicatória dos *Prelúdios* a José Vianna da Motta, que Lopes Graça invoca como exemplo do "virtuosismo introspectivo", por oposição ao "extrospectivo"[12]:

> O que predomina nas suas [Vianna da Motta] interpretações é a preocupação de traduzir a vida interior das obras, de atender ao que nelas há de essencial, de nos dar esse essencial de maneira mais sóbria […] mesmo com prejuízo da sedução exterior das execuções. Conceção altamente intelectual ao papel do intérprete e da função da virtuosidade (Lopes Graça, 1978, p. 171).

Os *Prelúdios* são assim uma homenagem ao virtuosismo do século XIX, período basilar na definição da identidade pessoal e musical de Óscar da Silva, encontrando em José Vianna da Motta o seu representante. O *Prelúdio n.º 1*, para a mão esquerda, não pode ser tomado, pois, como uma paródia do paroxismo da vacuidade do virtuoso desse século, tantas vezes pejorativamente apelidado de acrobata:

[11] Carta a Maria Josefina Andersen a 21 de junho de 1948.

[12] "Virtude que se preocupa principalmente com o aspecto exterior das obras e que a essa preocupação subordina todas as suas faculdades de intérprete" (Lopes Graça, 1978, p. 169)

> À medida que os atletas ao ar livre encontram mais entusiasmo na vida e se tornam seres humanos mais agradáveis e benéficos na nossa sociedade do que os acrobatas com bíceps volumosos, que são inúteis fora do palco, assim o músico verdadeiro, simpático e de mente ativa percebe os valores últimos da música como sendo simples, persuasivos e o elo da raça num amor comum. Nem ele se importará em desenvolver laboriosamente várias articulações extras no seu polegar enquanto aprende a executar o "Erlkönig" no piano com apenas a mão esquerda (Burk, 1918, p. 284)[13].

Ainda, a exploração do "virtuosismo do piano, como Forma", não pode ser, com segurança, pelo menos como princípio criativamente instigador, hierarquizado em relação ao "trabalho seguinte" – o ciclo de 24 peças *Queixumes* (Silva *apud* Campinho, 2015, p. 92-93) –, em que Óscar da Silva dá "lugar de honra à Dona Poesia". Anteriormente, ao confessar as dificuldades em compor um conjunto de valsas, dadas as exigências formais dessa dança, descreve a liberdade com que compôs os *Prelúdios* e os *Queixumes*: "Outras obras se seguirão às Valsas, e nelas permiti à chama sagrada que ardesse à vontade… Eis alguns títulos: Prelúdio, Juventude, Berceuse, Lusitanas, Queixumes… muchas cosas más!" (Silva *apud* Campinho, 2015, p. 92)[14].

Essa "chama sagrada" é a mesma em ambos os ciclos, manifestando-se pela fantasia poética nos *Queixumes* e pelo ímpeto físico nos *Prelúdios*. De facto, enquanto no primeiro há uma grande variedade de andamentos e cada peça tem um título sugestivo diferente, como "Tormento", "Dôr", "Agitação", "Melancolia", no segundo, cada prelúdio está apenas numerado, e os andamentos são consistentemente rápidos, variando entre *Allegro Molto*, *Assai vivo*, *Allegro appassionato*, *Presto*, *Vivace*, com apenas três prelúdios de andamentos mais moderados: *Allegro moderato*, *Allegreto* e *Leggiero e grazioso*.

Dois anos depois da composição dos *Prelúdios* de Óscar da Silva, é estreado o *Nocturno* de Cláudio Carneyro, que indicia mais claramente um propósito didático. Trata-se de uma transcrição para dois pianos a duas mãos esquerdas do *Nocturno* op. 9 de Alexander Scriabin – também esse para a mão esquerda. Foi dedicada ao pianista e professor de piano do Conservatório Nacional de Lisboa, Evaristo Campos Coelho, e estreado em 1950 no Teatro de S. Luiz por Campos Coelho e sua aluna Maria Leonor Silva Fernandes[15]. Segundo Filipe Pires, Cláudio Carneyro e Campos Coelho mantiveram uma colaboração pedagógica regular. O compositor escreveu várias obras para dois pianos, originais e transcrições, dedicadas a Campos Coelho (Pires, 2005, p. 96) e por ele estreadas quer em duo com o pianista Sérgio Varella-Cid (1937-1981), quer com diferentes alunos (MIC, 2024). Esta colaboração pressupõe o reconhecimento das vantagens pedagógicas dos duetos de piano, dando continuidade a uma tradição da aprendizagem de peças para dois ou mais teclistas, que pode ser traçada ao século XVIII, incluindo composições para três mãos (Gonçalves, 2005, p. 5. Sassmann, 2010, p. 29-30). Contudo, a transcrição do *Nocturno* por Cláudio Carneyro poderá ter sido motivada por razões mais prosaicas, ou de cariz exploratório, ao procurar novas dimensões na experiência do ouvinte ou na prática pianística a duo.

Igualmente, em período de aprendizagem e maturação musical, em contexto privado e no Conservatório Nacional de Lisboa (Almeida, 1997, 2020), António Victorino d'Almeida, com apenas 14 anos, compõe um conjunto de quatro estudos, três para ambas as mãos e o terceiro apenas para a mão

[13] Original: "The athletes of the open air find more zest in life, and make more agreeable and beneficial human beings in our society than the acrobats with the bulging biceps which are useless off the stage, so the true, likable, and active-minded musician perceives the ultimate values of music to be simple, persuasive, and the bond of the race in a common love. Nor will he care laboriously to develop several extra joints in his thumb while learning to perform the "Erlkonig" on the piano with the left hand alone" (Burk, 1918, p. 284).

[14] Carta a Maria Josefina Andersen a 30 de junho de 1947.

[15] Fonte: http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=5459&lang=PT. Acesso em: Fev. 2024.

esquerda. O compositor intitula esses estudos com a designação de *Fanático-Românticos* (op. 8), e foram estreados pelo próprio em 1954, data da sua composição (Almeida, 2017, n.p. MIC, 2024)[16]. Esses estudos emergem de uma confluência de razões, nomeadamente da simbiose das facetas de compositor e de pianista de António Victorino d'Almeida. Tratando-se de um período da juventude do compositor, de aprendizagem e exploração de uma linguagem musical pessoal, os estudos *Fanático-Românticos* integram-se no seu percurso de aperfeiçoamento pianístico e composicional. Ainda, a designação de *Fanático-Romântico*, para além de transparecer traços da personalidade do compositor, aponta para uma intenção de parodiar o virtuosismo do século XIX, tornando a escolha de dedicar um dos estudos à mão esquerda como elemento físico simbólico do perfil caricaturado. A linguagem é tonal e romântica, ao estilo do século XIX, mas de tom cuidado, quase reverencial e nostálgico, e aponta para um sentimento ou intenção complementar ao do título.

Quase dez anos depois, em 1963, Gaspar Fernández Gil compõe a *Peça para a mão esquerda op. 36*. A sua condição de paraplegia não afetou o uso dos membros superiores, não sendo elemento impulsionador da escrita para uma só mão. Ainda que não tenha sido possível esclarecer as razões que levaram o compositor a escrever essa peça – a única para a mão esquerda no seu *corpus* de composições para piano –, é de notar que foram identificadas duas versões dessa obra, de 1963 e 1969.

A primeira versão trata-se de um manuscrito original, autografado pelo compositor, identificável tanto pela caligrafia quanto pela assinatura, acompanhada pela data de 5/2/63. Observam-se intervenções secundárias, presumivelmente adicionadas pelo compositor numa fase posterior, que foram integralmente incorporadas na segunda versão. Esta integra a *Peça para a mão esquerda* op. 36 num conjunto de cinco estudos, constituído por peças anteriormente compostas, nomeadamente: *Divertimento* op. 32, *Estudo* op. 34, *Peça para a mão esquerda* op. 36, *Estudo* op. 41 e *Estudo* op. 42. No caso da *Peça para a mão esquerda* op. 36, a designação como estudo pode destacar o desafio técnico envolvido: exibe uma exploração insistente em padrões que requerem agilidade a ser mantida ao longo de quase toda a obra, configurando-se, assim, como um exercício de resistência. Poderá ainda haver nessa coletânea uma solução prática para revitalizar obras pelas quais o compositor tinha particular apreço, num modelo de publicação que pudesse eventualmente ter mais solicitação ou ser suscetível de gerar maior procura, como em contextos pedagógicos.

