

O piano de Jorge Peixinho no Brasil: reflexões sobre o *Estudo III em Si bemol maior* (1976)¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Performance Musical

Ana Cláudia de Assis

Universidade Federal de Minas Gerais – cassis.ana@gmail.com

Resumo. Tomando como objeto de análise o *Estudo III em Si bemol maior* do compositor e pianista português Jorge Peixinho, pretendemos demonstrar como o piano adquire papel estruturante em seu processo composicional. O idiomatismo instrumental não está apenas a serviço do pensamento composicional, mas, ele próprio, encontra-se na base do processo criativo. A escolha por este *Estudo* também se deve ao fato dele ter sido uma obra importante na relação de Peixinho com a música brasileira durante quase 3 décadas. Dentre os interlocutores, contamos com MACHADO (2002), ASSIS (2010), TEIXEIRA (2006). Sob o ponto de vista metodológico, nos amparamos no método histórico para articulação das fontes com o objeto de análise.

Palavras-chave. Jorge Peixinho. *Estudo III* para piano. Idiomatismo instrumental.

Title. Jorge Peixinho's piano in Brazil: reflections on *Étude III* in B-flat major (1976)

Abstract. Taking as object of analysis the *Étude III in B flat major* by the Portuguese composer and pianist Jorge Peixinho, we intend to demonstrate how the piano acquires a structuring role in the compositional process. Instrumental idiomatism is not only the support for the compositional thinking, but it becomes the base of the creative process itself. The choice for this *Étude* is also due to the fact that it was an important composition in Peixinho's relationship with Brazilian music, that lasted for nearly 3 decades. Our dialog with the bibliographical sources reports to MACHADO (2002), ASSIS (2010), TEIXEIRA (2006). From a methodological perspective, we rely on the historical method for articulating the sources with our object of analysis.

Keywords. Jorge Peixinho. Piano *Étude III* in B-flat major. Instrumental idiomatism

1. Introdução

O compositor e pianista português Jorge Peixinho (1940-1995) é considerado pela historiografia musical, como uma referência fundamental na cultura portuguesa da segunda metade do século XX devido, sobretudo, ao seu papel de defensor das vanguardas musicais e artísticas de seu tempo. Defesa esta expressa não apenas por meio de sua estética musical ao transitar por diferentes estilos e técnicas - atonalismo, serialismo, minimalismo, música cênica, dentre outros - como também pela sua crítica literária. Entretanto, pouco se conhece ainda sobre a relação de Peixinho com a música brasileira e, especificamente, como sua música para piano contribuiu para o intercâmbio construído por ele e os movimentos de música nova latino-americanos. No caso específico do Brasil, entre 1970 e 1994, ela foi responsável pela mediação entre as ideias do compositor e o público da época. Das dezoito

peças para o instrumento (MACHADO, 2002), doze foram apresentadas no Brasil pelas mãos do próprio Jorge Peixinho. A cada novo convite para participar de festivais, cursos de verão, encontros latino-americanos, dentre outros eventos brasileiros, Peixinho levava sempre uma nova obra para piano, o que nos faz supor terem sido esses eventos brasileiros, não apenas espaços de partilha, mas também legítimos incentivadores de sua produção pianística.

A aproximação que Jorge Peixinho sempre estabeleceu entre o ato de compor e o de interpretar ilustra não apenas como estas duas práticas musicais se complementam no contexto de suas atividades artísticas, mas, principalmente, como elas são indissociáveis na sua forma de *fazer* música. Seu processo criativo se dá num movimento dinâmico de transferência de saberes entre o *métier* do compositor e o *métier* do pianista. Assim procedendo, suas obras para piano se constituem em um campo privilegiado de conhecimento acerca do seu pensamento musical. Este aspecto é particularmente importante, pois o instrumento parece transformar-se num laboratório de experiências estilísticas e experiências técnico-instrumentais, num processo de estimulações e interferências mútuas. Em sua escrita pianística, o papel do instrumentista e de sua técnica instrumental é re-contextualizado na medida em que a técnica não se restringe a fazer soar a obra, uma vez que ela é também elemento constituinte da estrutura musical.

