

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JAQUELINE SOUZA GUTEMBERG

**A ARTE POLISSÊMICA DE JOSÉ FORTUNA:
DA MÚSICA SERTANEJA AO TEATRO CIRCENSE (1948-1983)**

**UBERLÂNDIA
2018**

JAQUELINE SOUZA GUTEMBERG

A ARTE POLISSÊMICA DE JOSÉ FORTUNA: DA MÚSICA SERTANEJA
AO TEATRO CIRCENSE (1948-1983)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em História.

Linha de pesquisa: História e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Tomaz Machado

UBERLÂNDIA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

G983a
2018

Gutemberg, Jaqueline Souza, 1981-
A arte polissêmica de José Fortuna : da música sertaneja ao teatro circense (1948-1983) / Jaqueline Souza Gutemberg. - 2018.
463 p. : il.

Orientadora: Maria Clara Tomaz Machado.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2018.603>
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História e cultura - Teses. 3. Música sertaneja - Brasil - História - Teses. 4. Fortuna, José, 1923-1983 - Crítica e interpretação - Teses. I. Machado, Maria Clara Tomaz. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Gerlaine Araújo Silva – CRB-6/1408

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cairo Mohamad Ibrahim Katrib (UFU)

Prof. Dr. Diogo Sousa Brito (USP)

Profª. Dra. Maria Clara Tomaz Machado (UFU)

Orientadora

Profª. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU)

Prof. Dr. Tadeu Pereira dos Santos (UNIR)

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço a Deus pela realização de mais um sonho e pela oportunidade que me concedeu de encerrar esta etapa de minha vida acadêmica, pois nada se faz sem que haja a permissão do Senhor. Sinto-me privilegiada por isso.

Para a escrita desta tese encontrei grande apoio. Não estive só e isso me encorajou. De alguma forma, escrever é uma atividade solitária. Porém, durante a redação não estive sozinha. Encontrei grande apoio e isso me fortaleceu. Muitas pessoas ocupam um lugar especial em minha trajetória de escrita, com as quais pude conversar, desabafar, reclamar e, desse modo, escrever, apagar e, novamente, me posicionar a respeito do tema que cerca esta tese. Logo percebi que não se escreve sozinho(a). Muitas vozes ecoam aqui e se fazem presentes. Por isso, devo agradecê-las não só pelo que falam, mas pelo que silenciam, quando escutam. E essa tarefa é também salutar, pois demonstram, mesmo sem perceber, o valor que nos confere. Escutar tornou-se uma prática que passei a admirar nas pessoas. Embora tenha realizado esse exercício poucas vezes (mas tentei!), ao longo desses anos foi o que me “cativou” nos que me cercam por dedicar-me seu tempo. Ouvir o outro é uma tarefa difícil, ainda mais quando o assunto é sobre uma tese.

A essas pessoas nutri ainda mais admiração. Entre elas estão meu marido Glauber e meus filhos, Igor e Hugo, a quem dedico este trabalho. Glauber pela dedicação à vida em família, pelo carinho que tem por mim e por sempre acreditar que sou capaz. Isso faz toda a diferença em minha vida. Me faz mais confiante e persistente.

Aos meus filhos, pela compreensão, por me fazerem rir e por proporcionarem momentos ímpares que me elevam. Devo muito a eles. Não imaginam o quanto trazem mais luz à minha vida.

Também à minha família, meus pais e irmãs, com a qual dividi o prazer e as angústias de escrever.

Algumas pessoas foram fundamentais para o amadurecimento das ideias que cercam essa tese e meu amadurecimento intelectual. Por isso, agradeço à minha orientadora Maria Clara, que me fez “seguir em frente”, a qual tenho profunda admiração por seu trabalho como professora e orientadora, por sua dedicação à universidade e responsabilidade pela coisa pública. Sua trajetória acadêmica me inspira muito.

Agradeço também ao meu amigo Thiago Destro que sempre me auxilia nos momentos de apuro e me acolhe. Também às colegas de orientação, Tamara e Rafaela, com as quais dividi as fases mais difíceis do processo de escrita.

Devo reconhecer que sem a tarefa dos colecionadores dificilmente teria acesso aos materiais que necessitava para construir minha narrativa. Estas pessoas dedicam uma vida inteira à continuidade da história da música sertaneja por meio de um sentimento que nutrem por um artista, uma dupla ou compositor. Para isso, saem em busca do que pode cercar o seu ídolo. Assim, surgem com os mais impressionantes documentos. Muitas vezes, generosamente os disponibilizam para consulta. É o caso de Antônio Mortarelli e de Sandra Peripato, que abriram seus arquivos e me mostraram como eles constituem parte de suas vidas, dizem sobre suas próprias histórias.

Em outra ponta, não só os que colecionam me favoreceram, como também aqueles que zelaram por esse material, auxiliando na sua conservação. Este é o papel das filhas e esposas, em especial o de Dona Ruth, que durante mais de quarenta anos foi guardiã de um material riquíssimo, fotos, agendas de shows, contabilidade dos shows, cartazes, e demais documentos que me possibilitaram construir um panorama maior de atuação artística da Cia Teatral Os Maracanãs na cena do teatro circense paulista entre os anos de 1950 e 1970. Esta companhia foi fundada por José Fortuna e teve como um dos principais integrantes o marido de Dona Ruth, Antenor Vicente, que atuou também como ator desde a formação da Cia até o encerramento de suas atividades. Dessa maneira, essas mulheres, como Dona Ruth, zelam pelo material artístico e reservam um espaço na casa, para que fique apartado dos demais objetos familiares e acessível ao manuseio. Muitas vezes, são elas as verdadeiras colecionadoras (mesmo que não queiram). Cuidadosamente, guardam os discos, as fotos de shows. Mostram orgulhosas o material que cuidaram durante décadas, e que possivelmente, não existiriam ou sem elas não se encontrariam em bom estado de conservação.

Também aos entrevistados Euclides Fortuna (*in memoriam*), Iara Fortuna, Amaraí, Paraíso, Antenor Vicente, Ruth Vicente, Chrysóstomo Faria, João Gonçalves, Antônio Mortarelli e João Roberto por suas lembranças e significações, as quais permitiram ampliar o olhar sobre a trajetória artística de José Fortuna.

Agradeço também a colaboração do pesquisador Walter Souza Júnior, por meio do qual tive acesso ao Arquivo Miroel Silveira e pude, assim, completar meu arquivo de peças teatrais de José Fortuna.

Também à Verônica Tamaoki, uma das coordenadoras responsáveis pelo Centro de Memória do Circo e que gentilmente me recebeu, me indicou referências e fontes sobre a história do circo-teatro paulista.

Um agradecimento especial a equipe da SBAT, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que mesmo em condições difíceis de trabalho, como falta de profissionais especializados e desinteresse do poder público pelo que fazem, conservam um acervo rico em textos da dramaturgia circense no Brasil. À essa equipe agradeço a atenção que tiveram comigo e ao tempo que me dedicaram na tarefa de “procurar” textos de José Fortuna.

Aos professores Kênia Maria de Almeida Pereira, Cairo Mohamad, Diogo Souza Brito e Tadeu Pereira dos Santos, por compor a banca examinadora e pelas contribuições intelectuais ao texto final da tese.

À José Fortuna, por sua vida e obra, tema desta tese.

Por fim, agradeço à CAPES pela bolsa de estudos concedida - fruto de investimentos dos governos Lula e Dilma à educação dos menos favorecidos -, sem a qual seria difícil concretizar a pesquisa para a elaboração deste trabalho.

*O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente*

*E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

*E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.*

FERNANDO PESSOA

RESUMO

Este trabalho tem como tema a trajetória artística de José Fortuna rumo ao reconhecimento na cena musical sertaneja entre os anos de 1948 e 1983. Compositor de sucesso, reconhecido entre os pares e pelo público, José Fortuna figura até os dias atuais como um poeta. Sua obra, versátil e polissêmica, encontrou ressonância na produção discográfica de sua época pelos mais renomados intérpretes. Para firmar essa imagem de compositor, José Fortuna construiu uma representação de si, como poeta, escritor, dramaturgo, empreendedor e produtor cultural, a qual lhe permitia criar e controlar sua produção, a partir das condições e dos interesses da época. Com a inserção da música sertaneja no mercado e nos meios de comunicação de massa a partir dos anos de 1950, nem todos os artistas compunham o *casting* das grandes gravadoras. Diante de tal “esquema”, se manter no mercado da música sertaneja não dependia somente das habilidades ou dom para a música e para as artes. Era preciso, antes, saber jogar, negociar e astutamente, recriar o próprio espaço de atuação (ou atuar em outros, como o circo teatro), em busca de reconhecimento e de maior autonomia. Nessa trajetória foi que José Fortuna, criativamente, aproveitou as brechas dessa rede de produção da música como negócio/produto e tomou as rédeas de sua carreira objetivando ditar as suas próprias regras de produção, gravação e circulação de suas obras para se projetar como compositor na cena discográfica brasileira.