O *Concertino para a mão esquerda* de Francine Benoît fecha a produção para a mão esquerda do século XX identificada nesta pesquisa. Composto em 1981, destaca-se como a única obra concertante para piano portuguesa destinada à mão esquerda. Foram identificadas duas versões do *Concertino*, ambas em manuscrito autógrafo: uma para dois pianos e outra para piano e orquestra. A versão para dois pianos revela um processo de revisão que se estende de 30 de março (provavelmente de 1981) até a versão final em junho de 1981. Essa partitura apresenta alterações em notas, ritmos, andamentos, indicações metronómicas e instrumentação, aparentemente feitas após a conclusão da versão final, além de rasuras de compassos e páginas. As datas, indicando um período de revisão entre março e junho de 1981, sugerem um meticuloso trabalho de composição e revisão. Por outro lado, a versão orquestrada permanece incompleta e contém várias anotações e correções, algumas das quais já incorporadas na versão para dois pianos. Isso levanta questões sobre o processo criativo da compositora e a sequência cronológica da orquestração da obra, ou a existência de uma versão orquestrada que não foi localizada. Considerando o

[16] Fonte: http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=2780&lang=PT. Acesso em: Fev. 2024.

processo de orquestração utilizado no *Concerto para piano e orquestra*, escrito para dois pianos entre 1940 e 1941 e orquestrado entre 1941 e 1942[17], é plausível que a compositora esmorecesse na intenção de completar a orquestração desse concertino. As razões para o interesse na escrita para a mão esquerda permanecem incertas, abrindo possibilidades que vão desde uma lesão pessoal ou de alguém próximo à compositora, até outras razões de ordem simbólica, funcional ou técnica[18].

3.3. Século XXI

O século XXI conta com um maior número de produção de peças para a mão esquerda, perfazendo um total de doze, das quais oito estão relacionadas com a presente pesquisa. As abordagens à escrita para a mão esquerda são múltiplas, assim como os propósitos que motivaram os compositores a abdicarem do uso da mão direita.

Do conjunto de peças escritas por iniciativa própria, encontram-se as obras de Paulo-Bastos, Vasco Negreiros, Christopher Bochmann e António Chagas Rosa. As quatro apresentam propósitos ou circunstâncias distintas entre si, respetivamente, desafio composicional, lesão, interesse estético e desenvolvimento técnico.

A peça de Paulo Bastos, *Left With or Without Right*, composta em 2013, emerge não tanto como um desafio composicional pelo constrangimento ou restrição de meios, mas sim por uma "despretensiosa" curiosidade do compositor em explorar a escrita para a mão esquerda (Bastos, 2024). Originalmente foi concebida para ser executada somente com esta mão, contudo, no decorrer da sua composição, abriu-se a possibilidade de ser interpretada com ambas as mãos, aspeto que determinou o título da obra. Tal escolha não resulta numa transformação da expressividade ou dos elementos fundamentais da obra, nem numa alteração deliberada da sua dificuldade de execução. A opção entre as duas alternativas é guiada mais por uma funcionalidade prática, seja para acomodar intérpretes com limitações no uso da mão direita ou para satisfazer a curiosidade de executar a obra unicamente com a mão esquerda (Bastos, 2024).

Em 2015, Vasco Negreiros escreveu *...Para a mão esquerda*, editada pela AvA Musical Editions em 2016 e gravada no mesmo ano pela pianista Helena Marinho, a quem a peça é dedicada[19]. Embora originalmente concebida para pianoforte, o compositor também prevê a sua execução em piano moderno (Negreiros, 2016). Em entrevista, Vasco Negreiros esclareceu que *...Para a mão esquerda* surgiu de uma confluência de razões, destacando o cruzamento de três circunstâncias ou motivações principais: pedagógica, física e estética. Do ponto de vista pedagógico, a sua experiência como membro de júris em provas de piano identificou um desequilíbrio na capacidade expressiva entre as duas mãos entre os avaliados. Do ponto de vista físico, a lesão na mão direita de Vasco Negreiros mostrou-se crucial, escrevendo esta peça para si próprio, e não para a apresentação em público. A terceira influência terá sido a colaboração recorrente de Vasco Negreiros com

[17] Espólio da Academia de Amadores de Música na Biblioteca Nacional de Portugal (não catalogado).

[18] De notar que a obra *Quatro peças para Orquestra* (1935), que inclui o piano no primeiro e terceiro andamentos, apresenta um interesse pelo uso apenas da mão esquerda, como ideal para o tratamento do instrumento como membro da orquestra, predominando uma escrita monofónica (primeiro andamento), ou contemplando extensas secções executadas apenas com a mão esquerda (terceiro andamento). Este é um indício de um interesse técnico já antigo da compositora pela escrita só para uma mão, nomeadamente a esquerda.

[19] Disponível em: https://open.spotify.com/track/2cfAwJgcOZfGhX9PD8rrol.

a pianista Helena Marinho, em atuações no seu pianoforte pessoal, a quem é dedicada a peça. As características deste instrumento, na visão do compositor, privilegiam uma certa contenção que se adéqua a uma predisposição mais introspetiva, provocada pela lesão, e que é consonante com a composição exclusivamente para a mão esquerda. Assim, ainda que o seu uso a solo tenha sido imposto pela lesão, a restrição não foi encarada como uma limitação a ser ocultada, mas como um recurso técnico que cimenta a unidade estética da obra: em contraposição ao virtuosismo na escrita para a mão esquerda, Vasco Negreiros optou pela "descoberta de uma simplicidade" (Negreiros, 2016).

Este grupo de obras do século XXI escritas por iniciativa dos compositores inclui também *Letter VI, to Robert Saxton*, de Christopher Bochmann (1950), composta a 22 de dezembro de 2017. Essa obra insere-se num conjunto de nove *Letters*, escritas entre 2003 e 2024, dedicadas a compositores seus amigos. Em cada uma dessas peças, Christopher Bochmann adota como ponto de partida algum material do compositor a quem a obra é dedicada, desenvolvendo-o posteriormente à sua maneira. O propósito dessas composições é tanto de homenagem como de diálogo musical com os homenageados. No caso específico da *Letter VI, to Robert Saxton*, a homenagem centra o enfoque numa obra do endereçado, a *Chacony* para mão esquerda. As referências intertextuais (Mesquita, 2023) variam entre mais "explícitas" e "reafirmadas", com referências à obra para piano e oboé *Árias*, do mesmo compositor, assim como do segundo andamento da *Sinfonia* de Luciano Berio; até mais "implícitas" e "subvertidas" ao combinar elementos da linguagem musical do Saxton com a do próprio Bochmann. A decisão de compor para a mão esquerda em *Letter VI* não só presta tributo a Saxton como também reforça a intertextualidade entre as linguagens de ambos por meio da alusão gestual à característica distintiva da obra *Chacony* (Bochmann, 2024). Em entrevista, o compositor constatou que a opção de escrever só para a mão esquerda trouxe limitações, especialmente no que diz respeito ao contraponto melódico e rítmico, resultando num "menor número de simultaneidades", o que, por vezes, exigiu a criação de uma "ilusão de simultaneidades" (Fig. 1). Contudo, existe uma "tensão visual" experimentada pelo público, um "dramatismo visual" que complementa a experiência auditiva ao "acompanhar a ansiedade" vivenciada pelo intérprete que toca apenas com uma mão (Bochmann, 2024).

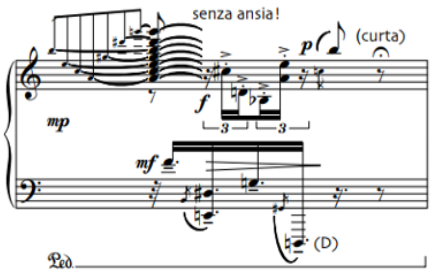

Fig. 1: Christopher Bochmann, *Letter VI, to Robert Saxton*, p. 2, último sistema. Fonte: Bochmann (2022).