No âmbito deste trabalho, abordaremos o *Estudo III em Si bemol maior* (1976) tendo em vista, dentre outros, sua importância no contexto dos festivais brasileiros do período em foco, conforme demonstra a correspondência entre o compositor português e seu principal interlocutor brasileiro, o colega e amigo Gilberto Mendes (1922-2016) ². Além da arquitetura desta obra e de aspectos relacionados à sua interpretação, nossa reflexão buscará contrapor a dupla expertise de Jorge Peixinho, compositor e pianista, como fator determinante para o seu resultado sonoro. Num sentido alargado, objetiva-se, ainda, evidenciar o papel estruturante do piano, nomeadamente suas características mecânicas e acústicas, na escrita pianística do compositor.

2. Os Estudos de Jorge Peixinho

Ao consultar seus *Estudos* para piano podemos observar como o compositor opera aquilo que ele próprio denominou de dialética da adaptação, referindo-se ao diálogo entre tradição e liberdade criadora. De início, a escolha pela composição de *Estudos* já o situa na seara da tradição instrumental, aliás, o situa duplamente, enquanto compositor e enquanto intérprete:

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

Portanto, cada um de seus *Estudos* será para o compositor, um espaço para experiências novas em relação ao passado. Assim como BENJAMIM (1980) para quem toda obra de arte incide num processo inconcluso em que cada nova obra altera a anterior, para Peixinho cada *Estudo* fecha e abre outras etapas, num movimento sempre em espiral. Ao comentar sobre o *Estudo V*, o último da série, ele dirá: ³

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

A sua concepção de obra musical como um processo contínuo, parece ter sido fecundada ainda nos anos 1970, a partir do contato do compositor com as correntes da música aleatória, com os *happenings* e com a música cênica.⁴ Neste sentido, os *Cursos de Darmstad*, especialmente suas aulas com Stockhausen, foram determinantes para a formação do seu conceito de forma-processo, a qual não está circunscrita apenas às suas obras mais próximas das práticas musicais da aleatoriedade, mas compreende a própria evolução da produção do compositor, numa construção contínua ou, em suas palavras, num processo sempre inconcluso.

Entre 1968 e 1992, Jorge Peixinho compôs cinco *Estudos* para piano. Os três primeiros, escritos num período de sete anos, entre 1968 e 1976, nos remetem a uma fase de maior ecletoismo, na qual técnicas oriundas do serialismo coexistem com gestos minimalistas; referências tonais incidem em contextos atonais; improvisações livres e controladas se alternam com escrita mensurada; técnicas instrumentais não convencionais (técnicas estendidas) e técnicas tradicionais se somam na criação de sonoridades híbridas. O quarto *Estudo* (1984) exemplifica a radicalidade do pensamento de Jorge Peixinho ao reduzir o piano a um instrumento monocórdico, onde melodias populares portuguesas são executadas de diferentes maneiras apenas na corda Fá# grave. Em extremo oposto temos o *Estudo V* (1992) cujo virtuosismo instrumental extremo demanda do pianista formas não usuais de utilizar as mãos e braços, além de uma complexa manipulação dos pedais do piano.

Todos os cinco *Estudos* foram apresentados no Brasil em diversos concertos que o compositor realizou pelo país, entre 1970 e 1994. Todavia foi, sem dúvida, seu terceiro *Estudo* a obra para piano que mais atraiu a atenção do público brasileiro. Denominado em Si bemol maior, sua repercussão se deu não apenas pela constância nas programações, como também pela reverberação em meio à crítica especializada. Gilberto Mendes assim se expressou sobre esta obra: “Ouçam seu *Estudo n°3*, em Si bemol maior, um único acorde solto no espaço sideral, um ponto, um rastro de luz, etéreo, uma jóia para piano, que obra mais original e perfeita em sua pureza e simplicidade schubertiana!”. (MENDES in MACHADO, 2002: 66).