Palavras-chave: música sertaneja – José Fortuna – circo-teatro

ABSTRACT

This work has as theme the artistic trajectory of José Fortuna towards the recognition in the sertaneja musical scene between the years of 1948 and 1983. Successful composer, recognized among the peers and by the public, José Fortuna figures to the present day as a poet. His work, versatile and polysemic, found resonance in the record production of his time by the most renowned performers. In order to establish this composer image, José Fortuna constructed a representation of himself as a poet, writer, playwright, entrepreneur and cultural producer, which allowed him to create and control his production, based on the conditions and interests of his time. From the 1950s onwards, with the inclusion of sertaneja music in the market and in the mass media, not all the artists composed the casting of the great record companies. Faced with such a "scheme", to remain in the sertaneja music market did not depend only on the skills or gift for music and the arts. It was necessary to know how to play, to negotiate and to shrewdly, to recreate one's acting space (or to act in others, like the circus theater), in search of recognition and greater autonomy. In this trajectory, José Fortuna creatively took advantage of the gaps in this network of music production as a business / product and took the reins of his career aiming to dictate his own rules of production, recording and circulation of his works to project himself as a composer in the Brazilian recording scene.

Keyword: "sertaneja" music – José Fortuna – circus theater

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Euclides e José Fortuna: os Irmãos Fortuna.....	42
Imagem 2: Trio da Floresta: Zé Fortuna, Coqueirinho e Piracicaba.....	44
Imagem 3: Trio Os Maracanãs: Coqueirinho, Pitangueira e José Fortuna.....	45
Imagem 4: Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole: Trio Os Maracanãs.....	47
Imagem 5: Os Maracanãs: Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole: Show dos Maracanãs no circo.....	48
Imagem 6: Os Maracanãs em cena no circo-teatro: Peça Voz de Criança.....	48
Imagem 7: Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco, ano II, v.13, abril/1959. São Paulo: Editora Prelúdio, 1959.....	56
Imagem 8: O Caipira Picando Fumo de Almeida Júnior 1893.....	79
Imagem 9: Turma Caipira Victor, 1929.....	82
Imagem 10: Dupla Caipira Artilheiro e Fumaça.....	83
Imagem 11: Capa do Almanaque Fontoura. Jeca Tatuzinho, 1941.....	86
Imagem 12: Capa da Revista Melodias Sertanejas de 1955.....	88
Imagem 13: José Fortuna escrevendo.....	126
Imagem 14: Capa do disco Tônico e Tinoco, 1975.....	127
Imagem 15: Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole. Revista Sertaneja de 1958.....	129
Imagem 16: Zé Fortuna, sua esposa e suas filhas na Revista Álbum Sertanejo.....	132
Imagem 17: Crítica de J. Garcia na Revista Álbum Sertanejo.....	138
Imagem 18: Capa da Revista Álbum Sertanejo com Léo Canhoto e Robertinho.....	139
Imagem 19: Página 16 da Revista Álbum Sertanejo.....	140
Imagem 20: Cantinho do Tinoco e a classificação dos artistas mais votados no concurso viola dourada. Revista Sertaneja, 1958.....	142
Imagem 21: Concurso viola dourada da Revista Sertaneja.....	143
Imagem 22: Capa da Revista Sertaneja com Zé Fortuna e Pitangueira, 1958.....	147
Imagem 23: Ao leitor: texto da redação da Revista Sertaneja, 1958.....	150
Imagem 24: Últimos lançamentos do disco sertanejo nas maiores gravadoras.....	152
Imagem 25: Fotografia de José Fortuna e Pitangueira.....	154
Imagem 26: Coluna O Sertanejo na literatura da Revista Álbum Sertanejo.....	155
Imagem 27: Fotografia do Trio Zé Fortuna, Pitangueira e Coqueirinho.....	163
Imagem 28: Jornal Diário Sertanejo, 1991.....	176
Imagem 29: Busto em Homenagem a José Fortuna.....	184

Imagem 30: Sala José Fortuna.....	188
Imagem 31: Placa da Avenida José Fortuna.....	189
Imagem 32: Placa de Bronze colocada no local onde nasceu José Fortuna.....	189
Imagem 33: José Fortuna escrevendo. Revista Sertaneja, 1958.....	192
Imagem 34: Jornal destaca a arrecadação em direitos autorias de José Fortuna.....	210
Imagem 35: Reportagem sobre a Tupiana. Revista Sertaneja, ano I, n.6, 1958.....	247
Imagem 36: Reportagem sobre a Tupiana. Revista Sertaneja, ano I, n.6, 1958.....	248
Imagem 37: Reportagem sobre a Tupiana. Revista Sertaneja, ano I, n.6, 1958.....	249
Imagem 38: Reportagem sobre os sertanejos na televisão. Revista Sertaneja, 1959....	251
Imagem 39: Reportagem sobre os sertanejos na televisão. Revista Sertaneja, 1959...	252
Imagem 40: Fotografia do início das obras em um dos trechos da Transamazônica....	268
Imagem 41: Fotografia do mural do Centro de Memória do Circo.....	291
Imagem 42: Fotografia do Café dos Artistas.....	292
Imagem 43: Fotografia Panfleto do mural do Centro de Memória Circo.....	294
Imagem 44: Fotografia do mural do Centro de Memória do Circo.....	295
Imagem 45: Reportagem sobre o programa de rádio Crepúsculo Sertanejo.....	308
Imagem 46: Fotografia Os Maracanãs após apresentação do teatro.....	311
Imagem 47: Fotografia de Zé Fortuna na peça Voz de Criança.....	319
Imagem 48: Reportagem com Os Maracanãs. Revista Sertaneja, 1958.....	320
Imagem 49: Cartaz de divulgação do drama Voz de Criança.....	347
Imagem 50: Cartaz de divulgação da trupe Os Maracanãs na década de 1970.....	349
Imagem 51: Cartaz de divulgação da trupe Os Maracanãs na década de 1970.....	351

SUMÁRIO

Apresentação.....	15
-------------------	----

Capítulo I

Rumo à São Paulo: a trajetória artística de José Fortuna e Pitangueira no meio artístico sertanejo

1.1 – Música, disco e rádio.....	35
1.2 – José Fortuna no rádio.....	40
1.3 - Música sertaneja e a cultura nacional: o terreno para a produção raiz de José Fortuna.....	49
1.4 – Os Maracanãs: música, circo-teatro e lazer na cidade.....	65
1.5 – Música Sertaneja e os novos sentidos da ruralidade.....	68

Capítulo II

José Fortuna: na trilha da música sertaneja raiz – o meio e o personagem

2.1 – O constructo imagético do caipira.....	73
2.2 – O repertório raiz: a valorização do universo rural e a defesa da tradição caipira.....	89
2.3 – José Fortuna e a construção do “poeta da terra”.....	98

Capítulo III

De poeta da terra ao articulador polissêmico: as *táticas* do “ser José Fortuna” para se inserir no mercado fonográfico – criando as próprias regras

3. 1 – A busca pela autonomia artística.....	117
3.2 – O vir a ser de um novo perfil artístico: o escritor José Fortuna.....	122
3.3 – Música sertaneja e o progresso.....	156
3.4 – Estrangeirismos na música sertaneja: novos hibridismos.....	161

Capítulo IV

José Fortuna e o cuidado da obra: a questão da autoria

4.1 – A questão da autoria.....	171
4.2 – Editora Fortuna: a continuidade da obra de José Fortuna.....	175
4.3 – O homem polifônico: a produção artística de José Fortuna na fronteira entre o tradicional e o moderno.....	219

Capítulo V

José Fortuna e o seu tempo: diálogos com o presente

5.1 - José Fortuna e as guarânias em brasileiro.....	232
5.2 – Índia: histórias dos bastidores de uma canção.....	241
5.3 – O homem fronteiro: José Fortuna e o diálogo com o seu tempo.....	258
5.4 – Os temas de predileção: os pracinhas brasileiros na guerra.....	275

Capítulo VI

O teatro das multidões: a teatralidade circense de José Fortuna

6.1 – O circo-teatro: o teatro para os olhos.....	283
6.2 – Música sertaneja e o circo-teatro: quando o palco é o picadeiro.....	289
6.3. A experiência teatral de Os Maracanãs na cena do teatro popular paulista da década de 1950 a 1970.....	301
6.4 - Os dramas de José Fortuna e análise da peça <i>Índia</i>	321
6.5 – A movimentação de Os Maracanãs: cadernetas de Zé do Fole.....	338
6.6 - A linguagem melodramática na divulgação da Cia Os Maracanãs.....	345
Considerações finais.....	354
Fontes.....	358
Referências.....	370
Anexo I: Discografia Zé Fortuna e Pitangueira 78 rotações.....	384
Anexo II: Discografia Zé Fortuna e Pitangueira LPs e CDs.....	388
Anexo III: Quadro produção raiz.....	404
Anexo IV: Quadro versões.....	426
Anexo V: Sinopses das peças de José Fortuna.....	431
Anexo VI: Agendas de Shows Os Maracanãs ano 1958 e 1962.....	438

APRESENTAÇÃO

*Aqui estou meus velhos companheiros,
olhem pra cima pra me ver passando
em meu cavalo Raio de Luar
pelo estradão de estrelas galopando
O meu berrante hoje são trombetas
que os anjos tocam chamando a boiada
de nuvens brancas no sertão do espaço
vindo ao curral azul da madrugada [...]*¹

JOSÉ FORTUNA

Eis aqui o início de uma tese. Ela representa uma trajetória de pesquisa e escrita sobre a vida e obra de José Fortuna². É difícil a tarefa de tecer - e dar sentido - a uma narrativa histórica. Por isso, antes de tudo, é preciso iniciá-la tomando como fio condutor a trajetória de José Fortuna na busca de reconhecimento como compositor, o que lhe permitiu figurar, até os dias atuais, no cancionário da música sertaneja e no imaginário de seu público ouvinte como artista de renome.