Mais recentemente, em 2023, António Chagas Rosa compôs o conjunto de *Trinta prelúdios, corais, e outras coisas mais*, breves peças que remetem para os álbuns de piano concebidos para fins didáticos, como o *Álbum para a Juventude*, op. 68, de Robert Schumann. Apresentam uma grande variedade de texturas e carateres, bem como de padrões técnicos performativos, tomados como estruturais na conceção musical. A peça n.º 21 tem a indicação inicial "para a mão esquerda…" sob a indicação de andamento de "Improvisando, molto rubato". Adota o estilo de prelúdio que, pela ausência de uma divisão

regular e assertiva de compasso, vinca um caráter livre e improvisatório. O paralelo com a peça subsequente, concebida para a outra mão, com a indicação inicial de "para a mão direita…", permite enfatizar o intuito pedagógico na conceção deste conjunto; os elementos musicais estão intrinsecamente ligados à exploração de padrões técnicos, que contemplam a diferenciação entre ambas as mãos e suas potencialidades expressivas e motoras.

Destacaremos agora o conjunto de peças direta ou indiretamente ligadas ao projeto de levantamento e caracterização em curso, dos compositores Sérgio Azevedo, Fábio Videira, José Carlos Sousa, Eduardo Luís Patriarca, António Chagas Rosa e António Victorino d'Almeida.

Entre 2016 e 2017, Fábio Videira (1990) escreveu o *Prelúdio para a mão esquerda* em resposta a uma encomenda pessoal do primeiro autor deste artigo, para a composição de uma obra para piano constituída por três peças/secções, que formassem um conjunto coeso: uma para a mão esquerda, outra para a mão direita e uma terceira para ambas as mãos. O compositor viria a expandir cada uma dessas secções, transformando-as em obras autónomas. Livre na sua organização formal e mantendo um pressuposto exploratório, nomeadamente de diferentes possibilidades técnicas para o uso da mão esquerda, o *Prelúdio para a mão esquerda* manteve o espírito preambular da prevista secção introdutória do tríptico. As restantes secções viriam a gerar duas peças autónomas para ensembles de música de câmara com piano (duas mãos) – *1972* e *The Zone* –, com referências à filmografia de Andrei Tarkowsky.

Fábio Videira compôs *Prelúdio para a mão esquerda* no contexto da conclusão do seu Mestrado em Composição no Royal Conservatoire Antwerp, o que permitiu um aproveitamento da peça para a experimentação e aquisição de técnicas. A particularidade de escrever só para a mão esquerda proporcionou, por um lado, exploração e descoberta e, por outro, a ligação à "tradição do piano" (Videira, 2023). Essa ligação dever-se-á quer ao condicionamento físico que vinca a ligação ergonómica entre a conceção do instrumento e a anatomia do corpo humano, quer pelo condicionamento do uso de certas técnicas estendidas, o que limita as possibilidades tanto técnicas como estéticas (Videira, 2023).

Ainda em 2017, o Festival Internacional de Música da Primavera de Viseu, integrando uma colaboração com o 1.º autor deste artigo, encomendou quatro obras para piano (mão esquerda): *4 Fantasmas* de António Chagas Rosa, *Estudo Sinfónico* de António Victorino D'Almeida, *Sinistram Umbra* de José Carlos Sousa, e *Tanka* de Eduardo Luís Patriarca. A estreia ocorreu a 24 de abril de 2017, interpretadas pelo 1.º autor, na 10.ª edição desse Festival. As quatro obras apresentam diferenças estilísticas espectáveis, próprias da linguagem musical de cada compositor. No que concerne à escrita para a mão esquerda, a abordagem conceptual foi semelhante: a fisicalidade do uso apenas de uma mão está incorporada como elemento estrutural.

Na peça de António Chagas Rosa (1960), *4 Fantasmas* – um conjunto de quatro peças breves –, o tema da evocação e da homenagem assume uma posição central na sua conceção. Nas notas de programa do concerto de estreia da peça, em 24 de abril de 2017, o compositor esclarece:

> A partir da reminiscência de um prelúdio de Marin Marais para o seu instrumento de eleição – basse de viole, viole de gambe ou viola da gamba –, o antepassado do violoncelo no período barroco, surgiu um caderno de "fantasmas" de antigos mestres, mais ou menos identificáveis (Rosa, 2017).

Neste contexto, o espectro manifesta-se por meio de uma intertextualidade mais "explícita" (Mesquita, 2023) no caso do 4.º fantasma, ao importar material diretamente de uma obra de Marin Marais, mas transformado pelo compositor e adequado ao instrumento e técnica pianística, ou de forma mais

"implícita" (Mesquita, 2023) nos três primeiros fantasmas, pela importação estilística de outros períodos e compositores, servindo de enquadramento ao seu próprio material original. No entanto, com o emprego da mão esquerda, o elemento físico adquire relevância na conceção musical: a visualização do pianista tem igualmente um efeito evocador, complementando a perceção auditiva do intertexto. O ciclo *Quatro Fantasmas* evoca não apenas a técnica performativa histórica de tocar com uma só mão, prática originária do século XIX, mas também, ao ser visualizado, reforça a lembrança dos repertórios e estilos de épocas passadas de cada fantasma. Assim, a intertextualidade é acompanhada pela intergestualidade, um termo cunhado por Isabelle Launay para descrever como todos os gestos são importações de outros gestos que os precedem, uma ideia inspirada no conceito de intertextualidade de Julia Kristeva (Launay, 2019).

A peça de Eduardo Luís Patriarca (1970), *Tanka*, é inspirada na poesia japonesa e utiliza a análise espectral da declamação de poemas para criar elementos melódicos e harmónicos. A peça encoraja o intérprete a ativar a eletrónica, refletindo autonomia e controle zen, característicos dos Haikus. Ao escrever apenas para uma mão, o compositor atende ao seu interesse pelo minimalismo de J. Cage, quer nas influências espirituais, particularmente budistas, com a aplicação de conceitos como "vazio" e "impermanência", quer no uso parco de meios (Patriarca, 2023). Nesse sentido, a restrição ao uso de uma só mão não é tida como uma limitação, mas como uma manifestação corporal da concentração da expressão em poucos elementos. O desafio reside antes na reconfiguração do que é considerado idiomático no instrumento, circunscrito agora às possibilidades do uso apenas de uma mão, mantendo a integridade da linguagem do compositor (Patriarca, 2023). Essa abordagem não apenas instiga a criatividade diante da novidade (Novitz, 2006, p. 76-77), mas também reafirma os traços idiossincráticos da linguagem do compositor, demonstrando que a coerência conceptual e estética pode ser mantida, e até beneficiada, sob condições de aparente restrição. A parte da eletrónica não foi pensada para colmatar a ausência do material eventualmente produzido pela mão direita, mas sim centrar a escuta do ouvinte em ataques, durações e ressonâncias, impossíveis para o piano, quer a uma, quer a duas mãos, incitando uma atenção focada no som como auxiliador de estados de meditação (Patriarca, 2023). Dessa forma, *Tanka* contrasta com abordagens que centram a exploração e inventividade na profusão polifónica e ousadias técnicas; constatam-se, assim, dois tipos distintos de maestria, que se revelam no constrangimento de meios: um de simplicidade, que acolhe a restrição; e outro de virtuosismo, que a procura transcender.

Na obra de José Carlos Almeida de Sousa (1972), *Sinistram Umbra*, cujo título pode ser traduzido como "Sombra Sinistra" ou "Sombra da Mão Esquerda", a componente eletrónica baseia-se na manipulação de sons e gestos característicos do piano, previamente gravados. Nessa peça, a escrita para uma só mão não é tomada como uma contingência, mas sim como um elemento de coesão. A ação a solo da mão esquerda desafia as convenções visuais habitualmente associadas à execução pianística: há um desvio entre o visual e o auditivo que instiga uma ficcionada descorporização do som do piano e direciona a escuta para as suas características. Assim, primeiramente, o uso exclusivo da mão esquerda reforça a imaterialidade do som da parte da eletrónica; segundamente, o tratamento da eletrónica, com a manipulação de sons pré-gravados do piano, para além de se tornar um veículo para a expansão e transformação sonora do instrumento, adquire uma individualidade autónoma que dialoga com o piano e reconduz o ouvinte do corpóreo para o espectral – a eletrónica torna-se um meio evocador de "fantasias musico-poéticas" (Abbate, 1998, p. 96), a "sombra sonora" (Sousa, 2023).

