

Recebido: 16/12/2019

Aprovado: 02/02/2020

DOI: 10.26512/emtempos.vi35.28699

A música sertaneja no circo-teatro: notas sobre a trajetória artística de José Fortuna (1950-1980)

Jaqueline Souza Gutemberg

Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia
Professora substituta na Universidade Federal do Triângulo Mineiro

jac.gut@hotmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo divulgar o resultado de minha pesquisa realizada no Doutorado e as reflexões de seu produto final, o texto de tese, defendido pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia em março de 2018. Dando continuidade às proposições teórico-metodológicas, esse trabalho se apresenta também como possibilidade de ampliar as discussões cujo foco se concentra na relação entre música sertaneja e circo-teatro, sobretudo a produção artística de José Fortuna (1923-1983) em sua experiência com a trupe Os Maracanãs na cena paulista de teatro circense entre os anos de 1950-1980. A fim de problematizarmos a complexidade das relações que se constrói entre música sertaneja e circo-teatro à luz de um contexto repleto de transformações socioculturais, marcado pela idealização e materialização do projeto nacional-desenvolvimentista a partir dos anos de

1950, debruçamos sobre as práticas desse artista da música sertaneja. Como sujeito que experimenta o êxodo rural e compartilha das dificuldades de famílias inteiras que deixam o campo passando a viver nos bairros periféricos das grandes cidades, compondo uma massa de trabalhadores pobres aglutinados nos bairros marginais, José Fortuna produziu um repertório que não mais dualizava campo e cidade. Pelo contrário. Fruto de seu tempo, a sua produção artística se apresentou como uma forma de *reenraizamento*, de conectar-se ao campo mesmo estando distante dele. Mas não só. Com ela se experimentava das novas transformações sociais, possibilitando combinações diferentes à música rural como os novos temas da vida urbana, pinçados pela linguagem artística dos melodramas teatrais encenados no palco do circo.

Palavras-chave: Música sertaneja; Os Maracanãs; Circo-teatro; Melodrama

Abstract: This article aims to disclose the results of my PhD research and the reflections of its final product, the thesis text, defended by the Graduate Program of the Federal University of Uberlândia in March 2018. Continuing the theoretics and methodologic propositions, this work is also presented as a possibility to extend the discussions whose focus is on the relationship between country music and circus-theater, especially the artistic production of José Fortuna (1923-1983) in his experience with the troupe Os Maracanãs in São Paulo between the years 1950-1980. In order to problematize the complexity of the relationships that are built between country music and circus-theater in the light of a context full of sociocultural transformations, marked by the idealization and materialization of the national-developmental project from the 1950s, we focus on the practices of this country music artist. As a subject who experiences the rural exodus and shares the difficulties of whole families leaving the countryside living in the peripheral neighborhoods of large cities, composing a mass of poor workers clustered in marginal neighborhoods, José Fortuna produced a repertoire that no longer dualized countryside and City, instead as a result of his time, his artistic production was presented as a way of re-rooting, of connecting to the field even being distant from it, but not only, with it she experimented with the new social transformations, enabling different combinations of rural music as the new themes of urban life, pinned by the artistic language of theatrical melodramas performed on the circus stage.

Keywords: Country music; The Maracana; Circus-theater; Melodrama

Trajetória de pesquisa

O presente artigo é fruto de uma trajetória de pesquisa que se iniciou na graduação, especialmente com a Iniciação Científica entre os anos de 2008-2010, passando pela Monografia (2010), Mestrado (2011-2013) e Doutorado (2014-2018)¹. Durante esses anos de pesquisa, teci reflexões acerca da relação da música sertaneja no contexto sociocultural do Brasil nos anos de 1950, teorizando a relação entre a produção dessa música e o processo de modernização do país, materialmente experimentado com a efetivação do projeto nacional-desenvolvimentista, que incidia não só sobre as relações materiais advindas com a industrialização, mas sobre os padrões de comportamento da sociedade, esse projeto reorganizou as relações sociais a partir de uma lógica industrial, urbana, sanitária, vinculada à sociedade capitalista e de consumo. Tais padrões estavam alinhados à ideia do progresso da nação, o que direciona uma nova maneira de enxergar o campo, como atrasado e que deveria ser superado. Isso expõe o homem do campo a uma caracterização, estilização como “um outro” fora do padrão exigido pela sociedade moderna.

Nesse sentido, a temática central da pesquisa debruçava sobre o Brasil dos anos de 1950, pensado através da produção musical sertaneja de José Fortuna (1929-1983), que com sua sensibilidade “traduziu” temas tão importantes desse tempo, como êxodo rural, o estranhamento do caipira com o mundo moderno, o sentimento de imigrante em sua própria terra (YATSUDA, 1992). Como sujeito que experimentou tais angústias, José Fortuna colocou em suas canções os desajustamentos entre o Brasil moderno e a realidade daqueles que viviam à margem de seus benefícios. Com o projeto nacional-desenvolvimentista, idealizado pelas elites, o país deveria ajustar o passo com os países desenvolvidos e o mundo rural era visto como sinônimo do atraso (ORTIZ, 2006). Nessa perspectiva, era preciso romper com o país rural e agrário (MACHADO, 1998). Rumo ao progresso, por vias da industrialização e urbanismo, famílias inteiras foram forçadas a deixar o campo, muitas vezes à procura de trabalho e melhores condições de vida, pois o avanço do capitalismo e modernização das relações de trabalho colocou em condições de miséria essa população. As máquinas substituíam o trabalho humano e o avanço das grandes lavouras com a monocultura incidiram sobre as terras dos pequenos sítiantes. Esse foi o período mais inclemente do êxodo rural no país e a cidade exerceu o

¹ Tais projetos acadêmicos contaram com a orientação da Prof^ª. Dr.^ª Maria Clara Tomaz Machado e com financiamento de pesquisa das instituições FAPEMIG e CAPES.

papel de atração dessa população migrante, porém, não possibilitou sua inclusão, o que levou essa população a uma marginalidade. Tal realidade possibilitou a percepção do campo de forma idealizada, como o lugar da coletividade, do auxílio mútuo, da solidariedade, tão distante dos sentimentos e *atitudes blasé*² do homem urbano, da qual nos fala George Simmel (1976) em sua crítica ao mundo moderno.