José Fortuna não é um nome conhecido no meio acadêmico. Tampouco sua obra foi estudada como parte relevante de um repertório literário e musical brasileiro. Entretanto, no cenário da música sertaneja seu nome e sua obra ocupam um lugar de destaque. Compõem uma narrativa que conformam a sua imagem de artista talentoso e bem-sucedido. Essa representação tem um sentido específico e corrobora com a idealização da história e da trajetória do autor, e não do sujeito, como protagonista de seu reconhecimento pelo público e pelo meio artístico da música sertaneja. É preciso esclarecer que o autor é um conceito. Deve ser entendido a partir da prática que o sujeito produz e das condições históricas de seu tempo, objetivando a significação de sua obra para quem lê, a construção de uma representação de si e de como quer ser lembrado.

A representação artística de José Fortuna como autor/poeta foi construída como se toda a prática do sujeito em busca do sucesso e do reconhecimento, pelo grande público

¹ Essa estrofe do poema de José Fortuna, *Silêncio do Berranteiro*, está gravada em sua lápide no Cemitério do Morumbi, na cidade de São Paulo, onde foi sepultado. O poema, na década de 1980, foi musicado por Carlos César, coautor em algumas composições do artista. FORTUNA, José; CÉZAR, Carlos. *Silêncio do Berranteiro*. Intérpretes: Pedro Bento e Zé da Estrada. Álbum: **Aparecida do Norte**. Chantecler, 1980. LP.

² É preciso ressaltar que esta tese sobre a vida e obra de José Fortuna tem amparo em projetos e pesquisas anteriores, como a Iniciação Científica, em 2008, e nas abordagens do Mestrado, em 2013. Entretanto, este trabalho muda o enfoque, a partir de uma problemática nova, o que nos permitiu enxergar José Fortuna como protagonista na busca pelo reconhecimento artístico e a construção de uma representação de si como compositor de sucesso no meio artístico da música sertaneja entre os anos de 1943 e 1983.

e pelos pares, estivesse camuflada na figura do artista. Vale dizer que o homem comporta o autor e o contrário não procede. Entretanto, o enfoque ao artista como condutor de sua carreira e da conquista pelo espaço que obteve no rádio, na cena discográfica brasileira, no teatro popular paulista e no cancionero sertanejo camuflou as astúcias do sujeito que articula, trabalha nas brechas, a fim de ocupar um lugar de destaque no disputado mercado da música brasileira, sobretudo, no início da incursão da música sertaneja nos meios de comunicação de massa, como o rádio e no disco.

Mas essa postura do sujeito pode muitas vezes ser atribuída à esperteza, o que a aparta daquela significação maculada de poeta. Talvez essa sua faceta tenha sido evitada nas narrativas sobre José Fortuna. Esse deslocamento é percebido na idealização de José Fortuna como poeta, na construção de uma memória que, tanto o meio artístico, quanto a família e seus companheiros de carreira, desejam difundir. Se levamos em consideração o processo de significação do artista e não do sujeito, percebemos que as pessoas que direta ou indiretamente estiveram envolvidas com sua figura passam a reiterá-la a fim de se apropriar de sua representação e do significado que tem na cena artística nacional. Por isso, esse “fazer artístico” do sujeito se torna constante e reiterado. Ele continua também em outras interpretações e narrativas que lhe instituem uma aura de heroísmo.

Porém, os discursos não são uníssonos. Há interesses na manutenção de uma memória sobre José Fortuna. Ainda assim, os discursos que a proferem elegem as mais belas lembranças, mas também escondem e silenciam a ação de um homem no jogo de produção dessa memória que ele também idealiza. Em torno desse artista produz-se discursos variados, incoerentes entre si e em relação a imagem que a mídia e a família desejam, quando o que se pretende é dar ênfase a prática do homem que produz o artista³. Aí ele é revelado em suas múltiplas facetas.

É dessa obra polifônica e desse homem plural que trata essa tese. Interessa-nos a prática que ele produz a fim de se tornar um artista de sucesso, reconhecido entre os pares e pelo público. Em seu incansável trabalho de representação de si foi importante percebê-lo na relação tempo e espaço. Nela, José Fortuna atuou no diálogo com as condições de

³ Essa abordagem é uma referência à leitura da tese de Tadeu Pereira dos Santos sobre Sebastião Prata, o Grande Otelo, a qual foi importante para compreendermos as práticas dos sujeitos na construção de uma representação de si no meio artístico. Dessa forma, foi possível enxergar a atuação do sujeito, sua protagonização, o que o permite constituir-se em artista, compositor, produtor cultural, ator, autor ou poeta. É a ação do sujeito e não do artista que reclama a sua imagem como tal (como quer ser visto ou lembrado) veiculada nos meios de comunicação de massa. Cf.: SANTOS, Tadeu Pereira dos. **Entre Grande Otelo e Sebastião: tramas, representações e memórias**. 2016. Tese. (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História. Uberlândia, 2016.

produção da música sertaneja de seu tempo, mas esteve atento no que poderia intervir, usando de seu repertório (sua formação intelectual) para provocar as massas, interagir com seus gostos. É importante salientarmos que esse homem dispõe de um trabalho que não é influenciado única e exclusivamente pela produção musical sertaneja. Por isso, a noção de *estética da recepção*⁴ é fundamental para ampliarmos o olhar a esse homem que, ao dispor de uma produção variada - como os romances clássicos da literatura nacional, por exemplo -, mescla às suas obras (na forma de música raiz, teatro circense melodramático e literatura de cordel) extraindo daí os efeitos que seu público sofre no contato com elas. As histórias que daí emergem ganham as ruas, correm de boca em boca, com o efeito da catarse.

O que se comenta muitas vezes leva junto o nome de quem as produz ou encena. Essa era a tarefa de José Fortuna. Suas narrativas, depois de assistidas no palco ou ouvidas no rádio, pela carga emotiva, são recontadas e reinventadas. Assim continuam. Saltam das lendas como se ganhassem “a vida real”, quando quem reconta diz: “essa história foi causo acontecido”. Histórias de amor e traição, tragédias familiares, separação dos amantes, justiça e vingança. Grandes temas da literatura melodramática chegavam aos álbuns. Mas também saíam da “vida real”, das páginas policiais, da cena violenta nas cidades para que fossem transcritos para a forma de música por José Fortuna, ganhando o picadeiro dos pequenos circos, pavilhões, cine teatros, folhetins e radionovelas com “os dramas”⁵. Assim construía-se a sua carreira artística, em plena infusão aos temas urbanos,

⁴ Os estudos no campo da Estética da Recepção entram na cena da Teoria da Literatura na década de 1960 com Hans Robert Jauss, na Escola de Constance. O termo surge como uma proposta teórica que considera o repertório (literário) do autor e como este influi na sua obra e é recebida pelo seu leitor. Dessa perspectiva, a teoria tira o foco do texto como estrutura imutável e se dirige à relação texto-leitor. Nela, leva-se em conta tanto a época de produção textual, o conhecimento do autor (a sua interpretação de mundo e sua relação com as obras de outras épocas) quanto a posição histórica do leitor. Aqui, a Estética da Recepção aparece como uma valorização do processo comunicativo da arte, ou seja, como ela é produzida e dada a ler. Para Jauss, a estética comunica algo, provoca no ouvinte um efeito catártico (prazer estético), enquanto experiência vivida pelo espectador que o possibilita uma reflexão acerca do que assiste, consome. Assimilamos essa teoria com as propostas da Sociologia da Cultura, especialmente com Raymond Williams e também Richard Hoggart acerca do modo como os consumidores dos produtos da cultura de massa entendem, utilizam e atribuem novos significados ao que consomem. Cf.: JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis. In: LIMA, Luís (Org.). **A Literatura e o Leitor** – textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Sobre o assunto conferir também: ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção de História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

⁵ Circenses e artistas da música sertaneja designam como dramas as peças que levavam ao palco do circo. Eram peças curtas, geralmente de 3 a 4 atos, com duração de cerca de três horas. Essas peças, muitas vezes tinham como enredo as tramas das músicas do cancionário sertanejo, no caso dos dramas encenados por duplas caipiras. Ver.: MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedraço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998. Ver também: MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. Tese. (Doutorado em Ciências

o que no caso desta pesquisa apresenta uma versão menos idealizada daquela realizada pela família, amigos, intérpretes e companheiros da vida artística.