3. *Ceci n'est pas un Si bemol maior*

A composição do *Estudo III*⁵ começou a ser planejada ainda em 1970, conforme entrevista de Peixinho ao compositor Willy Correa de Oliveira, naquele mesmo ano:

O Estudo sobre Chopin será provavelmente o terceiro de uma série de estudos para piano que estou realizando, e dos quais já está terminado o primeiro (*Mémoire d'une présence absente*). A origem do meu interesse em remanipular Chopin fundamenta-se especialmente em dois aspectos: um prevalentemente semântico, e outro estilístico e formal. O aspecto semântico está ligado à recuperação, em termos atuais, de elementos e perspectivas musicais de um dos compositores mais conhecidos e amados do grande público. As reminiscências estilísticas deverão funcionar como ponto de referência cultural e como elemento de 'banalidade' (...), embora numa nova ordenação sintática. Estas considerações entroncam já no aspecto estilístico e formal, mas sempre acrescentarei que essa obra será também um estudo e uma pesquisa sobre as possibilidades de orientação múltipla de uma forma no tempo; a cada momento, pois, o discurso musical irá defrontar múltiplas hipóteses de orientação estilística (PEIXINHO in ASSIS, 2010: 279)⁶.

A relação que Jorge Peixinho sempre estabeleceu com a tradição pode ser vista em várias de suas obras de câmara, sobretudo em suas peças para piano, visto que sua escrita pianística é também derivada do repertório tradicional. Sua produção parece situar-se numa vanguarda promovida na “continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWN, 1997: p.19). No caso do *Estudo III*, a “referência cultural” e as “reminiscências estilísticas” não o privam de originalidade, ao contrário, dotam-no de um sentido dialético entre tonalismo e atonalismo, entre tempo estático e tempo pluridimensional, entre virtuosismo instrumental e simplicidade técnica.

Devemos ter em consideração também que a vertente pós-moderna do compositor começa a ser despertada ainda no final dos anos 1970, embora visivelmente consolidada em obras dos anos 1980, como explica Manuel Pedro Ferreira:

a **faceta pós-moderna** de Peixinho é expressa na **adesão ao idiomatismo** guitarrístico **tradicional (tonal)** e no caráter assistemático de *L'Oiseau-Lyre* (1982); nas **relações estilísticas** de *Ulivi, Aspri e Forti* (1982) **com o universo**

histórico do Lied; nas **explorações harmônicas e estilo de condução melódica** de *Retrato de Helena* (1982); na **expressividade romântica** dos solos em *Lov II* (versão de 1983); na **personalização imaginária dos instrumentos** em *O Jardim de Belisa* (1984); na **estruturação acórdica** de *Ouçam a Soma dos Sons que Soam* (1986); no **recurso a gestos escalares** em *Fantasia-Improptu* (1990) e mesmo na **transparência polifônica** de *Floreal* (1992). (FERREIRA *in* MACHADO, 2002: 257).⁷

O *Estudo III*, de 1976, poderia facilmente ser acrescentado à lista das obras acima citadas, devido à sua aderência ao universo pianístico de Chopin e à polarização sobre uma referência harmônica do antigo contexto tonal. Construído sobre dois gestos principais, o primeiro é o acorde de Si bemol maior (por vezes com a 7ª menor), fixo num único registro do teclado. O segundo, formado por linhas melódicas que orbitam em torno do acorde de base e percorrem toda a extensão do teclado. O acorde de Si bemol maior funciona como um acorde-ilha que não apenas assegura a unidade formal da obra, como produz âncoras perceptivas que conduzem a escuta gerando, ao mesmo tempo, uma espécie de caleidoscópio de memórias e expectativas.