Os contrastes entre campo e a cidade foram por muito tempo a principal temática da música sertaneja raiz e nos anos iniciais de minha pesquisa foi meu principal interesse, sobretudo porque esse tipo de temática era o cerne da produção musical de José Fortuna (GUTEMBERG, 2013). O que essas canções diziam sobre esse tempo? Qual a relação da música sertaneja raiz com o tempo em que ela foi produzida e divulgada? Tais questões possibilitaram um levantamento documental amplo e heterogêneo, além de uma literatura sobre a música sertaneja que contemplasse esse dualismo e que frisasse o papel fundamental que a música como expressão cultural exercia sobre a cultura caipira (CANDIDO, 1975; MARTINS, 1975). Por meio dessa problemática teci uma narrativa que girou em torno de uma produção nostálgica, na qual o caipira revelava seu desenraizamento (BOSI, 1992) e por meio da qual ele construía sua visão de mundo e se conectava, ainda que simbolicamente, ao universo rural.

Por meio dessa produção a música sertaneja encontrou espaço no rádio e disco. De “expressão legítima do universo rústico” passou a ser produzida comercialmente atendendo aos interesses mercadológicos, tornando-se urbana e estabelecendo nesse novo espaço de circulação, novas significações não mais restritas a realidade do cotidiano rural. Sob o codinome de sertaneja, ela se (des)territorializou, para usar uma expressão de Roberto Zan e se hibridizou (ZAN, 2005). A ela foram atribuídos novos significados a partir de padrões de comportamentos do cidadão, se estilizou e ganhou ares modernos com a influência de ritmos musicais da juventude da época como o rock e o country music norte-americano (ALEM, 1996), se popularizando através dos meios de comunicação de massa como o rádio, por exemplo. E nesse sentido a entendemos não como uma expressão artística que destaca o dualismo campo-cidade, procurando aí ressaltar e resguardar uma cultura caipira, sem misturas, original, como uma “arte da terra”, em sintonia com as noções de identidade nacional (ORTIZ, 2006) e de tradição,

² George Simmel compreende “atitudes blasé” como o comportamento indiferente perante as coisas, característica do homem urbano, metropolitano.

tão cara aos puristas e aos projetos de Estado³ (GUTEMBERG, 2013; OLIVEIRA, 2003).

Ao passo que essa música se modifica, ela se torna fronteiriça, em diálogo com a vida real, experimentada pelos “caipiras na cidade” e em constante processo de massificação. Por esse motivo, ampliamos nossas discussões ao ingressar como discente nos cursos de Mestrado e Doutorado pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Dessa vez, não mais interessava reforçar os antagonismos entre campo e cidade por meio da música sertaneja, mas, sobretudo, compreender a complexidade dessa relação que não poderia ser resumida na dimensão dualística. Era preciso mudar o foco de análise e compreender que a música sertaneja se fazia no interior de um processo histórico de mudanças significativas que atravessava a sociedade brasileira como um todo e que, como representação, ela dizia sobre aquela realidade, fazendo sentido aquela nova experiência. Por isso mesmo a música sertaneja ganhou novos temas, ritmos, significações, “atualizando-se” às novas exigências do “agora”. Com isso, nos deparamos com um artista que extrapolou os limites da temática nostálgica e buscou a interação com a cidade, num processo de reenraizamento (VILELA, 2011).

A delimitação do problema

Esse novo olhar para o tema possibilitou a ampliação da discussão, a partir de uma nova problemática. Afinal, esse artista se depara com um novo cenário de produção e recepção para a música sertaneja e, especialmente, com uma nova mentalidade em que era preciso modernizar hábitos e mentes. O caipira não mais queria ser visto como um “estrangeiro em sua própria terra”, como o jeca-tatu, estilizado na literatura como sinônimo do atraso nacional. Qual era a prática que José Fortuna produziu para atingir

³ É importante ressaltar que a música sertaneja absorve os compromissos com a difusão de uma cultura popular rural. Isso porque ela surge num momento de construção da ideia de Estado Nação, a qual apresenta uma ideia de povo como entidade homogênea, camuflando suas diferenças sociais e culturais, como observou Renato Ortiz, em seu estudo sobre o processo de modernização do Brasil. Como expressão de uma tradição longínqua, a-temporal e a-histórica, a música caipira exerce o papel de um registro da cultura rústica, sobretudo paulista, origem do homem rústico, descendente dos bandeirantes. Os primeiros registros em disco com Cornélio Pires em 1930, as produções ganham um tom de achados folclóricos, como uma espécie de resíduos de uma cultura que sofre constante processo de desmantelamento com o progresso. Essa visão compreende um profundo abismo entre música sertaneja e música rural, o que impede de perceber e identificar suas imbricações e o processo histórico que promove as suas diferenças.