O argumento que constitui essa narrativa leva em conta a variedade de discursos produzidos sobre esse artista e sua obra, os quais destacam esse personagem, “conferem-lhe” notoriedade, forjando, inclusive, uma maneira de “lembrar José Fortuna”. Desse modo, o reconhecimento o institui como “poeta inesquecível”⁶, autor de obras primorosas popularizadas por intérpretes não menos prestigiados⁷. A sua produção é, dessa maneira, apresentada como uma espécie de relíquia e, por isso mesmo, associada a um seleto repertório musical designado como música sertaneja raiz⁸, de teor regionalista e valorização da cultura caipira⁹. Entretanto, a narrativa histórica é também um laborioso trabalho de “revolver o cascalho da memória”. Por meio desse garimpo, entendemos que as diversas facetas que compõem o artista vão emergindo à medida que compreendemos a complexidade existente entre artista, meio artístico, mercado e seu contexto de atuação. Essa relação exige uma nova postura, menos romântica, acerca do nosso objeto, o que o percebe como protagonista da representação de si mesmo, como poeta, ou seja, as práticas que produz para criar, ele mesmo, a administração de sua carreira, de seu nome artístico e da maneira como quer ser visto pelo público e pelos pares.

Os discursos produzidos sobre esse artista teceram um constructo de sua representação na cena artística da música sertaneja. Poeta e artista bem-sucedido, estas

Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

⁶ “O poeta é eterno, nossa homenagem ao inesquecível José Fortuna”, trecho da canção Avenida Boiadeira, recitado pelo cantor Daniel em seu álbum *Meu Reino Encantado I*. Avenida Boiadeira. Intérprete: Daniel e Rick e Renner. Álbum: **Meu Reino Encantado I**. Warner Music, 2000. CD.

⁷ José Fortuna é autor de uma diversidade de canções que compõe o repertório de vários artistas reconhecidos no cenário artístico da música sertaneja, entre eles, Tonico e Tinoco, Raul Torres e Florêncio, Cascatinha e Inhana, Pedro Bento e Zé da Estrada, Tião Carreiro, Mococa e Paraíso, Milionário e José Rico, Trio Parada Dura, João Mineiro e Marciano e João Paulo e Daniel.

⁸ O termo está relacionado a um tipo de produção musical reconhecida por uma temática de valorização do mundo rural, versando sobre a natureza, o cotidiano caipira, suas tradições e costumes. Entretanto, é também preñado de significados pois compreende um repertório produzido num contexto de migração no sentido campo-cidade, no qual o caipira no espaço urbano vive um processo de *desenraizamento cultural* e a música raiz se apresenta como elemento capaz de conectá-lo ao passado, ainda que simbolicamente. GUTEMBERG, Jaqueline Souza. **Entre Modas e Guarânias**: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1950-1980). 2013. Dissertação. (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

⁹ VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História**. 2011. Tese. Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011; JÚNIOR SANCHES, Nelson Martins. Ponteio da cidade: música sertaneja e identidade social. In: **Pós-História**: Revista de pós-graduação em História, v. 6, 1998. Universidade Estadual Paulista, 1998; ULHÔA, Martha Tupinambá. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Artcultura**. Uberlândia, n.09, jul./dez., 2004.

são as únicas imagens difundidas e *apropriadas*¹⁰ de sua projeção no cenário artístico e no mercado discográfico brasileiro. Tal imagem, no entanto, dialoga com o momento histórico de produção e difusão da música rural nos meios de comunicação de massa. Dessa forma, esse movimento criou uma maneira de caracterizar seus artistas e o conteúdo de seu repertório, cuja abordagem estava sitiada no processo de êxodo rural, passando a reconhecer na cultura caipira as origens do povo brasileiro, no qual o caipira é uma versão do caboclo, “apresentado como o correspondente humilde do bandeirante, como uma versão equivalente ao sertanejo nordestino, e tratado como reserva da nacionalidade ou alicerce para a formação de uma raça forte”.¹¹

Aí se estabelece uma dicotomia entre os atributos da natureza – a qual evoca as tradições (reais ou inventadas) para consolidar os fundamentos naturais¹² – e a ideia traçada pela literatura de homem sem qualidade¹³. Essa perspectiva, como apresenta Lúcia Lippi Oliveira, nasce de um ideário progressista e ufanista sobre a nação brasileira¹⁴, a qual tece a noção de cultura nacional que concebe a origem do povo brasileiro na mistura das três raças, como um elemento que nos une e nos identifica apagando diferenças. Mas além de tudo, essa narrativa realça os tipos nacionais e faz do caipira uma origem rústica do brasileiro que deve ser preservada¹⁵. Tais concepções correspondem a interesses precisos de grupos políticos, intelectuais e artísticos que primavam pela elaboração de um projeto de valorização do Brasil em detrimento das “ideias estrangeiras”¹⁶. Isso, de alguma forma, como mostraremos mais adiante, influenciou os interesses pela divulgação da cultura caipira – sua música, por exemplo -, como autenticamente da terra. É dessa perspectiva que partem as primeiras produções da música rural (denominada caipira), com Cornélio Pires nos anos de 1930. Ela marca o cenário artístico da música sertaneja (produzida na cidade e difundida massivamente pelo

¹⁰ Enquanto uso que se dá a uma interpretação de um discurso dominado e confiscado por diferentes grupos.

¹¹ 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. p.234.

¹² OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Natureza e identidade: o caso brasileiro. **Desigualdade & Diversidade** - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, n.9, ago./dez., 2011, pp. 123-134. p.128.

¹³ Referente à obras de cunho sanitarista a exemplo de *Velha Praga*, do literato Monteiro Lobato. Cf.: HONORIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão. *Boletim Goiano*. Goiânia/GO, v.1, n.13, pp. 11-27, jan./dez., 1993.

¹⁴ OLIVEIRA, op.cit., 2011.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ 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, 2011.

rádio e disco) e, conseqüentemente, forma uma geração de artistas¹⁷, que foi inspiradora para a produção musical de José Fortuna nos anos de 1940.

Foi nessa década que José Fortuna chegou na cidade de São Paulo na intenção de gravar um disco juntamente com seu irmão, Euclides Fortuna (que mais tarde ficou conhecido como Pitangueira)¹⁸. O fundamento da sua produção, a princípio, atendia a proposta idealizada para a música sertaneja que se produzia até então, como expressão de uma arte regionalista dotada de um referencial simbólico que a ligava à vida no campo. Essa era a característica dos programas de rádio, da performance das duplas e do repertório musical. Grosso modo, esse constructo estava associado à maneira de pensar o Brasil a partir de nossas raízes, termo fundante da produção musical, inclusive de José Fortuna. Nesse sentido, a sua carreira foi construída tendo como base a identificação com o rural, o que marcou uma representação artística sobre esse compositor e que de alguma forma, o torna legítimo representante da arte da terra¹⁹. Como migrante, a vinculação do autor com o mundo rural fez de sua obra uma forma de conectar o homem do campo às suas raízes. Esse ponto de vista é uma abordagem da literatura sobre a música sertaneja raiz²⁰, que toma o seu repertório como uma forma de defesa aos padrões modernos e

¹⁷ Em muitos sites e blogs de valorização da música caipira compreende-se a geração pós Cornélio Pires como sendo a primeira de artistas da música caipira, entre ele, João Pacífico, Raul Torres e Florêncio, Tonico e Tinoco. Nessa relação, José Fortuna é identificado como compositor que fez parte da geração seguinte, situada nos anos de 1940.

¹⁸ Euclides Fortuna (1928-2013) foi parceiro de José Fortuna na cena musical e teatral. Ficaram conhecidos no cenário artístico da música sertaneja como a dupla Zé Fortuna e Pitangueira e, no final da década de 1950, como Os Maracanãs, por conta da Cia. Teatral criada por Zé Fortuna, atuante na cena do teatro circense dos bairros de São Paulo e depois, do interior paulista e alguns estados brasileiros. O nome Maracanãs faz alusão à uma espécie de arara tipicamente brasileira, em cuja coloração de sua plumagem prevalecem o verde e amarelo. Essas cores podem ser compreendidas como símbolos “do nacional”, sobretudo na ótica do discurso ufanista, em decorrência de sua presença na Bandeira Nacional.