Por fim, a utilização exclusiva de uma mão reflete uma "atitude espectral" (Nonken, 2014, p. 13-14) que estabelece concatenação técnica e estética no contexto da música acusmática. O foco do

compositor recai sobre a perceção das transformações temporais e tímbricas, valorizando o gesto musical em detrimento do gesto físico. A presença visual do pianista não anula a descorporização do som; antes, o emprego somente da mão esquerda realça a sensação paradoxal de uma ausência que é conjurada e se manifesta no plano sonoro: "Vozes invisíveis que emanam do palco visível constitui uma paradoxal condição física que tem paralelo na paradoxal condição metafísica do inefável, de dizer tudo e, contudo, permanecer em silêncio" (Abbate, 1998, p. 95).

A quarta peça encomendada pelo Festival Internacional de Música da Primavera de Viseu em 2017 foi o *Estudo Sinfónico* de António Victorino d'Almeida. À semelhança da peça que escrevera em 1954, o compositor opta pela tipologia do estudo, pensado para a apresentação pública, e não como exercício. Igualmente, o título evoca o período romântico, nomeadamente os *Estudos Sinfónicos* de Robert Schumann; mas, enquanto o estudo *Fanático Romântico* n.º 3 adota a linguagem do período evocado, o *Estudo Sinfónico* combina o tonalismo com o atonalismo, numa linguagem eclética. A designação de *Sinfónico* sugere um pensamento orquestral na conceção do estudo: apesar de não ter uma equivalência musical, por meio da multiplicidade de acontecimentos simultâneos a uma massa orquestral, verifica-se uma variedade instrumental, patente em apontamentos polifónicos que surgem e desaparecem sem preparação ou seguimento, ou em diferentes registos, ou em contraponto a diferentes motivos, ou servindo de reforço tímbrico e de colorido a uma outra voz mais relevante. O uso de uma só mão reforça a sensação de fragmentação ou de imprevisibilidade dos acontecimentos. Assim, similarmente às três outras peças encomendadas, o *Estudo Sinfónico* de António Victorino d'Almeida aproxima o elemento técnico – a escrita apenas para uma mão – à conceção estética da obra, tornando-o estrutural na perceção das obras.

Sérgio Azevedo (1968) compôs dois ciclos de peças didáticas: *Cinco peças para a mão esquerda* e *Pequena suite para a mão esquerda* (2018). Esses ciclos foram escritos em resposta ao projeto da editora AvA Musical Editions, coordenado por Bruno Belthoise e João Pedro Mendes dos Santos, de publicar uma antologia contemplando a maioria do repertório português de piano para a mão esquerda. Os ciclos são a eles dedicados, ambos amigos e colaboradores de longa data do compositor (Azevedo, 2023). Entre 2023 e 2024, Sérgio Azevedo escreveu ainda as *17 Bagatelas para a mão esquerda*, que, em conjunto com os ciclos anteriores, visam preencher uma lacuna no repertório pedagógico para piano em Portugal. Os três ciclos enquadram-se, portanto, numa estética voltada para o universo infantojuvenil, adaptando a técnica composicional às capacidades físicas e técnicas dos jovens pianistas, considerando aspetos como o uso reduzido do pedal e a extensão das mãos. O compositor enfatiza que as obras não sejam percebidas meramente como exercícios para a mão esquerda, mas sim como peças musicais completas e expressivas. A abordagem adotada busca uma escrita que disfarce a limitação a uma mão, desafiando assim a perceção do ouvinte (Azevedo, 2023).

4. Discussão e conclusões

4.1. Sobre o levantamento

Algumas limitações na identificação das obras portuguesas para a mão esquerda sugerem que o presente levantamento possa apresentar lacunas e que mais repertório possa vir a ser localizado[20]. Os registos nos catálogos on-line das bibliotecas, fundações, museus e outras instituições com património musical relevante nem sempre apresentam uma descrição explicitando a particularidade da execução apenas com a mão esquerda, com algumas exceções. Ocorre ainda que a designação possa incorrer em algum lapso de escrita que dificulte a consulta. Acresce que a indicação "para a mão esquerda" nem sempre se refere a uma obra para a mão esquerda apenas, mas de uma obra que tem enfoque nessa mão. No caso da impossibilidade da localização da peça *Estudo para a mão esquerda* de João Daddi, permanece a referida reserva. O mesmo não se verifica nas obras não localizadas de Emílio Lami, cujas fontes onde são mencionadas precisam o título com expressões como "para a mão esquerda só" ou "composta unicamente para a mão esquerda".

Assim, a pesquisa em catálogos on-line realizada com variantes da expressão "mão esquerda" – em português, francês, espanhol e italiano – não assegura a completa localização desse repertório. A confirmação por meio da consulta da partitura é indispensável, e a busca por obras não catalogadas contou com a generosidade e ajuda indispensável de musicólogos, compositores, pianistas, investigadores, melómanos e instituições musicais e culturais. Complementarmente, a análise de textos académicos, incluindo artigos, dissertações e teses, recorrendo à funcionalidade de busca por palavras-chave, agilizou essa etapa do trabalho.

Ainda durante o processo de levantamento, foi possível identificar atividade performativa ao piano com a mão esquerda de algumas figuras no panorama português, sobretudo apresentando o repertório considerado canónico dessa tipologia. Ainda que o estudo dessa atividade – que será frequente no contexto pedagógico, quer por motivos de lesão ou por interesse didático – não pertença ao escopo do presente artigo, é de destacar que, no espólio de Eurico Tomás de Lima, presente na Universidade do Minho, se encontraram evidências da performance do próprio compositor, e do seu colega Fernando Botelho Leitão, de obras para a mão esquerda: a *Bourrée*, op. 135, de Saint-Saëns, e o *Nocturno* op. 9 de A. Scriabin, respetivamente.

4.2. Sobre a delimitação do objeto de estudo

No que se refere à delimitação geográfica deste estudo, não se pretendeu identificar traços comuns que definissem um idioma "nacional" no que concerne ao repertório pianístico para a mão esquerda, ou mesmo traçar uma continuidade estilística/estética temporal dessa tipologia pianística em

[20] Entre a submissão e a revisão do presente artigo, foram identificadas mais quatro obras: *Partita* (2024), para piano e orquestra de cordas, do compositor Sérgio Azevedo (1968), estreada pelo primeiro autor a 4 de abril de 2025, no Teatro Viriato, em Viseu, Portugal (Orquestra…, 2025); *The Bells Toll Until the End of the Page* (2024), de Francisco Ribeiro (2001), estreada pelo primeiro autor a 15 de fevereiro de 2025, na Casa de Portugal "André Gouveia", em Paris, França; *Escaping* (2022), de Gustavo Gonçalves (1998), composta com propósitos pedagógicos por encomenda da professora de piano Carla Quelhas; e *Alecrim Dourado*, de António Thomaz de Lima (1887-1950), uma transcrição da canção popular portuguesa para piano (mão esquerda) e coro, cuja data de composição é indeterminada, possivelmente alinhada com a prática de dirigir e tocar em simultâneo (Sassmann, 2010).

Portugal. O enfoque foi dirigido para a identificação, ainda não realizada no contexto académico, das condições que contribuíram para a existência desse segmento do repertório pianístico em Portugal. Assim, foram consideradas obras de Óscar da Silva, de Jacopo Carli e de Christopher Bochmann, que expandem o conceito de "música portuguesa" para lá da nacionalidade do compositor, ainda que tomada como ponto de partida, ou da sua localização geográfica à data da composição. Óscar da Silva compôs o *Prelúdio n.º 1* (OS I/63.1) em 1947, durante a sua permanência no Brasil; Jacopo Carli, compositor natural de Verona, compôs a *Mélodie* op. 42 durante sua permanência em Portugal entre 1855 e 1863; Christopher Bochmann, de origem britânica, que compôs *Letter VI*, *to Roger Saxton*, em 2017, mantém desde 1980 uma atividade com impacto e integração no coletivo português[21].