as massas? Essa nova problemática conduziu a pesquisa e nos revelou um homem plural, estratégico, criativo na conquista de um espaço de atuação. José Fortuna astutamente teceu maneiras de dialogar com esse novo tempo para assim, poder atingir os novos públicos com intuito de construir uma representação de si no cenário artístico da música sertaneja e se afirmar como um nome de referência para o público e os pares. Com o intuito de explorar o tema, a pesquisa para a tese nos levou a outros caminhos que não mais entendia a produção artística de José Fortuna como uma poética nostálgica, de valorização ao universo rural. Pouco a pouco, os compositores modificavam a dita “música rural”, ao acrescentar novos elementos às suas criações, temas mais urbanos, novos instrumentos como a guitarra elétrica. Tal remodelagem, descaracterizadora para alguns, atendia aos interesses de um público diverso, atento às novas sonoridades de seu tempo (HONÓRIO FILHO, 1992). Desse modo, ao acompanhar essa transformação na produção de José Fortuna, compreendemos que o artista, visto antes como um caipira que valorizava suas origens, esteve atento as mudanças no campo artístico e social, o que o levou a uma produção versátil, de diálogo não só com o interior, mas também com as massas, com a diversão das camadas menos abastadas da sociedade, ou seja, a classe trabalhadora, residente nos bairros afastados do centro, conhecidas vilas e subúrbios. Indo além da produção musical e apropriando-se de uma das mais populares práticas artística de seu tempo, o circo-teatro, José Fortuna ambientalizou a música sertaneja para os palcos circenses. Com sua pequena trupe conhecida como Os Maracanãs (FORTUNA, 2009)⁴, deu um novo uso à produção sertaneja que se apresentava agora como roteiro para seus dramas teatrais, ampliando sua divulgação fora do circuito rádio-disco. Essa empreitada reforçou o nome do artista que se destacou no cenário musical sertanejo e entre as companhias circenses de teatro paulista entre os anos de 1950 e 1970.

Fundamentação teórico-metodológica

⁴ Cia Teatral criada por José Fortuna. Trupe pequena, cujos integrantes eram artistas de teatro amador, circo e músicos e, em algumas peças e ocasiões, familiares do compositor. Criada na década de 1950, Os Maracanãs, referência a uma ave de plumagem verde e amarela, seguia a trilha do circo, no qual encontrou espaço para suas apresentações por bilheteria da noite. Conferir em: <http://www.josefortuna.com.br/teatro.php>. Acesso em dez./2019.

Este artigo se fundamenta nas posturas teórico-metodológicas da chamada História Cultural, que se propõe a refletir sobre a cultura, compreendendo-a como um conjunto de significados partilhados socialmente para problematizar o real vivido. Como campo historiográfico que emerge no século XX abriga um leque de possibilidades de estudo da História a partir da pluralidade de objetos, antes desconsiderados por uma historiografia de viés positivista, da transversalidade de temas e formas de tratamento das fontes. Nesse sentido, a História Cultural, na perspectiva do historiador Geoge Duby (2011), delimita um campo de análise do contexto social a partir dos mecanismos de produção dos objetos culturais. E essa postura desvia o foco antes dado às manifestações da cultura letrada, erudita, para as expressões culturais vindas de qualquer lugar, historicizando suas manifestações, formas de produção e recepção, avaliando quais os sentidos que adquirem num determinado contexto histórico-social. Nesse espectro, é imprescindível a noção de *cultura* como uma categoria de análise útil e complexa. Aqui a compreendemos como “(...) uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto, já um significado e uma apreciação valorativa”. (PESAVENTO, 2003: 15).

Ao largo do interesse dos historiadores toda e qualquer manifestação dos homens são compreendidas como ferramentas salutares, vista inclusive sob a ótica da abordagem micro, para se pensar as complexidades das relações sociais em determinado contexto histórico. Por isso, as manifestações do homem comum, das classes populares, das mulheres, dos “excluídos” da história, são levadas em conta, e não mais uma história das elites, dos heróis, mas reconhecendo as experiências daqueles sujeitos como agentes da história (THOMPSON, 1998).

Salientamos que a música como fonte da história compartilha de tal premissa. Como referência para minha pesquisa está a literatura sobre a relação da História e Música (NAPOLITANO, 2002; PARANHOS, 2004; CONTIER, 1988). José Geraldo Vinci de Moraes, historiador desse campo, observa que a incorporação da música como linguagem pela História se aporta como uma “possibilidade e viabilidade do historiador tratar a música como fonte documental importante para mapear as zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas com os setores subalternos e populares”

(MORAES, 2000). Entre as manifestações musicais representativas de um setor marginal da sociedade está certamente a música sertaneja, expressão cultural rica que manifesta profunda ligação com a cultura e o lazer das classes trabalhadoras. Pensando nisso, buscamos uma produção intelectual atualizada sobre esse gênero, capaz de problematizar a relação da música sertaneja na dimensão espaço-tempo, produção e recepção, como é o caso do texto de Martha Tupinambá de Ulhôa, Sanches Júnior, Gustavo Alonso, Diogo Brito para citar alguns (ULHÔA, 1990; SANCHES JÚNIOR, 1998; ALONSO, 2011; BRITO, 2012). Tais estudos priorizam a contextualização da música sertaneja, caracterizando-a como uma expressão cultural que envolve não só a dimensão campo e cidade, mas como se imiscui no processo de modernização, como participa dele e como reflete seus discursos.

Muitas vezes os canais de atuação dessa música se ramificam com a consolidação da Indústria da Cultura. Ela é representada em novos produtos que simbolizam o rural, selos especiais na indústria discográfica, investimentos editoriais como as revistas de segmento específico, folhetins em programas de rádio, mas também em outras vias, como foi o caso do circo-teatro, que por sua característica nômade transita por vários lugares, corre de boca em boca, dão visibilidade aqueles que não ocupam espaço nas grandes emissoras de rádio, TV e gravadoras. Sua produção é compreendida na esfera do popular porque escapa as regras estilísticas da elite, é acessível à classe trabalhadora e em estreito vínculo com esta, se amplifica e conforma o gênero musical sertanejo. Pensando nisso, a estruturação do gênero como ligado a manifestação de uma cultura popular brasileira não pode prescindir de um diálogo com as manifestações da cultura de massa, com a indústria cultural e de mídias (KELLNER, 2001; ORTIZ, 1988).