**Figura 1: *Estudo III*, 5º e 6º sistemas.
Acorde de Sib M (acorde-ilha) fixo no registro médio-grave
e gestos melódicos espacializados por todos os registros**


As ressonâncias do acorde-ilha (setas) estão constantemente acionadas como um “rastros de luz”, seja pela reiteração do próprio acorde, seja pela ativação de harmônicos decorrentes dos gestos melódicos espacializados. A arquitetura da obra se apresenta, portanto,

em dois extratos texturais interdependentes: *continuum* de ressonâncias e constelações melódicas.

As constelações, muito embora nos convidem a uma associação com gestos provenientes de práticas improvisatórias ao piano - comum em outros *Estudos* do autor -, parecem derivar agora do pensamento serial que, embora não ortodoxo, Peixinho sempre foi adepto. Ao examinarmos a sequência das notas dos dois grandes gestos melódicos, no exemplo acima, percebemos que elas se baseiam em séries de 9 e 10 sons respectivamente, com perfis intervalares semelhantes, sobressaindo o intervalo de 7^a maior e suas inversões. Trata-se, novamente, do sentido dialético presente na linguagem de Peixinho e que Mário Vieira de Carvalho irá observar em sua crítica, quando da estreia da obra em Portugal pelas mãos do próprio compositor:

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

Para nossa discussão, cujo foco é a relação entre idiomatismo pianístico e gestos estruturais, importa salientar a forma como o pianista é levado a manipular os dedos e as mãos no teclado para garantir que as notas do acorde-ilha continuem soando, enquanto se executa as notas dos gestos melódicos. Utilizaremos a mesma imagem do exemplo anterior para demonstrar tal operação:



The image displays a musical score for a piano piece, likely 'Estudo em Si bemol maior' by Peixinho. The score is written for piano (p) and right hand (m.d.). It features various dynamics such as *mp*, *cresc.*, *p*, *f*, *ff*, *fff*, *ppp*, *mf*, *p*, *mf*, and *mp*. Performance markings include *rit.*, *molto espressivo legato*, and *2/3 ca.*. The score is annotated with several colored arrows: a blue arrow pointing to a crescendo in the piano part, a green arrow pointing to a note in the right hand, a red arrow pointing to a note in the piano part, a yellow arrow pointing to a note in the right hand, and an orange arrow pointing to a note in the right hand. The tempo is marked as $\text{♩} = 66 \text{ ca.}$. The score is divided into two systems, with the first system ending with a double bar line and the second system starting with a new section marked *molto espressivo legato*.

Figura 2: Manipulação dos dedos e das mãos

O primeiro acorde de Si bemol maior que aparece na Figura 2 é realizado pela mão esquerda, assim como a nota Lá bemol pertencente ao gesto da mão direita (seta azul). Antes da mão direita substituir a esquerda na segunda aparição do acorde (lembrando que há uma ligadura de prolongação entre eles), ela irá cruzar sobre a mão esquerda para aceder ao Lá mais grave do piano (seta vermelha). Na sequência, a sétima do acorde (seta verde) irá agregar-se às ressonâncias do acorde principal cujas notas permanecem abaixadas pela mão direita. No segundo sistema, a mão direita ainda está sobre o acorde de referência e aciona o Mi 3 com o quinto dedo (seta laranja), em *staccato* e dinâmica *f*, sem deixá-lo se misturar com as ressonâncias originais. Agora é a vez da mão esquerda cruzar sobre a direita para atingir o Mi bemol agudo (seta amarela), já se preparando para voltar a tocar o acorde-ilha.

Esta constante alternância de mãos visando a permanência das ressonâncias do acorde principal é auxiliado ainda mais pelo uso extremamente minucioso do pedal. Algumas vezes ele é empregado com objetivo de gerar ressonâncias, como no excerto acima, outras para criar oscilações das mesmas.