No que se refere à delimitação temporal, cingida à própria história do instrumento, foi necessária uma amplitude mais lata, dada a inexistência de qualquer tipo de levantamento desse repertório. Até o momento, foi possível organizar a apresentação da produção por séculos, com uma maior produção no início do século atual, em parte associada à corrente pesquisa, relembrando que o impacto do observador sobre o seu objeto de estudo não só deve ser reconhecido e tomado em conta na sua análise, como desejável no cruzamento entre a investigação e a criação artística.

Outras categorias de análise podem ser associadas, nomeadamente de área de atividade dos compositores ou afiliação institucional. Os compositores do século XIX atuam na área de Lisboa e com filiação ao Conservatório Nacional, enquanto que, a partir do século XX, há uma maior dispersão geográfica dos compositores, assim como uma maior autonomia institucional. No entanto, a quantidade de informação é limitada para assegurar conclusões fidedignas ou revela a necessidade de reorientar o enfoque da própria pesquisa.

4.3. Sobre as circunstâncias de criação

No que se refere ao tema central do presente artigo, as categorias usadas a partir do trabalho de Theodore Edel (1994) revelam-se insuficientes para a averiguação das motivações que levaram à composição das obras para a mão esquerda.

Lesão: A única obra cuja motivação criadora está diretamente associada a uma lesão é …*Para a mão esquerda* (2015), de Vasco Negreiros. No entanto, em entrevista, o compositor apresentou uma confluência de várias razões, nomeadamente a adequação do uso de apenas uma mão para veicular o caráter contido da peça. A procura de uma estética da simplicidade ganha unidade pelo recurso técnico do uso da mão esquerda e, simultaneamente, serve de exercício técnico composicional pela limitação dos recursos.

Desafio Performativo: A classificação de Desafio Performativo baseia-se num processo de inferência, e não do testemunho ou de evidências diretas que justifiquem a categorização. Três das obras nesta categoria pertencem a Emílio Lami: *Fantasia sobre temas de Macbeth* (1851), *Capricho sobre um tema dos Foscari* (s. d.) e *Variações sobre Canção do Trovador* (s. d.). Ainda que não tenham sido localizadas, o título e a forma implícita, assim como a análise de obras a duas mãos acessíveis, sugerem a prática de Emílio Lami, e da época, da transcrição e variação de temas operáticos italianos, normalmente com texturas virtuosísticas, no sentido de criar impacto no público (Cymbron, 2012, p. 1-38). Da mesma forma, a obra

[21] "[…] assinar um papel de naturalização não tem significado. O que conta verdadeiramente é a sua vida, e essa, essa já é bem portuguesa. Já é altura de o nome de Christopher Bochmann começar a constar regularmente das nossas atividades e dos nossos artigos e dicionários como o de um compositor português de origem britânica" (Azevedo, 2023, p. 15).

de Joaquim d'Almeida, *Junho: capricho para a mão esquerda*, op. 42 (1873), apresenta as mesmas características, verificáveis na consulta da partitura e na sua versão para duas mãos *Ernani de Verdi: Fantasia para piano*, op. 11.

Desafio Composicional: Apenas a obra de Paulos Bastos foi motivada por um interesse composicional pela escrita para a mão esquerda. No entanto, o desafio deliberado de autorrestrição que conduz a uma exploração das capacidades técnicas composicionais – no sentido do seu domínio e da exaustão das possibilidades da escrita para a mão esquerda – é substituído por um interesse didático idiossincrático do compositor.

Desenvolvimento Técnico: Uma grande parte do repertório referido evidencia um propósito didático. As obras associadas a esta categoria incluem o ciclo de Sérgio Azevedo *17 Bagatelas para a mão esquerda* (2024), pensado para o contexto escolar. No entanto, os seus outros dois ciclos de 2018, *5 peças para a mão esquerda* (2018) e *Pequena suite para a mão esquerda* (2018), apesar de terem sido escritos na sequência de uma encomenda, foram pensados com o mesmo propósito. Os três ciclos perfazem um total de 26 peças, na maioria explorando estilos de danças da tradição clássica ocidental. As restantes quatro peças do grupo Desenvolvimento Técnico incluem: o *Sonho de Ventura* op. 11 (187-), de António Pereira Lima Júnior, integrada numa coleção de seis peças compostas para os últimos anos do curso de piano do Conservatório Real de Lisboa, onde o compositor lecionava; o *Nocturno*, de Cláudio Carneyro, composto para uso nas aulas de Evaristo Campos Coelho, professor de piano no Conservatório Nacional de Lisboa; a *Peça para a mão esquerda* op. 36 (1963), de Gaspar Fernández Gil, parte de um conjunto de estudos de 1969 integrado numa coletânea de obras do compositor; e o *Prelúdio n.º 21*, do conjunto didático *Trinta prelúdios, corais, e outras coisas mais* (2023), de António Chagas Rosa. A peça de Gaspar Fernández Gil foi incluída neste grupo pela clareza de propósitos tardios, ainda que na base da sua conceção possam ter preponderado razões de ordem estética, funcional ou técnica.

A integração de *Sonho de Ventura* op. 11, de António Pereira Lima Júnior, no programa curricular do Conservatório Real de Lisboa em 1884, assim como do *Prelúdio n.º 1*, OS I/63.1, de Óscar da Silva em 1949, além do interesse de Cláudio Carneyro (1949), Gaspar Fernández Gil (1963), António Chagas Rosa (2023) e Sérgio Azevedo (2018, 2024) na produção ou uso de repertório de piano para a mão esquerda com um intuito pedagógico, aponta para o reconhecimento de características desta tipologia como sendo adequadas para o ensino do piano, complementares ao repertório para duas mãos.

Interesse Estético: Apenas duas obras transparecem a necessidade da escrita apenas para a mão esquerda como resposta a uma estética ou conceito subjacente à criação da peça: o *Prelúdio n.º 1*, OS I/63.1 (1947) de Óscar da Silva, e *Letter VI, to Robert Saxton* (2017) de Christopher Bochmann. Ambas são homenagens a figuras próximas, respetivamente José Vianna da Motta e Robert Saxton, usando a escrita para a mão esquerda como veículo para evocar quer os homenageados, ou alguma obra particular a eles associados, quer, no caso do *Prelúdio* de Óscar da Silva, o período áureo do virtuosismo pianístico do século XIX.

Encomendas: A maioria das obras pode ser incluída no grupo de encomendas, nomeadamente pelo Festival Internacional de Música da Primavera de Viseu, em 2017, em colaboração com esta pesquisa. Por pedido ou sugestão do 1.º autor deste artigo, do pianista Bruno Belthoise e do professor José Pedro Mendes dos Santos, foram compostas, respetivamente, as obras de Fábio Videira e os ciclos de Sérgio Azevedo. As encomendas obtiveram diferentes respostas por parte dos compositores:

(1) As quatro peças encomendadas pelo Festival apresentam um tratamento da escrita para a mão esquerda em que o elemento técnico do uso de apenas uma mão está integrado no pensamento estrutural da peça:

o uso da mão esquerda a solo transforma a intertextualidade em evocação intergestual nos *4 Fantasmas* de António Chagas Rosa; vinca a situação acusmática necessária à criação de uma sombra sonora – figura acusmática – em *Sinistram Umbra*, de José Carlos Sousa; corporiza a concentração da expressão em poucos recursos, na peça *Tanka*, de Eduardo Luís Patriarca; torna-se elemento multidimensional – evocador de timbres, espacializações e corpos físicos – nas aparições instrumentais cubistas no *Estudo Sinfónico* de António Victorino d'Almeida;

(2) Os dois ciclos de 2018 de Sérgio Azevedo, ao contrário das peças anteriores, não se destinariam a contextos de concerto, mas antes a preencher lacunas didáticas, cumprindo assim um propósito funcional. A escrita para uma só mão não foi tomada como uma limitação, mas sim circunscrita pelos níveis de proficiência previstos e das necessidades curriculares no que se refere ao repertório de piano para a mão esquerda. Poder-se-á afirmar que a execução com ambas as mãos dessas peças, cumprindo algum tipo de função similar, pode ser admitida, ainda que desnecessária, tendo em conta a existência abundante de repertório pedagógico de piano para as duas mãos;

(3) O *Prelúdio para a mão esquerda* de Fábio Videira foi trabalhado durante o seu percurso de mestrado, ou seja, a encomenda ocasionou um exercício de exploração e de aperfeiçoamento técnico-composicional. O uso de uma só mão é tomado como uma novidade e, simultaneamente, um constrangimento de recursos, já que o tratamento habitual do piano com ambas as mãos potencia as características polifónicas do instrumento. Assim, a escrita para uma só mão possibilitou a aquisição de uma maior destreza de escrita, consolidou a sua linguagem pessoal e permitiu explorar novas possibilidades que emergiram da tentativa da resolução de problemas que a restrição impôs.