É por isso que entendemos a música também como discurso *mediador* (MARTÍN-BARBERO, 2001)⁵ dessas relações que se instituem no campo da produção cultural no Brasil. Ela se constitui na promoção de um diálogo entre o passado e o presente, entre tradição e modernidade, campo e cidade, entre cultura popular e de massa. Ou seja, é entendida no âmbito do conceito de *representação* (CHARTIER, 1991). Assim, fica evidente que a música sertaneja não se furtou às inovações de seu

⁵ Termo usado no sentido de intervenção. Ele é usado por Martín-Barbero na obra *Dos Meios às Mediações*. Embora o autor não o defina nesta obra, entendemos que a mediação se apresenta como dispositivo dos novos modos de interpelação política.

tempo. E por isso se faz necessário aqui esclarecer que ela faz parte de uma “cultura do fazer sentido”, como menciona Richard Hoggart (1973b) para a cultura que produz a classe trabalhadora. Ela é gerada, disseminada e recebida de acordo com os interesses de seus produtores, mas, também, de seus consumidores. Com isso, as abordagens em torno da cultura de massa são compreendidas sob o campo de análise dos Estudos Culturais, que entendem que essa produção da indústria cultural não chega a todos e da mesma forma. Apesar de produzida com base nos interesses (mercadológicos, políticos, por exemplo) de determinados grupos ligados ao poder hegemônico, os produtos da cultura de massa podem ser filtrados e apropriados por aqueles que a consomem, dando a eles novos significados (WILLIAMS, 1969).

Tendo como base essa revisão crítica, entendemos as práticas e representações da cultura popular, suas relações com os meios de comunicação como o foco das abordagens de um ramo da sociologia de um novo tipo, como postula Raymond Williams. É de interesse dessa abordagem o próprio sentido de uma convergência de posições de estudo para o conceito de cultura (WILLIAMS, 1992: 11)⁶. Assim, para Williams, essa nova forma de convergência que se evidencia e é praticada por alguns estudiosos relacionados aos estudos culturais, encara a cultura como um “sistema de significações essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social” (WILLIAMS, 1992: 13). A partir dessa convergência contemporânea, é preciso dar ênfase às práticas e produções culturais das classes populares, sobretudo as suas formas de sociabilidade, o seu consumo e lazer situados fora do centro, no bairro e nas localidades que pouco se distanciam do seu “pedaço”, mas que se efetivam em seu tempo livre, de descanso, ou seja, fora do horário da fábrica (MAGNANI, 1998).

Como um dos objetos da História Cultural está a cultura popular vista não com uma abordagem conceitual romântica, mas como uma questão complexa. Vários historiadores, assim como Roger Chartier, Michel de Certeau, Stuart Hall, em diferentes abordagens temáticas, deram contribuições teóricas à questão compreendendo o termo em sua dimensão histórica e não apenas pelo viés dualístico com a cultura erudita, mas, sobretudo, problematizando suas imbricações, trânsitos. Por isso, a noção de

⁶ Raymond Williams (1992: 11) explica que há uma dificuldade de definição do termo cultura. O sociólogo esclarece que existe uma gama de significados para tal. Segundo o Williams, podemos distinguir uma gama de significados desde (i) *um estado mental desenvolvido* – como em “pessoa de cultura, “pessoa culta”, passando por (ii) *os processos desse desenvolvimento* – como em “interesses culturais”, “atividades culturais”, até (iii) *os meios desses processos* – como em cultura considerada como “as artes” e “o trabalho intelectual do homem”.

*circularidade cultural*⁷ (GINZBURG, 1987) é fundamental para esse trabalho, o qual compreende as atividades dos circenses em sua elaboração de textos teatrais, performances artísticas enquanto práticas sociais complexas que coadunam, numa esfera da apropriação e recepção, de mediação e adaptações, as manifestações de uma cultura letrada, dos cânones literários de tradição europeia, na literatura nacional. Ambientalizando a realidade vivida aos gostos das chamadas sociedade de massas e as condições de produção do lazer na periferia dos grandes centros, essa produção teatral circense dos compositores e artistas sertanejos coloca em evidência seu entendimento de mundo, sua leitura das condições sociais e políticas, pinçadas pelo palco na luta do bem contra o mal, a exploração do empregado pelo patrão, a vingança, a luta por justiça, o amor e o ódio. A fim de problematizar como elas aparecem nas peças teatrais sertanejas é possível que essa transversalidade entre linguagens distintas, do circo, tetro e música, compõe a dimensão histórica do gênero sertanejo, corrobora com sua difusão que extrapola os limites de circulação e recepção, atinge também os grandes centros, os horários nobres nos meios de comunicação de massa, os teatros suntuosos, as maiores casas de espetáculos, circos e pavilhões.

Uma bibliografia acerca do circo (HORTA, 1993; CAMARGO, 1989; MONTES, 1983) foi necessária para compreender essa relação entre música sertaneja e circo-teatro. Embora essa associação tenha sido pouco discutida na historiografia sobre a música sertaneja, foi preciso fazer um levantamento sobre a história do circo – e mais especificamente do circo-teatro – no Brasil. Dessa forma, artigos, dissertações, pesquisas publicadas, teses e demais trabalhos acadêmicos sobre esse tema, além de biografias sobre os artistas do circo, foram levantados, permitindo-nos compreender como os artistas do gênero sertanejo passaram a atuar no palco do circo, como atores e/ou dramaturgos, produtores de peças e espetáculos, buscando, inclusive, referências nos textos do repertório teatral circense – que, aliás, dialogava com uma literatura vasta, de tradição europeia e do romance nacional (MONTES, 1983). Entretanto, essa relação apresenta-se nova na historiografia sobre a música sertaneja e circo-teatro, o que nossa pesquisa objetiva contribuir.