¹⁹ Como consta nos depoimentos para essa tese e nos textos de memorialistas sobre a música caipira e seus principais artistas. Os sites criados como meio de divulgação e valorização da cultura caipira mencionam o compositor como um dos mais renomados artistas da música caipira. Entre eles estão o site de Ricardinho, importante para as pesquisas acerca do cenário da música sertaneja desde os primeiros registros em disco com Cornélio Pires. Ver: www.boamusicaricadinho.com.br Acesso em ago./2015. Conferir também: NASSIF, Luís. O grande Zé Fortuna, o poeta caipira. GNN: o jornal de todos os brasís. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/noticia/o-grande-ze-fortuna-o-poeta-caipira> Acesso em set./2016. Conferir também: QUEIROZ, Luciano. José Fortuna: o advogado da música caipira. Disponível em: <http://www.lucianoqueiroz.com/jose%20fortuna.htm> Acesso em set./2016.

²⁰ A literatura produzida sobre a música caipira e sertaneja raiz versa sobre seu processo de (des)territorialização no momento mais inclemente do êxodo rural no Brasil, que foi responsável, à medida que a industrialização e o progresso avançava sob as sociedades ditas tradicionais, pelo processo de descaracterização da cultura caipira – e, portanto, de sua música. Ver: CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira e as transformações no interior paulista. São Paulo: Duas Cidades, 1975; MARTINS, José de Souza. **Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados**. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975; CALDAS, Waldenyr. **Acordes na Aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Ed. Nacional, 1979; ZAN, Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. **Anais do V Congresso Latino-americano**

urbanos instituídos com o discurso e a materialização do projeto desenvolvimentista. Estranhos a esse mundo da cidade, esses caipiras se tornaram, como observou Enid Yatsuda, sinônimos do atraso, pois sua figura era associada a um passado rural que devia ser esquecido para fundar o progresso.²¹

Denota que a própria experiência com o processo de produção da música como produto permitiu ao autor uma (re)leitura de si mesmo. E aqui supomos que esse entendimento do processo de produção da música sertaneja, em um dado momento, permitiu também elaborar uma representação de si. É a partir dessa percepção do jogo e das circunstâncias históricas que se cria a tática. Uma vez não inserido em tal processo de produção, usa de elementos mediadores e faz ele mesmo o seu trajeto. Como faz? Como conquista o grande público? São questões que nos levam a conhecer melhor o objeto desta tese e que trazem à tona uma variedade de fontes as quais nos possibilitou percorrer os caminhos que ligam autor e plateia, que aqui foram mapeados como música raiz, guarânias e os dramas no circo. É esse fazer e refazer que nos interessa e que proporciona deslocar o olhar de uma visão determinista do processo de produção da cultura para o das inventividades de seus autores.

Na trama que desenrola as suas astúcias²² em busca de visibilidade no palco do circo, a plateia foi protagonista. Cooperou avidamente com a criação de um repertório musical que fomentou um ramo tão popular quanto a própria música sertaneja. O desejo

da associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Disponível em: <http://hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> Acesso em fev./2016.

²¹ YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira** – temas e situações: Ática, 1992.

²² CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. Certeau elabora uma distinção precisa entre tática e estratégia. Segundo o autor, a “estratégia é o cálculo (ou manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar próprio de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (p. 99)”. Nesse sentido, a noção de tática é apresentada como uma “ação calculada pela ausência de um próprio (p. 100)”. Com isso, o autor compreende que a “tática não tem por lugar senão o do outro. Este não-lugar lhe permite sem dúvida a mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. Em suma a tática é a arte do mais fraco (p.100)”. Desse modo, utilizamos o conceito de tática para pensarmos as práticas cotidianas de um autor que por não possuir um lugar privilegiado nas esferas de produção da música, cria suas próprias regras e maneiras de se tornar integrante desse processo no qual ele almeja destaque. Nesse sentido, utilizamos as noções de tática cunhada por Certeau, como uma “visão não globalizante, comandada pela ausência de poder”. Como último recurso ao mais fraco para amenizar os efeitos do poder hegemônico ou mesmo, no caso do compositor José Fortuna, aproveitar as ocasiões e as brechas para dispor sua produção nos meios de comunicação de massa – sendo estas práticas cotidianas do tipo tático. Assim, para Certeau, “quanto mais fracas as forças submetidas a direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita a astúcia (p.100).”

pela lotação assinalado por Fortuna permitiu um fazer cotidiano que teceu nova relação com o universo artístico sertanejo e possibilitou pensar outros usos para suas produções.

A reação da plateia movia o autor. Na simbiose com o público, cada encenação o estimulava a criar e recriar o que sua audiência queria assistir e ouvir. Estava se formando uma empresa artística destinada aos anseios das multidões e o circo como espaço de sociabilidade foi um meio ideal para se concretizar o projeto de divulgação da obra musical sertaneja. Associado ao circo, o projeto de José Fortuna articulava o consumo da música sertaneja com outra linguagem artística: o teatro. O que se tem nesse momento é uma prática totalmente nova se considerada a promoção do circo-teatro a um empreendimento. Não é por acaso que a música sertaneja (o texto) serviu como roteiro para a produção de teatro no circo. Engenhosamente seus compositores (e porque não dizer autores de teatro) como foi o caso de José Fortuna, se nutriram da união entre circo e teatro e fizeram desse encontro o alicerce da intenção de conquistar maior visibilidade.²³

Neste trabalho analiso os meios pelos quais José Fortuna atingiu essa multidão, os recursos que lançou mão para levá-la todas as noites ao circo. Tal empreitada me permitiu enxergar com mais nitidez o vínculo entre autor e plateia, com a qual não superestimo os ganhos financeiros, mas, antes, a ligação que fornece ao autor para repensar os caminhos de criação, divulgação e circulação de sua obra artística. A questão a ser respondida é: como José Fortuna criou maneiras de se inserir e se manter no mercado fonográfico sem ao menos ser um artista do *rol* das grandes gravadoras? Como usou das regras de produção e circulação de discos que lhe pareciam fechadas e “determinadas” para construir suas próprias regras de gravação e circulação de suas produções? Em primeira instância o que se sabe é que José Fortuna procurou ampliar os espaços de divulgação, ditar suas regras de gravação e se manter no mercado fonográfico da época por vias construídas por ele mesmo, fugindo da lógica do mercado (disco-rádio-shows) de produção artística. Para se chegar ao grande público, elaborou o que chamamos de três ramos de criação: o repertório raiz, as guarânias e os dramas²⁴. É a partir desses ramos de criação que as tramas vão se processando, elaborando uma maneira de olhar para si mesmo e para os paradigmas.

²³ MAGNANI, Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco:** cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

²⁴ Essa abordagem em torno da figura do autor como protagonista de sua carreira se distancia dos trabalhos até aqui produzidos. Neste texto ampliamos nossas análises para a figura de José Fortuna como produtor cultural de sua própria trajetória artística no circo e na cena da música sertaneja, se distanciando do artista vinculado às tradições rurais.

Para compreender essa nova postura do autor foi preciso vasculhar a sua trajetória e obra. Para isso, foram pesquisados vários sites e blogs sobre o gênero sertanejo, os quais davam enfoque à carreira de Fortuna²⁵. Entre eles está o site tributo a José Fortuna, construído por sua família como forma de divulgar a vida e obra do artista e, sobretudo, colocá-la, mesmo após anos da morte do compositor, no mercado da música brasileira. Esse site foi disponibilizado na rede de internet no ano de 2009. Nele encontramos uma diversidade de documentos sobre José Fortuna em sua vida familiar e artística: fotos, discografia, boa parte da obra musical, bem como algumas sinopses de suas peças teatrais²⁶. A riqueza de fontes que essa página nos ofereceu possibilitou que realizássemos uma divisão das obras de José Fortuna, que veio a ser completada com outras fornecidas por entrevistados e discos de intérpretes. No site, a obra musical se divide em cinco estilos: moda de viola, raiz, versão, humorísticas e estilos diversos. Para melhor compreendermos a obra do autor, selecionamos, para esse trabalho, dois estilos: raiz e versões. A escolha não é aleatória. Ela obedece a certos critérios de análises de pesquisa, pois, ao elegermos esses dois estilos, visualizamos o movimento de José Fortuna no interior da formação de uma vertente moderna para a música rural, o que permitiu novos hibridismos e encontros musicais, sobretudo com a música paraguaia e mexicana. Dessa forma, construímos dois quadros (Anexo III e IV) que mostram com maior riqueza de detalhes (estilo, autores, intérpretes, ano de composição e gravação – quando possível) a produção musical de José Fortuna. Reconhecemos que esses quadros são frutos de outras pesquisas, como em discos de colecionadores e fãs da música sertaneja e do artista mencionado. No entanto, o site tributo com a publicização da obra facilitou a pesquisa por sua variedade de documentos e pelo acesso que tivemos a mais de 2 mil canções do compositor.