Circunstâncias desconhecidas: A falta de evidências, ou a inconclusividade das mesmas, não permitiu determinar as razões ou circunstâncias de criação da *Mélodie*, op. 42, de Jacopo Carli, do *Estudo para a mão esquerda* de João Daddi, do *Estudo Fanático-Romântico* op. 9, n.º 3, de António Victorino d'Almeida, do *Concertino para a mão esquerda* de Francine Benoît, e da *Resignação* op. 39, de José Vianna da Motta. Por meio do título, poderá inferir-se um interesse pelo desenvolvimento técnico por parte de João Daddi e António Victorino d'Almeida, ainda que a consulta da partitura desse último demonstre igualmente um interesse composicional e uma evocação estilística do séc. XIX. Igualmente, o relato de José Vianna da Motta em diários e cartas, a propósito de dores nos dedos ao longo da vida, apresenta a lesão como uma motivação plausível, ainda que se possa admitir que um eventual pedido da dedicatária ou uma instigação pelo contexto escolar e musical sejam hipóteses viáveis. No caso das obras de Jacopo Carli e Francine Benoît, à falta de informação contextual, algumas particularidades da escrita permitem excluir, no caso de Carli, o desafio performativo e, no caso de Francine Benoît, o desenvolvimento técnico. No entanto, as possibilidades de lesão dos próprios compositores ou de alguém próximo, nomeadamente das dedicatárias, assim como interesse pessoal pelo desafio composicional ou pelo campo estético da escrita apenas para a mão esquerda, mantêm-se aceitáveis.

As fronteiras difusas entre as motivações composicionais, a evolução temporal e geográfica dos criadores e a multiplicidade de abordagens à escrita pianística para a mão esquerda no contexto português evidenciam um território propício à inovação que desafia a perceção de limitação subjacente à sua conceção. Aprofundar o estudo deste repertório não apenas contribuirá para o esclarecimento da história e evolução do piano em Portugal, mas também abrirá caminhos para a exploração de novas dimensões expressivas no universo pianístico, reforçando a sua relevância e potencial criativo no cenário musical contemporâneo.

Referências

ABBATE, Carolyn. Debussy's Phantom Sounds. *Cambridge Opera Journal*, v. 10, n. 1, p. 67-96, 1988.

AFONSO, Gustavo. *A Música Portuguesa como ferramenta pedagógica*: proposta de criação de Álbum para o ensino do piano. Tese (Mestrado). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2020.

AKBULUT DEMIRCI, Sirin; NERGIZ, Eda. One Hand Piano Literature in Turkey. *African Educational Research Journal*, v. 2, n. 8, p. 49-61, 2010.

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *A edição musical em Portugal (1750-1834).* Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

ALEGRIA, José Augusto (org.). *Catálogo dos Fundos Musicais da Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

ALMEIDA, António Victorino d'. Entrevista a António Jorge Marques. *Revista Arte Musical*, série IV, vol. II, n. 8/9. Juventude Musical Portuguesa, 1997.

ALMEIDA, António Victorino d'. Entrevista a Daniel Pereira Martins. *Revista Glosas*, n. 4, 2020.

ALMEIDA, António Victorino d'; PATRIARCA, Eduardo Luís; ROSA, António Chagas; SOUSA, José Carlos. *4 novas obras de compositores portugueses*. Notas de programa. Viseu: Teatro Viriato, 24 abr. 2017.

ALMEIDA, Joaquim de. *Dezembro, Marco Visconti, fantasia para piano op. 42*. Lisboa: Lence & Viúva Canongia, 1872. 12 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota C.N. 29//1 A.

ALMEIDA, Joaquim de. *Junho: Ernani, Capricho para a mão esquerda*. Piano solo. Lisboa: Lence & Viúva Canongia, 1873. 9 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota C.N. 57//1 A.

ALMEIDA, Joaquim de. *Ernani de Verdi*: Fantasia para piano, op. 11. Lisboa: Lence & Viúva Canongia, 1873. 5 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota C.N. 47//1 A.

ALMEIDA, Joaquim de. *Ernani,* op. 18. Piano solo. Lisboa: Lence & Viúva Canongia, 1874. 7 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota C.N. 71 A.

ALMEIDA, Joaquim de. *Ernani*: Fantasia op. 38. Piano solo. Lisboa: Lence & Viúva Canongia. 10 partituras. Biblioteca da Universidade Católica do Porto, Cx. A3, código de barras CRP3018242.

ARAÚJO, Hélder. *A composição brasileira de piano para a mão esquerda*. 2009. Tese (Doutorado). Departamento de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

AZEVEDO, Sérgio (coord.). *A vida sem música seria um erro*: Christopher Bochmann. Lisboa: Orquestra Sinfónica Juvenil, 2023.

AZEVEDO, Sérgio. Entrevista concedida a André Roque Cardoso em 10 abr. 2023. Por Zoom.

BARILIER, Étienne. *Pour la main gauche*: Histoire d'un piano singulier. França: Premières Loges, 2021.

BASTOS, Paulo. *Left With or Without Right*. Piano solo. Lisboa: AvA Musical Editions, 2013. 2 partituras.

BASTOS, Paulo. Entrevista concedida a André Roque Cardoso em 28 fev. 2024. Por Zoom.

BELTHOISE, Bruno; MENDES DOS SANTOS, João Pedro. *Compositores portugueses, obras para a mão esquerda*. Piano solo. Lisboa: AvA Musical Editions, 2019. 99 partituras.

BENOÎT, Francine. *Concerto para piano e orquestra*. Manuscrito autógrafo, 1942. Espólio da Academia de Amadores de Música. Biblioteca Nacional de Portugal (não catalogado).

BENOÎT, Francine. *Concertino para a mão esquerda*. Redução para dois pianos. Manuscrito autógrafo, 1981. 32 partituras. Centro de Documentação da Escola Superior de Música de Lisboa, cota PG 9862.

BENOÎT, Francine. *Concertino para a mão esquerda*. Versão orquestrada incompleta. Manuscrito autógrafo, 1981. 24 partituras. Arquivo particular de Madalena Gomes.

BISPO, António Alexandre. Madagáscar no Rio: o relato de viagem de Ida Pfeiffer (1797-1858) elaborado por Oscar Pfeiffer (1858). *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, v. 154, n. 12, 2015. Disponível em: http://revista.brasil-europa.eu/154/Oscar_Pfeiffer.html. Acesso em: Fev. 2024.

BOCHMANN, Christopher. *Letter VI, to Robert Saxton*. Piano solo, para a mão esquerda. Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa, 2022. 8 partituras.

BOCHAMNN Christopher. Entrevista concedida a André Roque Cardoso em 8 mar. 2024. Por Zoom.

BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Trad. Mário Rui Almeida Matos. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991. [*La Main et l'esprit*. França: Presses universitaires de France, 1963.]

BURK, J. N. The Fetish of Virtuosity. *The Musical Quarterly*, v. 4, n. 2, p. 282-292, 1918.