A problemática que circundou a pesquisa durante o doutorado possibilitou-nos ampliar a documentação. Metodologicamente, exercendo um trabalho de detetive a

⁷ A partir da ótica de Carlo Ginzburg (1987) em sua obra *O queijo e os vermes*, na qual dá vazão a uma nova história da leitura, vista de baixo, pelas pessoas comuns.

procura de pistas e sinais, do qual nos fala Ginzburg (GINZBURG, 1989), vasculhamos a produção musical e teatral de José Fortuna. Nesse sentido, o universo do circo-teatro brasileiro passou a nos interessar, sobretudo pela sua abertura aos artistas da música sertaneja a partir da década de 1950, processo marcado por diálogos e disputas entre linguagens artísticas distintas e saberes específicos (HORTA, 1993; SILVA, 2003). Para isso, realizamos entrevistas⁸ com familiares, artistas e companheiros artísticos, que com suas lembranças constroem uma narrativa acerca de Os Maracanãs e uma representação de José Fortuna como poeta no quadro nacional da música sertaneja até os dias atuais. Essa questão é pensada à luz da relação História e Memória (THOMPSON, 1997), sobretudo porque compreende uma significação do sujeito, por meio dessas lembranças (THOMPSON, 1997), hora como autor, poeta reconhecido, hora como homem ambicioso, egoísta, preocupado com sua imagem no cenário artístico sertanejo. Os depoimentos contribuem com uma narrativa que desloca o artista do sujeito, ou melhor, compreende que o primeiro é sua invenção, processo de uma representação de si (GUTEMBERG, 2018). Ao colocarmos a memória como objeto da História a reconhecemos enquanto construção social (THOMPSON, 1997; D'ALÉSSIO, 1998).

A problemática central da pesquisa direcionou nossos olhares para o circo e ampliou e renovou nosso repertório documental, o que novos materiais como coletâneas de peças teatrais, fotografias, cartazes de divulgação das peças, reportagens em jornais e revistas, muito desses materiais cedidos pelo Centro de Memória do Circo, com sede em São Paulo pela então coordenadora Verônica Tamaoki. Além disso, outra importante documentação foi nos apresentada pelo ex-circense e companheiro artístico de José Fortuna, Antenor Vicente. Trata-se das agendas de shows de Os Maracanãs de duas décadas, com riqueza de detalhes sobre a época, as condições de produção e encenação das peças, nomes das principais companhias circenses que peregrinavam os bairros e vilas da capital paulista. Essas agendas dão-nos a dimensão da representatividade de Os Maracanãs na cena teatral circense entre os anos de 1950 e 1970.

Os textos teatrais aqui citados foram obtidos por meio do contato com o pesquisador Walter Sousa Júnior (que os enviou do Arquivo Miroel Silveira) da ECA e instituições de proteção aos autores teatrais como a Sociedade Brasileira de Autores

⁸ Pensadas a luz das reflexões teóricas e metodológicas da História Oral. THOMPSON, Alistair. *Recompondo a memória: questões sobre a relação entre História Oral com as memórias.*

Teatrais (SBAT). Alguns desses textos foram fotocopiados dos originais, estes aos cuidados da filha do compositor, Iara Fortuna.

Também a *Revista Sertaneja* publicada pela Editora Prelúdio, atual Luzeiro, entre os anos de 1958-1960⁹. Essa documentação compreendida em seu contexto de produção preenche uma lacuna do setor editorial para o ramo sertanejo. Utilizando o discurso de defesa de uma cultura nacional, a música sertaneja de vertente rural é compreendida como expressão legítima da gente da terra em processo de descaracterização pelos ritmos estrangeiros e contato com a cidade. A Revista promove uma verdadeira defesa do que designa “artes caboclas”. Por isso, ela é coerente na proposição da apresentação, do sumário, dos temas escolhidos por seus editores. Entretanto, ela é rica mais por suas ambiguidades, pois ao passo que busca um discurso em defesa de uma cultura caipira sem misturas, ela difunde a produção da música sertaneja, mostrando em foto-reportagens com os artistas em destaque, colunas que comemoram a entrada da “música cabocla” na cena discográfica brasileira, no rádio e no disco, como um novo segmento da indústria cultural.

Nesse trajeto de pesquisa e levantamento de fontes, sites e blogs, vídeos publicados em plataformas digitais por fãs e colecionadores foram visitados a fim de reunir maior informação a respeito da relação entre música sertaneja e circo-teatro. Entre eles está o site *Tributo a José Fortuna*, mantido pela família Fortuna e o blog *Recanto Caipira* da memorialista Sandra Peripato. Tais materiais disponibilizados pela internet completaram o arquivo para pesquisa e enriqueceram nosso material com peças teatrais, fotos, depoimentos de artistas, letras de músicas, material que oferece aos pesquisadores importantes informações, como parceiros de composição, estilo musical, datação das composições e gravações.