A partir daí se observa o movimento do autor no cenário artístico, ou seja, a sua relação com artistas de renome, o que lhe permite maior visibilidade como compositor. As temáticas de predileção, como no caso a temática raiz, teve grande aceitação no repertório de duplas sertanejas populares, entre elas Raul Torres, com a *Moda das Oito Cores*, em 1945²⁷. No mesmo estilo (que denomino temática), está o valseado gravado

²⁵ Entre eles destacamos o site construído pela memorialista Sandra Peripato. Cf.: www.recantocaipira.com.br Acesso em set./2017.

²⁶ Cf.: www.josefortuna.com.br Acesso em out./2017.

²⁷ FORTUNA, José. **Moda das Oito Cores**. Intérpretes: Raul Torres e Florêncio. Disco n.80.0334. RCA Victor, 1945. 78 rpm.

por Tonico e Tinoco na década de 1950, *A Carta*²⁸. Apesar de ser enquadrada na temática raiz (como se observa na divisão feita no site), o discurso da canção escapa às temáticas nostálgicas, privilegiando o amor²⁹. Dessa forma, José Fortuna cria uma maneira de se relacionar com os artistas de maior destaque no rádio e no disco, como os casos citados.

É com essa paradoxal produção que José Fortuna se insere no cenário artístico da música sertaneja, regulando o seu repertório a partir do novo espaço obtido por essa música na incipiente consolidação da indústria fonográfica brasileira para esse gênero, que conta com maior divulgação na cena da produção moderna musical destinada à conquista de novo público, o urbano.

Entre modas e Guarânias esse autor foi construindo uma trajetória que visava o destaque e o reconhecimento, inclusive, pelo grande público (a multidão), citado em alguns trechos de suas composições (*Drama da Vida*) e em textos teatrais, como na peça *Índia*. Os quadros raiz e versão, além de permitir visualizar essa relação com os pares, a busca pelo grande público por meio desses intérpretes, revelaram também uma regra de produção, uma maneira de fazer peculiar (a qual foi nos apresentada posteriormente nos depoimentos de sua filha Iara Fortuna, de seu irmão Pitangueira, do instrumentista Zé do Fole e sua esposa, Dona Ruth Vicente, dentre outros). Essa maneira de criar, sozinho e sem coautores, como veremos no Capítulo III, traduz a sua visão sobre a questão da autonomia artística. No cenário de produção da música como produto, outras relações se estabelecem entre compositores e intérpretes. De alguma forma, elas relativizam o total poder do primeiro sobre determinada obra. Ou seja, o autor perde o controle de suas obras quando cede a outros, seja na parceria ou na secção de direitos de gravação e execução. Mesmo atento a essas novas relações comerciais que se instituíam, José Fortuna resolveu manter a autonomia em relação às suas criações, o que pode ser analisado por meio de composições sem coautoria. Era uma forma que o permitia estipular regras próprias que determinavam as condições de secção de obras, podendo assim, administrar (sozinho) os seus rendimentos via direitos autorais e, mais, um sentido de produção musical como

²⁸ FORTUNA, José. *A Carta*. Intérpretes: Tonico e Tinoco. Compacto Simples n.169. Caboclo, 1952.

²⁹ Luiz Carlos Travaglia discutirá que, em sua maioria, a música sertaneja tem como tema principal o amor. Apresenta-se com regularidade nas produções desse gênero. Para Travaglia, “elas sugerem e/ou falam com uma frequência muito alta do desejo insatisfeito”, buscando com essa temática compreender o discurso da música sertaneja que produz um efeito em seu interlocutor quando percebe o amor como fonte de dor. TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Quando o amor rima com dor: o discurso das músicas sertanejas. **Revista Letras & Letras**. Uberlândia, v.3, n. 2, dez. 1987, pp.125-151.p.125.

propriedade do autor³⁰. Nesse caso, ele mesmo estabelecia o contrato (impessoal) de gravação ou encenação, quando ainda não havia instituições que cuidassem dessas relações.

Posteriormente, na década de 1960, José Fortuna como autor também como forma de registro, insere seu repertório em editoras musicais que se especializam e regulam os contratos entre compositores e intérpretes. Também, passa a atuar nas sociedades de proteção aos autores como a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – a SBAT³¹. No final da década de 1970, José Fortuna, como maneira de proteger sua obra e administrá-la, criou a Editora Fortuna, administrada por sua filha Iara Fortuna e seu genro Paraíso (Plínio Transferetti).

Essa trajetória em torno da questão da administração de sua obra foi ampliada nas entrevistas com parceiros de carreira artística. Entre eles está o depoimento de Pitangueira (Euclides Fortuna) concedido em 2008. Essa declaração foi realizada nas dependências da Editora Fortuna, em São Paulo. A intenção, além de conhecer a própria história do entrevistado, era colher informações sobre a vida e obra de José Fortuna. Até aquele momento, tínhamos como abordagem primordial a temática de crítica ao progresso. Entretanto, recorreremos novamente a esse depoimento a fim de alargar nossas análises para a produção teatral circense do autor, como modo de compreender a exploração das suas canções de sucesso no picadeiro em forma de teatro melodramático. Pitangueira destacou que seu irmão extrapolou a cena musical, indo ao encontro de outras linguagens artísticas que pudessem ampliar a sua divulgação. E isso aconteceu com o circo-teatro. Na década de 1960, salienta Pitangueira, José Fortuna criou a Companhia Teatral Os Maracanãs, a qual possibilitou que esse artista ficasse conhecido e, em consequência disso, fosse aceito nas gravadoras da capital paulista.

Essa trajetória é descrita por Pitangueira em seu livro *Vida e arte de José Fortuna e Pitangueira*. Para nós, esse trabalho é considerado como livro-documento, no qual temos informações desde a chegada dos irmãos à capital ao encerramento da carreira da dupla nos anos de 1980, com a morte de José Fortuna. A partir desse livro, publicado em

³⁰ Essa questão é orientada pelas abordagens de Chartier sobre os dispositivos históricos e culturais da função-autor. A partir de uma abordagem revisada e rediscutida dessa função feita por Foucault, se torna importante aos autores considerar os dispositivos que fazem do indivíduo um autor e as necessidades de atribuir uma paternidade a determinados enunciados. Cf.: CHARTIER, Roger. O que é um autor? Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

³¹ Sandra Peripato menciona o fato de José Fortuna ser sócio-fundador dessa instituição. Entretanto, não possuímos nenhum registro que nos levem a confirmação desse fato. Cf.: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/jose_fortuna/jose_fortuna.html Acesso em set./2017.

2009 pela Editora Fortuna, fizemos a contextualização histórica da obra do autor e sua atuação junto ao mercado e aos padrões artísticos e sociais da época. Fica em evidência o momento de sua inserção no mercado da música e, sobretudo, num momento de estilização do caipira na cidade. Os relatos de Pitangueira referem-se, muitas vezes, a essa fase e como uma memória em disputa, seleciona os acontecimentos que mais valorizam as estratégias utilizadas pelo irmão para driblar as dificuldades encontradas na cidade (como a falta de trabalho formal, o que inviabilizava a gravação do disco ou o repertório caipira, no momento de modernização do país, que impunha novas maneiras de consumo e lazer). Esses relatos estabelecem uma ligação com os depoimentos de alguns de nossos entrevistados. Iara Fortuna e Paraíso³² também organizaram suas lembranças em torno da figura de poeta do José Fortuna e de suas habilidades para compor e para a dramaturgia, tudo isso em prol da arte. Dessa forma, as fontes orais, nos exigem uma incursão pela relação que a História estabelece com a Memória³³ (e entendemos aqui as especificidades de cada uma). Assim, a historiografia produzida sobre essa relação a partir dos anos de 1970, percebe a memória, segundo Alistair Thompson, como “uma chave para ajudá-la a explorar os significados subjetivos das experiências vividas e a natureza da memória individual e da memória coletiva”³⁴. Com isso, longe de aceitar os relatos como verdade, é preciso entender as significações que eles produzem, como ultrapassam as barreiras do falso e verdadeiro e conferem sentidos a momentos presentes de cada colaborador. Desse modo, consideramos que as fontes orais são discursos produzidos sobre uma época e que atendem a certas regras do social para “dar sentido à nossa vida passada e presente”³⁵. Sob essa perspectiva, analisamos os relatos colhidos para essa tese³⁶ levando em conta

³² Paraíso é o nome artístico de Plínio Transferetti, cantor e compositor da música sertaneja.

³³ Sobre essa relação levantamos uma bibliografia capaz de nos auxiliar no trato com as fontes orais. Cf.: PORTELLI, Alessandro. O que faz a história Oral diferente. In: RIBEIRO, Maria Terezinha Janine; FENELON, Dea Ribeiro. **Revista Projeto História**. São Paulo, v.14, fev./1997; NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, n.10, dez./1993; HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990; THOMSON, Alistair. Reconstituindo a memória: questões sobre a relação entre a história oral e as memórias. **Revista Projeto História**. São Paulo, v.14, abril/1997.