CAMPINHO, Miguel. *Óscar da Silva (1870–1958)*: Life and Solo Piano Works. 2015. Tese (Doutorado). The Hartt School, University of Hartford, West Hartford, 2015.

CARLI, Jacopo. *Mélodie pour le piano, avec la seule main gauche*, op. 42. Porto: Villa Nova, Filho & Cª. 4 partituras. Biblioteca da Universidade Católica do Porto, Cx. C3, código de barras CRP3014874.

CARLI, Jacopo. *Mélodie pour le piano, avec la seule main gauche*, op. 42bis. 2. ed. Porto: Villa Nova, Filho & Cª. 5 páginas. Biblioteca da Universidade Católica do Porto, Cx. C12, código de barras CRP3017321.

CARMELO, Joaquim Rosa. *Lutando na periferia, o ensino musical em Lisboa (1860-1910)*. Lisboa: Edições Colibri: Centro de Estudos e Sociologia e Estética Musical, 2023.

CARNEIRO, Katherine. *Catálogo musical – quadro auxiliar*: Cláudio Carneiro: Música séria: Piano. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1964. 1 manuscrito, cota M-CC-IV-3.

CASCUDO, Teresa. *Fernando Lopes Graça*, *catálogo do espólio musical*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1997. (Coleção Museu da Música Portuguesa)

CASCUDO, Teresa; Trindade, Maria Helena. *José Vianna da Motta*: 50 anos da sua morte. Lisboa: I. P. M., 1998.

CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.). *Enciclopédia da música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores: Temas e Debates e Autores: Instituto de etnomusicologia: Centro de Estudos de Música e Dança, 2010. 4v.

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E INFORMAÇÃO DA MÚSICA PORTUGUESA – MIC. *Catálogo e fontes biográficas*. Disponível em: http://www.mic.pt/. Acesso: Mar. 2024.

CONSERVATÓRIO REAL DE LISBOA. *Catálogo, por indicação de autores, das obras musicais impressas e manuscritas, actualmente existente na Biblioteca do Conservatório Real de Lisboa*. Lisboa: Arquivo Histórico do Conservatório Nacional, 1887. Mç. A1136.

COSTA FERREIRA, João. *Écriture pianistique, jeu et interprétation dans l'oeuvre de José Vianna da Motta*. 2022. Tese (Doutorado). Université de Paris, Sorbonne, Paris, 2022.

CYMBRON, Luísa. A descoberta das ilhas: os Açores nas rotas do virtuosismo oitocentista. *Insulana: Órgão do Instituto Cultural de Ponta Delgada*, Ponta Delgada, v. 62, p. 107–122, 2006.

CYMBRON, Luísa. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX*: ópera, virtuosismo e música doméstica. Lisboa: Edições Colibri: Centro de Estudos e Sociologia e Estética Musical, 2012.

DADDI, João. *Douce Illusion*. Piano solo. Augusto Neuparth. 7 partituras. Biblioteca da Universidade Católica do Porto, Cx. D2, código de barras CRP3017988.

DADDI, João. *Fantasia Brilhante*. Piano solo. Sassetti & Cª. 13 partituras. Biblioteca da Universidade Católica do Porto, Cx. D2, código de barras CRP3017994.

DADDI, João. *Grande Marcha Triunfal*. Piano solo. Sassetti & Cª. 13 partituras. Biblioteca da Universidade Católica do Porto, Cx. D, código de barras CRP3015045.

DADDI, João. *Hymno Esponsalício*. Piano solo. Sassetti & Cª. 9 partituras. Biblioteca da Universidade Católica do Porto, Cx. D2, código de barras CRP3017992.

DADDI, João. *Il Lamento, étude caracteristique*. Piano solo. Sassetti & Cª. 9 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota C.I.C. 178 A.

DADDI, João. *La Mélancolie, étude de salon*. Piano solo. Auguste Neuparth, 1887. 7 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota C.I.C. 178 A.

DADDI, João. *La Recherchée*. Piano solo. Sassetti & Cª. 9 partituras. Biblioteca da Universidade Católica do Porto, Cx. D2, código de barras CRP3017995.

Diário Illustrado. Ano 16, n. 5, ed. 285, 27 dez. 1887.

EDEL, Theodore. *Piano Music for One Hand*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

ESPOSITO, Francesco. *Um movimento musical como nunca houve em Portugal*: associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853). Lisboa: Edições Colibri: Centro de Estudos e Sociologia e Estética Musical, 2016.

ESTEIREIRO, Paulo. *Uma história social do piano*: emergência e declínio do piano na vida quotidiana madeirense (1821-1930). Lisboa: Edições Colibri: Centro de Estudos e Sociologia e Estética Musical, 2016.

FERNANDES GOMES, Carlos Alberto Faísca. *Contributos para o estudo do ensino especializado de música em Portugal*. Memória Final do CESE em Direção Pedagógica e Administração Escolar. Almada: Instituto Jean Piaget, 2000.

FERNANDEZ-CUECO, Leonardo Gell. Música para la mano iszquierda: un caminho hacia la documentación de su repertorio pianístico en Latinoamérica. *Revista Musical Chilena*, año LXXIV, n. 234, p. 131-174, 2020.

FREITAS BRANCO, João de. *Viana da Mota*: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

FUMAGALLI, Adolfo. *Norma de Bellini, casta diva che inargenti*: transcriti pour le piano pour la main gauche, op. 61. J.J. Canongia, 1853. 7 partituras. Biblioteca da Nacional de Portugal, cota C.N. 218 A.

FUMAGALLI, Adolfo. *Norma de Bellini, casta diva che inargenti: transcriti pour le piano pour la main gauche, op. 61*. Sassetti & Cª, 1854. 7 partituras. Biblioteca da Nacional de Portugal, cota C.N. 1376//5 A.

GIL, Gaspar Fernández. *Peça para a mão esquerda, op. 36*. Piano solo. Manuscrito Autógrafo, 1963. 6 partituras. Espólio Gaspar Fernández Gil, Biblioteca Municipal "Florbela Espanca" de Matosinhos. Manuscritos. Cx.2, n. 8.

GIL, Gaspar Fernández. *Cinco Estudos*. Piano solo (números 1, 2, 4,e 5 para as duas mãos, e nº. 3 para a mão esquerda). Manuscrito, Autógrafo, 1969. 40 partituras. Espólio Verde Gaio, Biblioteca Nacional de Portugal. Pasta 23 (cota antiga, Cx. 38).

GODOWSKY, Leopold. Piano Music for the Left Hand. *The Musical Quarterly*, v. 21, n. 3, p. 298-300, 1935.

GONÇALVES, César Luís Vila Franca. *Obras para a Infância de Eurico Thomaz de Lima*: os duetos para piano. 2005. Tese (Mestrado). Universidade do Minho, Portugal, 2005.

HARPER, Nancy Lee. *Portuguese Piano* Music: An Introduction and Annoted Bibliography. Lanham: The Scarecrow Press, 2013.

HOWE, Blake. Paul Wittgenstein and the Performance of Disability. *The Journal of Musicology*, v. 27, n. 2, p. 135-180, 2010.

INADA, Kenneth K. A Theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon. *Philosophy East and West*, v. 47, n. 2, p. 117-131, 1997.

KONG, Won-Young. *Paul Wittgenstein's Transcriptions for Left Hand*: Pianistic Techniques and Performance Problems, A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of Schumann, S. Prokofiev, F. Liszt. M Ravel, and F. Chopin. 1999. Tese (Doutorado). University of North Texas, Denton, 1999.

LAMI, Emílio. *Lyra Portuguesa:* reminiscências da ópera "O Arco de Santana" de F. S. Noronha. Piano solo. Typ. Franco-Portuguesa, 1868. 14 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota C.N. 963 A.

LAMI, Emílio. *Barcarolla*. Piano solo. Auguste Neuparth, 1874. 16 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota C.N. 1818 A.

LAMI, Emílio. *Devaneio*. Lisboa: Lence e Viúva Canongia & Cª, 1878. 10 páginas. Piano solo. Biblioteca Nacional de Portugal, cota C.N. 138//1 A.