A música sertaneja e o circo: imbricações

As diferenças entre as atividades e saberes artísticos que caracterizam a música sertaneja e o circo não impediram que aproximações ocorressem. No processo histórico de difusão desse gênero musical, o circo destaca-se como um canal de difusão. A aproximação ocorre pelo viés da linguagem teatral circense, apropriada pelos artistas

⁹ Essa documentação foi adquirida por meio do contato com colecionadores, entre eles destaco Antônio Mortarelli, que colaborou decisivamente com nossa pesquisa.

sertanejos numa produção conhecida como dramas. Muitos foram os artistas que despontaram nessa atividade, usando o picadeiro como palco e o circo como espaço de sociabilidade. Entre eles, destaco o compositor José Fortuna, que fazendo a ambientalização de suas produções musicais para o teatro circense firma-se como dramaturgo no cenário do teatro popular paulista. O uso do circo, de sua linguagem e de seu espaço possibilita novos intercâmbios e também a popularização do gênero sertanejo que passa a circular junto ao circo por diferentes espaços além do rádio e do disco. Sob a lona dos circos de periferia, nas vilas da capital paulista e constitui um novo canal de divulgação e a exploração de um novo segmento popular, onde fomenta novos dramaturgos, atores, diretores, produtores e empresários para o ramo a partir da década de 1950. Nesse período, esse estilo musical ainda não havia se consolidado nos principais meios de comunicação como o rádio e o disco. Dessa forma, o circo, como espaço de sociabilidade das camadas menos abastadas, residentes nos bairros marginais, concentrava grande público, o qual se tornou alvo de interesse de alguns artistas, especialmente aqueles que não tinham espaço nas grandes gravadoras e principais emissoras de rádio. Essa parcela artística ocupa o espaço do picadeiro apropriando-se da nova configuração da estrutura de apresentações no circo, na qual se destinava uma parte do espetáculo para atividades que envolviam o teatro e outra para as variedades. É preciso observar, como aponta parte da literatura sobre o circo-teatro, que esse processo de incorporação do teatro no Brasil ocorre em função da proibição de atividades envolvendo animais, as feras e, do processo de fechamento dos teatros em função da gripe espanhola, onde os artistas profissionais dessa categoria migram para os circos desenvolvendo suas atividades nesse espaço (ANDRADE, 2010: 53).

No Brasil, a antiga arena de múltiplas apresentações hibridiza-se com a cena teatral. Daniele Pimenta (PIMENTA, 2009) dirá que essa estrutura vai adaptar-se aos padrões de cultura popular do Brasil e às próprias condições socioculturais. Em decorrência delas, o circo absorve novas linguagens ao picadeiro, a exemplo da teatralidade como nova atração que ganha um espaço dentro da própria estrutura artística do circo, como uma segunda parte do espetáculo, sedutora do público. Com essa abertura para novas modalidades artísticas nos circos, também os artistas da indústria de massa, como os artistas da música sertaneja, passam a ingressar em uma parte do espetáculo, seja com shows ou peças teatrais. Com isso, o circo como espaço que reúne as atividades e saberes tradicionais desse universo, sofre um processo

histórico de transformação advinda com a mudança de comportamento da sociedade e do atrativo que as novas formas de entretenimento da indústria da cultura exerciam sobre ela, como por exemplo, a televisão.

Apropriação desse espaço e das linguagens teatrais circenses pelos artistas da música sertaneja possibilitou a exploração de novos temas musicais como ingredientes fundamentais na elaboração dos dramas. Afinal, é dessa relação palco-espectador que movia a produção dos melodramas sertanejos encenados no picadeiro, sobretudo porque eram frutos da realidade concreta, levadas à encenação, cuja finalidade era o impacto emotivo sofrido pelo espectador, que grita, chora, invade a cena, é partícipe dessa criação.

Decorre dessa simbiose entre circo e teatro um novo fazer artístico que orienta as produções teatrais dos compositores sertanejos. Esse fato permitiu a eles compartilhar obras oriundas do repertório importado, herança da “grande tradição” europeia, que se constituía aqui em “artigo de consumo das elites” quando o circo ainda era visto como coisa de gente fina.

O melodrama (HUPPES, 2000; THOMASSEAU, 2005)¹⁰ como a base narrativa dos textos do circo-teatro, em sua tradição europeia, era produto de uma literatura menor e tornou-se aqui paradigma para a produção teatral e literária nacional. As produções para o teatro seguem então a narrativa melodramática, mesmo considerada produto de uma “literatura que a tradição da crítica consagrou como de ‘segundo time’, consumidos aqui para gáudio das elites letradas e frequentadoras de teatro” (HUPPES, 2000: 42). Maria Lucia Montes afirma que essa importação cultural que inspirou a produção dos textos literários e teatrais para o entretenimento das classes abastadas “retornam por caminhos estranhos às suas origens populares, como no caso, o circo-teatro” (MONTES, 1983: 142). Na ação de palhaços, do elenco da trupe circense ou

¹⁰ O melodrama é a linguagem incorporada pelo autor como forma de seduzir o público, que se comove pela ação e imagem, o teatro para os olhos. Ivete Huppès, ao abordar o gênero teatral e sua permanência, compreende que o impacto que cria é um artifício de seus malabarismos de enredo. O que se privilegia é a *mise-en-scène*, provocando reações para envolver o espectador com a cena; o melodrama é entendido como uma arte das situações. Jean Marie Thomasseau dirá que, por seu “gosto de situações, o melodrama foi uma das primeiras formas teatrais a se desligar deliberadamente da escrita tradicional do teatro, preferindo uma linguagem puramente cênica que era, inicialmente, a das ações e das imagens”. A inovação de Pixérécourt, considerado pai do melodrama, foi a de elevar a encenação ao nível de uma arte, que seria protagonista graças a recursos técnicos, sonoplastia, figurinos, decoradores, os quais potencializam a impressão. Eles reforçam e oferecem dimensão mais expressiva à encenação.

incentivados e promovidos por empresários, a cena teatral redobra e dá forma a esta invenção nacional.