³⁴ THOMSON, Alistair. Reconstituindo a memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. **Revista Projeto História**. São Paulo, v.14, abril/1997. p.52.

³⁵ *Ibidem*, p. 53.

³⁶ Para esse trabalho entrevistamos alguns personagens que fizeram parte da carreira de José Fortuna. Entre eles, Antenor Vicente (em 2015 e 2017), Plínio Transferetti (2015), Euclides Fortuna (2008) e João Roberto (2008). Esses artistas acompanharam de perto a trajetória de José Fortuna no cenário da música sertaneja e, de acordo com suas recordações, teceram maneiras distintas de “lembrar José Fortuna”, o que nos permitiu entender a questão das disputas da memória, na qual cada personagem reserva uma lembrança que considera mais válida e confiável sobre o autor em destaque. Também os depoimentos de Iara Fortuna (em 2008 e 2015), Dona Ruth Vicente (2017), Chrysóstomo Faria (2015), Domingos Sabino da Cunha (2016)

suas escolhas, seleções e omissões, que nos permitiram compreender os caminhos trilhados por José Fortuna para se tornar um compositor de sucesso.

Em torno dessa questão se ancoram nossas análises sobre a Revista Sertaneja. Produzida entre as décadas de 1950 e 1960³⁷, essa documentação permite avaliar a representação que José Fortuna faz de si nos meios de comunicação de massa. Esse documento, além de permitir uma nova maneira de abordar a trajetória do autor, nos permitiu, por meio de seus discursos, uma incursão pela cena moderna a qual a música sertaneja estava vinculada. Nesse sentido, a revista pode ser analisada, não só como uma fonte de valorização do rural, como também, as maneiras de seus artistas se mostraram modernos. Entre fotos, reportagens e novelas sertanejas, essa revista apresenta característica seriada, numa menção à literatura de folhetim³⁸. Sobre esse tipo de registro (o documento-revista), Ana Silva esclarece que sua pertinência como evidência documental para o historiador é apresentada, entre outras coisas:

[...] como conjunto lúdico, que numa só publicação reúne texto, imagem, técnica, visões de mundo e imaginários coletivos. Todos os componentes, aparentemente corriqueiros - formato, papel, letra, ilustração, tiragem - sugeriam uma série de indagações que pronunciavam a carga de historicidade presente nas, hoje, velhas e amareladas publicações.³⁹

Nas páginas da revista, José Fortuna empenha-se em construir uma nova imagem artística para si mesmo. Essa também é realçada em seus panfletos de divulgação de shows e dramas no circo. Porém, o novo constructo imagético não se vincula ao discurso da revista, de valorização das “artes caboclas”. Nesse momento, apesar de uma “nova onda da música sertaneja”, seus realizadores (folcloristas, cantores, jornalistas, dentre outros) promovem um verdadeiro movimento em torno das artes regionais. Dessa maneira, constroem críticas ácidas ao novo momento vivido por esse gênero musical, que se abre às novas sonoridades modernas, consideradas aqui como (des)caracterizadoras das práticas de produção da música rural, como foi o caso das guarânicas e rasqueados.

e João Gonçalves foram de suma importância. Eles lançam novas informações, não só sobre o artista, mas sobre o contexto de sua atuação também como produtor cultural.

³⁷ A revista teve tiragem de 1.000 exemplares no período de sua circulação. Foram publicados 20 números pela Editora Prelúdio (atual Luzeiro, especializada em Literatura de Cordel e Literatura Pornográfica).

³⁸ MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³⁹ Como forma de ação política. MARTINS, Ana Luiza. **Revista em Revista: imprensa e práticas culturais em tempo de República – São Paulo (1890-1922)**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2008. p.48.

Fazendo parte desse “outro lado”, especialmente com as guarânias, José Fortuna foi autor que não se negou aos novos contatos com a música estrangeira. Com isso, temos uma relação da música com o seu tempo de produção, que neste caso, permite enxergar as nuances e as contradições. É por isso que entendemos a música também como discurso *mediador*⁴⁰ dessas relações que se instituem no campo da produção cultural de massa. Longe de compreendê-la como uma forma de alienação das classes trabalhadoras, ela se constitui em um meio de promover um diálogo entre o passado e o presente, entre tradição e modernidade, campo e cidade. Assim, fica evidente que a música sertaneja, assim como a cultura caipira da qual ela faz parte, não se furta às inovações e combinações com o novo tempo. É importante aqui esclarecer que ela faz parte de uma “cultura do fazer sentido”, como menciona Richard Hoggart para a cultura que produz a classe trabalhadora⁴¹. 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, 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.⁴²

Com isso, a relação que entre História e Música pode desvelar um contexto histórico complexo. Apesar de reconhecer as especificidades de cada área do conhecimento e as preocupações (os métodos de abordagens) com a análise das fontes sonoras, consideramos que a música é um importante suporte para o historiador⁴³. Como

⁴⁰ 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. MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

⁴¹ HOGGART, R. **As Utilizações da Cultura**: aspectos da vida da classe trabalhadora. Lisboa: Editorial Presença, 1973b.

⁴² WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**: 1780-1950. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

⁴³ Essa dificuldade não pode ser impeditiva para o historiador interessado nos assuntos relacionados à cultura popular, como não foram, por exemplo, as línguas desconhecidas, as representações religiosas, mitos e histórias e os códigos pictóricos. Na realidade, essas linguagens não fazem parte de fato do universo direto e imediato do historiador, mas nenhuma delas impediu que esses materiais fossem utilizados como fonte histórica para desvendar e mapear zonas obscuras da história. Segundo Moraes, o historiador pode criar seus próprios critérios de análise deste tipo de documento. Cf.: MORAES, José Geraldo Vinci. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.20, n.39, pp-203-221, 2000. p.210. Ver também: NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002; PARANHOS, Adalberto. A história entre bemóis e sustenidos. **Revista**

esclarece José Geraldo Vinci de Moraes, (...) a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social⁴⁴. Nesse sentido, a música se apresenta para o historiador como fonte imprescindível para compreender um mundo em transformação. No trato com as fontes sonoras, vislumbramos a música como uma maneira de interpretar e dar sentido ao mundo. Como representação do real vivido, a música sertaneja, em especial, aporta-se como possibilidade de se conectar, ainda que simbolicamente, ao passado. Aqueles que deixaram seu torrão natal, podem, se alguma forma se reenraizar, como sugere Ivan Vilela⁴⁵. Sob essa ótica, para a música sertaneja compreende-se o seu papel mediador das relações entre a cidade e o campo. É dentro dessa relação que José Fortuna se move: não produzindo uma música que destaque os dualismos, mas as suas imbricações. Essa é a nossa abordagem para o documento sonoro. Entre melodias e textos, a música de José Fortuna se constitui como fronteira. É por isso que vasculhamos a literatura sobre a música sertaneja, a fim de enxergar a relação que se estabelece com o presente e não o seu caráter de expressão autêntica da cultura caipira em processo de descaracterização.⁴⁶

Nessa perspectiva, o trabalho de Diogo Souza Brito é apresentado como uma das referências primordiais para a compreensão da música caipira como representação. A sua pesquisa sobre a trajetória e obra do compositor Goiá colabora com a nossa perspectiva de análise para compreender José Fortuna na relação tempo e espaço, ou seja, como se comporta artisticamente em um momento de transição entre música caipira e música sertaneja e, simultaneamente, em um contexto de dissonâncias entre modernidade e tradição. Entretanto, as nossas análises seguem outro caminho à medida que abordamos a atuação de José Fortuna em vários cenários, da música sertaneja ao circo-teatro, na

Artcultura. Dossiê História e Música. Uberlândia: Edufu, n.9, 2004; CONTIER, Arnaldo Daraya. História e Música. **Revista de História.** Universidade de São Paulo, São Paulo, n.119, 1988.

⁴⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v.20, n.39, pp-203-221, 2000. p.204.

⁴⁵ O termo reenraizar consiste em uma forma de a música estabelecer um vínculo entre aqueles que compartilham coletivamente uma mesma experiência com o rural. VILELA, Ivan. **Cantando a sua Própria História.** 2011. Tese. (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

⁴⁶ MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e Tradicionalismo.** São Paulo: Pioneira, 1975; CALDAS, Waldenyr. **Acordes na Aurora:** música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Ed. Nacional, 1979; CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira e as transformações no interior paulista. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

perseguição das práticas desse sujeito (e não do artista) para não ser esquecido pelo público e pelos pares e, ao mesmo tempo, para se manter no mercado.