LAMI, Emílio. *Au Soir*. Piano solo Auguste Neuparth, 1884. 9 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota M.P. 5110 A.

LAUNAY, Isabelle. *Les danses d'après II* - Cultures de l'oublie et citation. France: Les presses du réel, 2019.

Le Ménestrel: journal de musique. Ano 86, n. 21, p. 235, 23 maio 1924.

LEE, Minj. *A Pedagogical Approach to Teaching Left-Handed Piano Repertoire*. 2017. Tese (Doutorado). Texas Tech University, EUA, 2017.

LIMA Júnior, António Pereira. *Sonho de Ventura, op. 11*: Romance para a mão esquerda. Piano solo. Augusto Neuparth. 2 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota C. N. 1360 A.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *Reflexões sobre a música*. Portugal: Cosmo, 1978.

LUNA, Rui de Castilho de. *"A Sua Majestade a Rainha D. Amélia de Portugal"*. Um raro acervo musical. Caxias: Fundação da Casa de Bragança, 2019. (Coleção Livros de Muitas Cousas, n. 4)

LUNA, Rui de Castilho de. *A música na Corte da Rainha D. Maria II de Portugal*. Caxias: Fundação da Casa de Bragança, 2019. (Coleção Livros de Muitas Cousas, n. 9)

LUNA, Rui de Castilho de. *D. Manuel II "O Rei Músico"*. Caxias: Fundação da Casa de Bragança, 2022. (Coleção Livros de Muitas Cousas, n. 13)

MARINHO, Helena. Para a mão esquerda, de Vasco Negreiros. *In*: *Música nova para instrumentos antigos (II)*. Mpmp/Universidade de Aveiro, 2016. Faixa 10. Disponível em: https://open.spotify.com/track/2cfAwJgcOZfGhX9PD8rrol.

MESQUITA, Gabriel. *À Bússola intertextual e o estranho retorno infinito*. 2023. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

MOREIRA, Joana Maria Sousa. *Catálogo de obras de Música Contemporânea Portuguesa para piano*: uma proposta de revisão didática no curso secundário do ensino artístico especializado. Tese (Mestrado). Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015.

MOTA, José Viana da; BEIRÃO, José Manuel de Melo (adapt.); CARVALHO, Mário Vieira de (pref.); BEIRÃO, Christine Wassermann (coord.); ARCHER, Elvira (trad.). *Diários (1883-1893)* – José Vianna da Motta (1868-1968). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2015.

NEGREIROS, Vasco. Entrevista concedida a André Roque Cardoso em 20 jan. 2016. Arquivo de áudio em mp3.

New-York Daily Tribune. New York, p. 2, 19 April 1867. Cit in "Music in Gotham, The New York Scene 1862-75". Disponível em: https://www.musicingotham.org/event/100455Acesso em: Fev. 2024.

NICHOLS, Roger. *Ravel*. New Haven; London: Yale University Press, 2011.

NONKEN, Marilyn. *The Spectral Piano*: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

NOVITZ, David. Creativity and Constraint. *Australasian Journal of Philosophy*, v. 77, n. 1, p. 67-82, 1999.

O Contemporâneo. Ano 10, n. 140, 1884.

O Espectador, Jornal dos Teatros e das Filarmónicas. segunda série, n. 22, 2 mar. 1851.

ORQUESTRA Clássica do Centro. [*S. l.*: *s. n.*], 2025. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Música da Primavera. *Partita* (excerto do final do 1.º andamento: *Vigoroso*), de Sérgio Azevedo Com: Cláudio Ferreira (maestro); Orquestra Clássica do Centro. Estreia: Teatro Viriato, Viseu, 4 abril 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Gm6h0jty0wY. Acesso em: 10 abr. 2025.

PATRIARCA, Eduardo Luís. Entrevista concedida a André Roque Cardoso em 3 maio 2023. Por Zoom.

PATTERSON, Donald. *One Handed, a Guide to Piano Music for One Hand*. USA: Greenwood Press, 1999.

PIRES, Filipe. *Introdução à obra de Cláudio Carneyro*. Matosinhos: Afrontamento, 2005.

PROPOSTA de António Pereira Lima Júnior. Arquivo Histórico do Conservatório Nacional, Lisboa, Cx. 764, Mç. 2732

RAVEL, Maurice. *A Ravel Reader*: Correspondence, Articles, Interviews. Comp. e ed. Arbie Orenstein. EUA: Colombia University Press, 1989.

SAMSON, Jim. *The Cambridge Companion to Chopin*. Reino Unido: Cambridge University Press, 1992.

SAMSON, Jim. *Virtuosity and the Musical Work. The Transcendental Studies of Liszt*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2004.

SASSETI E EDITORES. *Catalogo da musica publicada por Sasseti & Editores*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1872. Biblioteca Nacional de Portugal, M. 1361//11v.

SASSMANN Albert. *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister*: Technik und Ästhetik der Klaviermusik für die linke Hand allein. Tutzing: Hans Schneider, 2010.

SILVA, Óscar da. *Prelúdios*. Piano a solo (nº 1 para a mão esquerda, números 2 a 13 para ambas as mãos). EUA: Edição de Autor, 1947. 24 partituras. Biblioteca da Universidade Católica do Porto, Cx S7.1, código de barras 3016657.

SOUSA, José Carlos. Entrevista concedida a André Roque Cardoso em 4 abr. 2023. Por Zoom.

SWART, Inette. *An Analysis of "For the Left Hand" by Leon Kirchner with Specific Reference to the Use of the Octatonic Scale*. Dissertação (Mestrado). University of Pretoria, South Africa, 2005.

VIANNA DA MOTTA, José. *Elegia para piano, op. 45*. Autógrafo, 1881. 4 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota V. M. 1182.

VIANNA DA MOTTA, José. *Resignação op. 39, melodia para a mão esquerda* Piano solo. Autógrafo, 1881. 3 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota V. M. 1179.

VIANNA DA MOTTA José. *Rondino, op. 52*. Piano solo. Autógrafo, 1881. 7 partituras. Biblioteca Nacional de Portugal, cota V. M. 1182.

VIDEIRA, Fábio. Nota de programa para "Prelúdio para a mão esquerda - Lembrando". *In*: CARDOSO, A. R. *Adestro*. RODA, 2022. 1 CD.

VIDEIRA, Fábio. Entrevista concedida a André Roque Cardoso em 7 jul. 2023. Por Zoom.

VIEIRA, Ana Sofia. *Nocturno y Fantasía:* vida y obra musical de Francine Benoît. Porto: Tropelias & Companhia, 2012.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario biographico de musicos portuguezes*. Lisboa: Lambertini, 1900. v. I e II.

André Roque Cardoso é Licenciado em Ensino da Música (piano) pela Universidade de Aveiro e pós-graduado pela École Normale de Musique de Paris com o "Diplôme d'Exécution", o "Diplôme Supérieur d'Exécution", o "Diplôme Supérieur de Concertiste" e o "Certificat de Perfectionnement". Apresenta-se em festivais a solo, com orquestra e em formações de música de câmara. É docente da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra e ministra regularmente masterclasses de piano. Enquanto investigador, interessa-se pelo repertório pianístico português para a mão esquerda e frequenta o programa doutoral da Universidade de Aveiro (Performance). Neste contexto, foi editor de partituras publicadas pela AvA musical Editions; apresentou a estreia mundial de peças portuguesas para a mão esquerda; e lançou o CD *Adestro*. roque.andre@ua.pt

Helena Marinho é professora associada e coordenadora do pólo do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança na Universidade de Aveiro. A sua pesquisa centra-se nas áreas da performance e música portuguesa dos séculos XX e XXI. Publicou capítulos de livros e artigos em editoras e revistas internacionais. Liderou 3 projetos financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e fundos europeus. Realizou concertos a nível nacional e internacional, em piano moderno e pianoforte, tendo gravado 15 CDs. Vários dos seus projetos artísticos foram financiados pelo Governo Português, e fundamentaram as suas publicações em pesquisa artística. helena.marinho@ua.pt

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.