É o que nos exemplifica os três primeiros compassos do *Estudo III*:



Figura 3: *Estudo III*, Compasso 1, trêmulos do pedal direito

Neste excerto, o compositor-pianista recorre a três trêmulos diferentes com o pedal direito, simulando um *rallentando* de oscilações das ressonâncias. Mais uma vez temos a expertise do instrumentista atuando sobre a criação da obra. A respeito do uso dos pedais, o pianista brasileiro José Eduardo Martins que colaborou com Peixinho em várias ocasiões, nos relatou que, por ocasião de um concerto partilhado com o compositor, em 1994, ficou muito impressionado com a maneira que Peixinho manipulava os pedais:

Impressionava a sua maestria na utilização dos pedais, pois tantas vezes - há indicações (...) de trêmulos no pedal direito - Peixinho acionava-os de maneira

virtuosística, verdadeiros "trinados" pedalísticos. Assim procedeu ao interpretar suas obras (...). Domínio pleno!!! (MARTINS, 2018: 2).

Diferentemente dos *Estudos II e IV* nos quais o compositor explora de forma radical um rol de técnicas não convencionais como, por exemplo, o uso da voz do intérprete no *Estudo II* ou o uso de crina nas cordas do piano no *Estudo IV*, aqui no *Estudo III* estamos diante de um pianismo visivelmente vinculado à tradição do século XIX, especialmente em certos desenhos melódicos que parecem evoluir de gestos ornamentais da obra de Chopin. Contudo, algumas inserções no terreno das técnicas estendidas também estão previstas e antecipadas nas instruções da partitura:

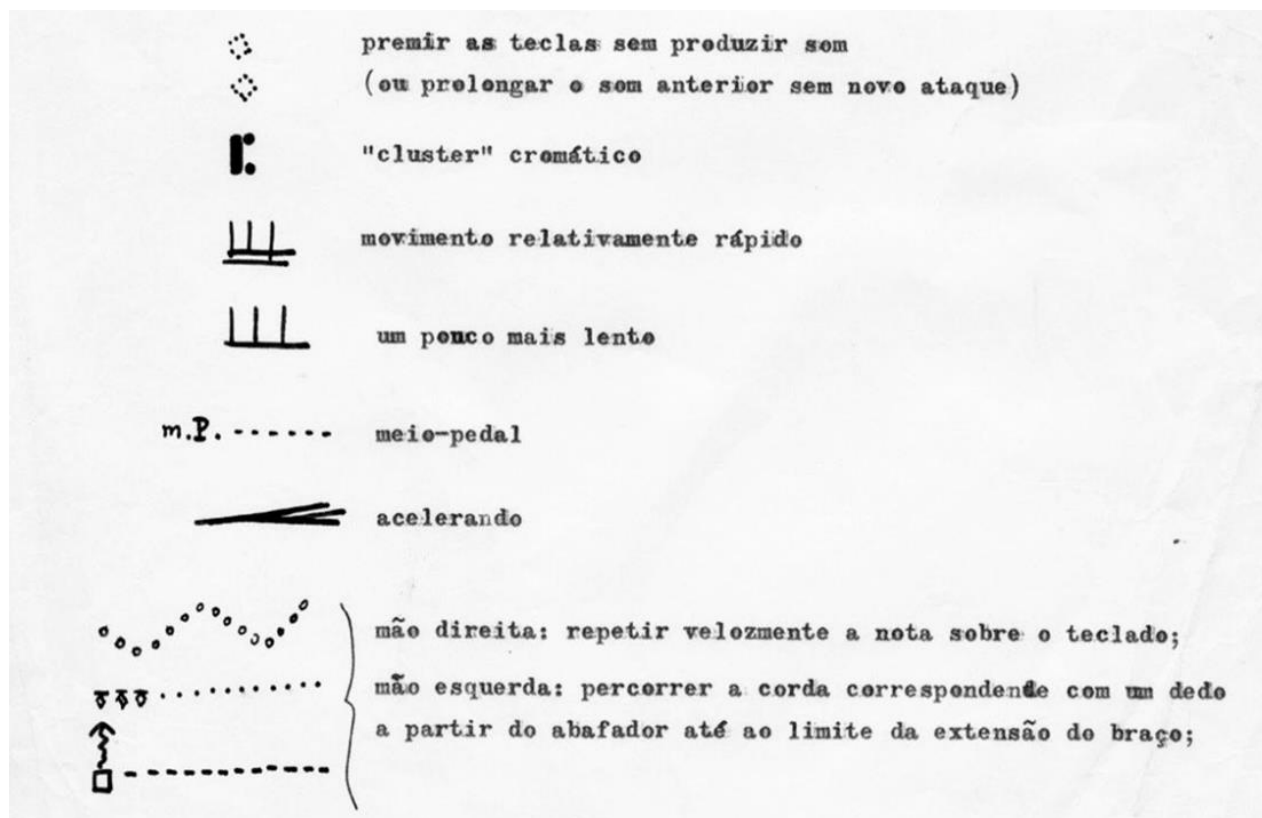


Figura 4: *Estudo III*. Sinais de Notação na partitura manuscrita ⁸

A propósito da Figura acima, um último aspecto será abordado visto sua importância para compreendermos a abrangência das questões composicionais de Jorge Peixinho e, por consequência, sua repercussão na escrita pianística. Trata-se da notação gráfica. Analisando seus manuscritos para piano observamos uma sistematização gradativa dos signos que o compositor, ao longo de suas obras, foi desenvolvendo e perpetuando em peças consecutivas. Para ele, a maneira de grafar a música não era apenas um meio de

expressar determinada ideia musical, mas, ao mesmo tempo, fator determinante para a formação daquela ideia. Em 1974, dois anos antes de compor o *Estudo III*, Peixinho pronunciou que:

(...) o problema da escrita-notação é de capital importância, porque ele deu origem, ao tentar suprir, num determinado momento histórico, as lacunas da notação de tipo tradicional, deu origem, dizia eu, à alteração qualitativa da própria música, isto é, produzindo, em grande parte, uma transformação da própria mentalidade musical (...). (PEIXINHO *in* ASSIS, 2010: 328) ⁹.

Em sua música, a notação extrapola o conjunto de sinais convencionados na comunicação entre compositor e intérprete, e passa a atuar de forma individualizada. Cada obra é autorizada a gestar sua própria grafia em resposta aos diferentes desafios técnicos e estéticos que o compositor-pianista se coloca. Tal diversificação, talvez seja uma das maiores dificuldades oferecidas aos seus intérpretes e por isso mesmo, a incidência de um texto explicativo no início de suas partituras. Em se tratando do *Estudo III* a alternância entre uma grafia proporcional e a grafia mensurada contribui, sem dúvida, para reforçar o espírito geral da obra, que é justamente o jogo do contraditório, a dialética entre tempo estático e dinâmico, entre tonalismo e atonalismo, entre técnica convencional e técnica estendida.

4. Considerações finais

Ao longo deste texto, buscamos demonstrar como o piano, nas mãos de Jorge Peixinho, adquiriu um papel estruturante em sua linguagem musical, extrapolando a função de fazer soar a música. O *Estudo III* nos permitiu problematizar a exploração do teclado e a manipulação das mãos para a formação de camadas texturais, bem *como* a concepção de uma pedalização a serviço de um fraseado não somente do extrato melódico, mas no agenciamento do acúmulo de ressonâncias. Procuramos demonstrar, ainda, como a grafia desenvolvida pelo compositor é também oriunda de um pensamento filosófico que revela a força dos signos na própria concepção do material musical.