A especificidade do circo-teatro nacional permite o estudo por parte destes artistas de um *corpus* documental, referente a obras produzidas pela elite intelectual, além de, é bom lembrar, uma gama de referências a obras do cinema internacional. Ambas as produções, literária e cinematográfica, foram evocadas pela ação de uma dramaturgia dramática e veiculada pelos circos em obras como *Índia*, de José Fortuna, possivelmente inspirada no texto *Iracema*, de José de Alencar. A popularidade dos circos-teatros com esse tipo de referência nos faz recorrer à ideia de uma circularidade cultural presente no interior desse processo de composição dos textos, da qual nos fala Maria Lúcia Montes. Nesse processo, é *mister* considerar que essas produções foram igualmente apropriadas por um tipo de criação popular, no interior da qual elas saltaram da cena radiofônica brasileira para a ribalta na forma de dramas sertanejos.

Nessa perspectiva, a atividade teatral de muitos artistas sertanejos recorre a outros referenciais, num processo de *circularidade cultural*. Esse processo se une a uma extensão da popularização do mercado de bens simbólicos que tornam acessíveis às camadas populares produções literárias, ou seja, o livro como mercadoria. A diversidade de obras e de autores na composição desse nicho compõe uma gama de gêneros e estilos, para o “escândalo de escritores bem-nascidos (...) memórias de criadas com ar acabado e valets de chambre indigentes infestam as prateleiras das bibliotecas circulantes” (MONTES, 1983: 146). Aqui, se observa a falta de distância social entre o leitor e o escritor, que parece ter sido essencial à produção dos dramas circenses, pois foi no rastro da popularização das produções literárias e do acesso aos textos romanescos que muitos cantores e compositores da música sertaneja recorreram para elaborar o teor de seus dramas¹¹. A cena teatral circense, inspirada nos folhetins (MEYER, 1996) e teatro de variedades passa a integrar o espaço de atuação desses artistas, como foi o caso de José Fortuna, e foi central na consolidação da música sertaneja como expressão artística da cultura popular como legitimada ainda hoje.

Como o circo peregrinava pelas periferias da cidade, onde residia gente vinda do interior, composta por grande parte da classe trabalhadora, foi possível veicular a

¹¹ Maria Aparecida Lúcia Montes (1983: 153) dirá que muitos artistas das companhias circenses recorriam a um repertório de obras teatrais reunidos na Biblioteca Dramática Popular, publicado pela Editora Teixeira.

linguagem que os sertanejos proferiam com maior receptividade¹². Aí, o circo se conectava ao cotidiano dos bairros e vilas operárias, aos seus gostos e formas de lazer. Como projeto de uma segregação sociocultural, observa-se a expansão e crescimento dos bairros periféricos após a década de 1950. Nesses espaços havia uma profusão de movimentos culturais.

Dessa maneira, o circo-teatro revelou-se atento às inovações e ao fluxo cultural dessas periferias, de modo a não abrir mão dos hibridismos para “aumentar a sua sobrevida, num cenário histórico de esvaziamento do espetáculo pela concorrência com os meios de comunicação de massa” (*Ibidem*: 42). A cena teatral se constrói nessa interação entre espetáculo e espectador, como dinâmica própria do circo-teatro na urbe. Dessa forma, a cena teatral circense utiliza, num jogo de apropriações entre cultura erudita, popular e de massa, da linguagem do romance europeu, das pantomimas e folhetins - como as radionovelas -, do referencial musical produzido e divulgado pelo rádio, do cinema que se populariza com forte investida da indústria da cultura brasileira. O circo-teatro é capaz então de promover forte identificação, a partir dos novos hibridismos, com a cultura de massa, entre aqueles artistas que apresentam seus dramas e a plateia.

O elo com a comunidade era atado também por meio da linguagem do drama: o melodrama. Montes esclarece que é “(...) possível afirmar que o mundo do circo e aquele do seu público aparecem como inexoravelmente imbricados” (MONTES, 1983: 113). O conteúdo de suas peças, mais que um meio de levar entretenimento à população periférica e estabelecer o padrão social de dominação, é vista como uma representação do social e do político (MONTES, *op.cit.*). Encarnando personagens, identificando-se com o herói em suas peripécias, as violências e humilhações sofridas em função da ganância e da maldade do mais rico (o patrão, as autoridades, o poder dominante), e como observa Montes, encontra as mesmas orientações da fábrica no espaço do lazer (MONTES, *op.cit.*: 80).

Regina Horta (1993) vai mais longe e salienta que o conteúdo das peças nem sempre corresponde ao estabelecimento da estrutura moral e ética da sociedade burguesa preservado e levado a cabo pelo poder vigente, revelando a eficácia da

¹² Sousa Junior (2008: 49) salienta que as vilas foram reservadas aos operários da cidade de São Paulo, fora do circuito dos projetos urbanísticos para a cidade - encabeçada pela ação política desde o início do século XX e materializada por diferentes setores da sociedade -, em contrapartida ao bairro-jardins.

dominação e obediência (CAMARGO, 1989). No circo, assim como na vida, é preciso entender as categorias sociais como heterogêneas e em seu papel ativo de atores sociais. Numa virada de jogo, onde tudo é imprevisível, o mocinho reverte a situação, liberta-se das amarras que o conduziam ao papel de aceitação. Ele consegue estabelecer-se na condição de herói, desarticulando os planos maldosos do vilão. Reconduz a uma ordem, talvez de justiça social. Mas também, por outro lado, não correspondia o melodrama circense à vida real, o seu sentido de verdade. Tudo valia pelo momento. A sensação de liberdade que imprime a possibilidade de uma revisão do poder hegemônico. A imagem do herói em busca de justiça revela com nitidez as suas ações embasadas em leis próprias para a punição do vilão. Enxerga na superação dos desafios, a rebeldia “(...) contra leis injustamente estabelecidas e contra o exercício tirânico do poder” (HORTA, *op.cit.*: 301), criam maneiras de ultrapassar barreiras e virar o jogo, desmantelando o poder vigente, “(...) regozijando-se com a punição dos maus e a recompensa dos bons”. (MONTES, *op.cit.*: 80).