A relação de Jorge Peixinho com a música brasileira, muito embora tenha sido aqui discutida sumariamente, serviu como ponto de partida para a escolha do *Estudo III* mas também nos permitiu criar uma conexão, ainda que sutil, entre seu pensamento criativo e a dos compositores vanguardistas do Brasil, aqui representados por Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira. Além disso, a vertente pós-moderna presente no *Estudo III* através de antagonismos entre tradição e vanguarda, sinaliza uma convergência ainda maior em termos de afinidade estética entre Peixinho e Gilberto Mendes, como nos faz concluir suas palavras:

“Peixinho teve o dom de saber escapar da aridez construtivista (...), de saber temperar as suas preocupações morfológicas com um toque de sensualismo, de leveza voluptuosa com que arredondava as arestas de suas armações estruturais” (MENDES *in* MACHADO, 2020: 65).

Por fim, concluímos que os *Estudos* (1968-1992) para piano de Jorge Peixinho são verdadeiros croquis que sintetizam a curta jornada criativa deste compositor-pianista junto a nós, e que propiciaram ao compositor-intérprete, alargar sua experiência no terreno da criação e da expressão.

Referências

- ASSIS Paulo (Org.). *Jorge Peixinho - Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música, 2010.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução, *in* BENJAMIN Walter, HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor W. e HABERMAS Jurgen. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- CARVALHO, Mário Vieira. Crítica Musical. *In* MACHADO, José (org.). *Jorge Peixinho - In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002. P.273-.
- FERREIRA, Manuel Pedro. A obra de Jorge Peixinho: Problemática e recepção, *In* MACHADO, José (org.). *Jorge Peixinho - In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002. P. 223-286.
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (org.). *A Invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- MENDES, Gilberto. Jorge Peixinho: o elo entre a música nova portuguesa e brasileira. *In* MACHADO, José (org.). *Jorge Peixinho - In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002. P.63-67.
- MARTINS, José Eduardo. Entrevista a autora. Lisboa, 01 de Dezembro de 2018. Formato texto. 2 páginas. Não publicada.
- PEIXINHO, Jorge. Entrevista de Manuel de Lima (1974). *In* ASSIS Paulo (Org.). *Jorge Peixinho - Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música, 2010. P.323-332.
- PEIXINHO, Jorge. Entrevista de Willy Correa de Oliveira (1970). *In* ASSIS Paulo (Org.). *Jorge Peixinho - Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música, 2010. P.275-279.
- PEIXINHO, Jorge. Introdução a um estudo sobre o “Estudo V – Die Reihe Courante” para piano. *Revista Música*, São Paulo, v.5, n.1, p. 73-105, 1994. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55073>. Acesso em: 04/11/21.
- PEIXINHO, Jorge. *Estudo III em Si bemol maior*. Música erudita; piano. Lisboa. Partitura Manuscrita. 10 páginas. Disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6673&lang=PT. Acesso em 01/07/21.
- TEIXEIRA, Cristina Delgado. *Música, Estética e sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*.



Lisboa: Edições Colibri. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

Notas

¹ Este trabalho é derivado da investigação de pós-doutorado - *Fazer música, fazer história*: interpretando a obra para piano de Jorge Peixinho -, realizado entre 2018 e 2019 no CESEM/Universidade Nova de Lisboa, com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

² Parte desta correspondência está localizada no Arquivo Municipal do Montijo, em Portugal.

³ Comissionado e dedicado ao pianista José Eduardo Martins. Acessível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=q1F8saLRQDE>

⁴ Detalhes ver: ASSIS (2010) e TEIXEIRA (2006).

⁵ Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YStmeKVV9fk>

⁶ Entrevista originalmente publicada no *Jornal O Estado de São Paulo* em 23.05.1970.

⁷ Grifo nosso.

⁸ Documento localizado em:

http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=6673&lang=PT

⁹ Entrevista originalmente publicada no *Século Ilustrado* de Lisboa, em 26.01.1974.