A complexidade dessa produção melodramática é então utilizada pelos artistas sertanejos. José Fortuna firma seu repertório teatral nessa linguagem. Com os Maracanãs, insere-se no meio teatral circense e corrobora com uma representação da música sertaneja ligada a um relicário da cultura popular, ao passo que o circo como tradição artística universal galgava dessa concepção um tanto quanto romântica. Esse gênero apropria da noção da cultura popular para firmar-se na memória de seu público alicerçada nos circos-teatros, na cena do lazer da periferia, nos gostos das massas, (re)inventando-se, quem sabe, como uma nova tradição. Essa representação é reforçada no presente, onde o circo não é esquecido como espaço de atuação e de trocas enriquecedoras para o gênero. Entretanto, o deslocamento no tempo e no espaço nos faz problematizar os usos dessa representação hoje para o gênero, que a fim de legitimar o gênero calcado na produção popular produzindo uma memória, não intentam para o processo histórico que constrói esse gênero e o elevam ao patamar que hoje ele se insere, que não se resguarda numa tradição rural, mais no diálogo com um repertório rico, de temas urbanos, inspirados em tradições literárias e folhetins.

Bibliografia:

ALÉM, João Marcos. *Caipira Country: a nova ruralidade brasileira*. 1996. Tese. (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

- ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. 2011. Tese. (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói/RJ, 2011.
- ANDRADE, José Carlos. *O Teatro no Circo Brasileiro Estudo de Caso: Circo-teatro Pavilhão Arethuzza*. 2010. Tese. (Doutorado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes de São Paulo/ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo, Ática, 1992.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BRITO, Diogo de Souza. *Negociações de um Sedutor: a trajetória e obra do compositor Goiás no meio artístico da música sertaneja*. Uberlândia: Edufu/Funarte, 2012.
- CAMARGO, Jacqueline. *Humor e Violência: uma abordagem antropológica do circo teatro na periferia de São Paulo*. 1989. Dissertação. (Mestrado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. História e Música. *Revista de História*. Universidade de São Paulo, São Paulo, n.119, 1988.
- D’ALESSIO, Márcia Mansour. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. *Revista Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 17, 1998.
- DUBY, George. La historia cultural. Disponível em: <https://geohistoriahumanidades.files.wordpress.com/2011/03/george-duby-para-una-historia-cultural.pdf>. Acesso em dez./2019.
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- _____. *Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1989.
- GUTEMBERG, Jaqueline Souza. *A arte polissêmica de José Fortuna: da música sertaneja ao circo-teatro (1948-1980)*. Tese. Doutorado em História. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História, Uberlândia, 2018.
- _____. *Entre modas e guarânias: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1950-1980)*. Dissertação. Mestrado em História. Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.
- HOGGART, R. *As Utilizações da Cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora*. Lisboa: Editorial Presença, 1973b.
- HONÓRIO FILHO, Wolney. *O Sertão nos Embalos da Música Rural (1930-1950)*. 1992. Dissertação. Mestrado em História – São Paulo: PUC, 1992.
- HORTA, Regina. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais do século XIX*. 1993. Tese. (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Humanas, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 1993.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KELLNER, Douglas. *Cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- KHOURY, Yara Aun. O Historiador, as fontes orais e a escrita histórica. In: MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (Org.) *Outras histórias: memórias e linguagens*. São Paulo: Olho d’Água, 2006.
- MACHADO, Maria Clara Tomaz. *Cultura Popular e Desenvolvimentismo: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950-1985)*. 1998. Tese. (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 20, n. 39, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Do Caipira Picando Fumo à Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio. *Revista USP*, n.59, set./nov., pp.232-257, 2003.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
- PARANHOS, Adalberto. A história entre bemóis e sustentidos. *Revista Artcultura*. Dossiê História e Música. Uberlândia: Edufu, n.9, 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PIMENTA, Daneile. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. 2009. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284050>. Acesso em: dez. 2019.
- SANCHES JÚNIOR, Nelson Martins. Ponteio da cidade: música sertaneja e identidade social. In: Pós-História: *Revista de Pós-graduação em História*. Assis: v.6 – 1998 – Universidade Estadual Paulista; Da Roça a Nashville. Rua: Revista de Arquitetura e Urbanismo, Unicamp. V. 1: 113-136, 1995.
- SOUSA JUNIOR, Walter. *Mixórdia no Picadeiro: circo, circularidade cultural na São Paulo da década de 1930 a 1970*. 1998. Tese. (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicações e Arte da Escola de Comunicação e Arte de São Paulo/ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SILVA, Ermínia. *As Múltiplas Linguagens da Teatralidade Circense – Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Campinas, Campinas.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- THOMASSEAU, Jean Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre História Oral com as memórias. São Paulo: Educ. *Revista Projeto História*, São Paulo, (15), abr./1997.
- ULHÔA, Martha Tupinambá. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. *Revista Artcultura*. Uberlândia: Edufu, n.9, 2004.
- VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em: dez./2019.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.
- ZAN, Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. *Revista Sonora*, 2005. Disponível em: < http://www.pubçionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/issue_e/view/43 >. Acesso em: dez. 2019.