Por isso que a significação do poeta que fazemos está em relação à representação que esse sujeito constrói de si, como poeta da terra e como artista moderno. Isso vai depender, é claro, do momento de produção de sua obra, do contexto histórico e artístico em que atua e da própria noção que toma do que é ser moderno. Isso nos faz valorizar a sua atuação, elaborando uma obra que tem um significado para o público e para o seu tempo. Assim, toma as rédeas de sua carreira negociando as maneiras de inserir a sua obra e seu nome no cenário de produção da música sertaneja em âmbito nacional. A representação de si depende das circunstâncias, do tempo em que é produzida e de como o público a recebe. Por isso mesmo reclama a imagem que produz de artista.

Considerando essa abordagem, foi possível entender que a relação da música produzida por José Fortuna com seu tempo de produção se apresenta como uma trama tecida por esse autor na exploração de temáticas, inclusive para o campo do teatro. José Fortuna produziu cerca de 42 peças teatrais. A maioria delas tem como enredo as histórias cantadas em suas canções. Dessa forma, José Fortuna como produtor cultural, ultrapassa o cenário da música e se faz também presente na cena do teatro circense paulista⁴⁷. Para além do espaço rural, ao qual se dirigia a música raiz, o teatro de José Fortuna avançava para o lazer das cidades⁴⁸. Com o teatro circense privilegia o recurso cênico, no teatro para os olhos. Faz uso da linguagem do melodrama, na estética dos exageros, onde a finalidade é explorar a emoção do espectador⁴⁹. Dessa forma, José Fortuna estabelecia um diálogo com a tradição do teatro circense. A construção textual seguia a característica batalha entre o vilão e o herói, o bem e o mal, entre virtude e vício pelo amor de uma jovem inocente.⁵⁰

O repertório desse teatro era promovido pelo rádio. Essa era mais uma ferramenta utilizada na promoção do teatro. Divulgavam-se as peças, o circo e o nome de seu autor.

⁴⁷ SOUSA JUNIOR, Walter. **Mixórdia no Picadeiro**: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. 1998. Tese. (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicação e artes da Escola de Comunicações e Artes de São Paulo/ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

⁴⁸ MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

⁴⁹ HUPPES, Ivete. **O Melodrama**: o gênero e permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

⁵⁰ A história do circo-teatro é contada pelo Memória Circo, local onde se valoriza a história do circo no Brasil e de seus artistas. O acervo do Memória nos foi apresentado por uma das realizadoras do projeto, Verônica Tamaoki, em 2017. Outra fonte de referências sobre o assunto é o site circo conteúdo. Nele encontramos entrevistas com ex-artistas, espectadores, dramaturgo, além, de uma vasta bibliografia. Cf.: www.circoconteudo.com.br Acesso em: out./2016.

No rádio, José Fortuna exerceu o papel de empresário de sua própria trupe. A finalidade era, no entanto, mais do que divulgar a dupla com o irmão. Era, na realidade, uma forma de consagrar o seu nome no rol dos maiores compositores.

Uma bibliografia acerca do circo⁵¹ 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 nacional⁵². Entretanto, essa relação apresenta-se nova na historiografia sobre a música sertaneja. Nesse sentido, a tese contribui com uma pesquisa acerca do tema, na qual o objeto central é a produção teatral de Fortuna.

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 Teatrais (SBAT). Alguns desses textos foram fotocopiados dos originais (O Punhal da Vingança e Lenda da Valsa dos Noivos), sob os cuidados da filha do compositor, Iara Fortuna. O nosso principal foco é a narrativa de José Fortuna para comover as massas. O texto é criado para a encenação, pretende-se, ao que tudo indica, a exposição de suas tramas para um maior público, o qual o circo se encarregava, graças à sua tradição vinculada ao lazer das camadas populares. No circo, ele divulgava sua produção musical (por meio da trama encenada, a qual podia, ao fechar as cortinas, ser ouvida em seu

⁵¹ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. 1983. Tese. (Doutorado e, Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983; 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; 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.

⁵² MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. 1983. Tese. (Doutorado e, Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

programa de rádio, repetidas vezes em forma de música), mencionando sempre o nome de quem a produziu.

As informações acerca da atuação da trupe Os Maracanãs nos é fornecida pelas agendas de shows de Antenor Vicente. Quando estabelecemos contato com esse artista, ele nos apresentou um importante acervo que constituiu sobre sua trajetória com José Fortuna nos palcos do circo. Cartazes, capas de discos, fotografias, cartas e as agendas de shows, que consideramos como fonte indispensável que nos dá um panorama geral da movimentação da trupe na cena teatral paulista e nos circos de diversos estados brasileiros. Esse material foi mantido pela iniciativa de Dona Ruth, esposa de Antenor Vicente, durante mais de 40 anos. A sua conservação tem a finalidade de preservar a memória desse artista, e de alguma forma, mostrar a sua importância junto a uma reconhecida trupe de teatro circense que atuou por mais de 20 anos na cena teatral paulista. Esse material coloca em destaque a figura de Antenor Vicente, sendo reconhecido por sua participação no Trio Os Maracanãs e na trupe, pelo público e pelo meio artístico. Dessa forma, esse material tem um significado afetivo e um uso que não nos deixa esquecer a sua atuação junto a um dos maiores compositores da música sertaneja. Por isso, a figura de José Fortuna é importante e uma referência para conservar-se no imaginário da música sertaneja raiz, para o público e na mídia, reforçando inclusive a sua contribuição com a história desse gênero musical.

Zé do Fole (nome artístico de Antenor Vicente) apresentou-nos 20 cadernetas contendo informações sobre o teatro de Os Maracanãs. Em suas pequenas páginas exibem-se os nomes das peças, os circos onde atuavam, nome dos integrantes da trupe, os principais bairros onde estavam fixados os circos, além da bilheteria de todas as noites que encenavam e informações sobre a atuação de José Fortuna como produtor cultural (ou seja, os valores cobrados a parte por este para “colocar a trupe na estrada”). Essas cadernetas foram preenchidas a mão pelo próprio Zé do Fole entre os anos de 1958 e 1978. Durante vinte anos, esse artista contabilizou o teatro de Os Maracanãs. Dessa forma, elas foram indispensáveis para a realização desse trabalho, que consiste em compreender José Fortuna como protagonista da feitura de sua própria carreira na cena da música sertaneja, dialogando com o seu tempo, foi produtor cultural, empresário, autor, ator, trabalhando na promoção de seu próprio nome.

Desse modo, o **Capítulo I** apresenta o terreno de produção da música sertaneja onde José Fortuna ancora a sua obra. Neste capítulo acompanhamos a trajetória do artista no rádio e no disco, suas táticas para se inserir no mercado e ser reconhecido entre os

pares. Para isso, voltamos à década de 1940, período em que o compositor deixa a sua cidade natal, Itápolis, em companhia do irmão Pitangueira, para gravar um disco. Nessa viagem percebem a falta de recursos para tal projeto. Novas relações haviam de ser construídas, a começar pelo próprio repertório, o qual José Fortuna constrói tendo como referência as produções discográficas e radiofônicas dessa época. Esse repertório, designado de música raiz, tinha como temática a valorização da cultura caipira como expressão autóctone de uma cultura nacional em construção.

No **Capítulo II** analisamos como José Fortuna se utiliza do repertório simbólico que carrega a música caipira para se firmar no cenário como compositor. Esse foi o momento de inserção da música rural nos meios de comunicação de massa. A música que se produzia, a partir da década de 1930, versava sobre um imaginário social do caipira e seu habitat. De forma a tipificar esse homem e o seu meio, as produções criavam uma maneira de representá-lo, ora como a origem rústica do brasileiro (a ser preservada), ora como o jeca, desqualificado na literatura em razão do momento de modernização e industrialização que atravessava o país. Entretanto, a música rural se insere no meio urbano como expressão da cultura caipira. Logo, percebe seu ideal divulgador: promover e divulgar as artes da terra. Tendo como referência essa trilha sonora, José Fortuna cria o seu repertório raiz, dedicado à valorização das tradições e como uma tática para criar uma representação de si como poeta das artes caboclas. Esse repertório de Fortuna o permitia identificar-se a outros migrantes por meio do rádio, onde ambos estabeleciam um elo que, por meio da música, podiam se conectar à sua matriz de identificação primeira. Porém, como salientamos, esse artista entendia o processo de produção da música sertaneja como produto da indústria cultural. Desse modo, o artista, atendendo às novas exigências de produção e atento ao novo público que essa música conquista (o público urbano), promove uma abertura para os novos ritmos e gêneros musicais ditos “estrangeiros” em seu repertório. Com isso, as composições entendem a uma vertente moderna da música sertaneja nos anos de 1950 em diante. Nesse período, o autor convive com as contradições de seu tempo, onde o rural passa a ser visto como sinônimo do atraso pelo discurso de modernização do país. Assim, José Fortuna renova seu repertório, agora voltado às versões que ganharam grande popularidade, sobretudo com as guarânicas *Índia* e *Meu Primeiro Amor*.

Os novos hibridismos da música sertaneja ganham espaço inclusive no repertório de grandes ícones da música caipira. A partir dessa nova conjuntura de produção, o **Capítulo III** compreende que esse foi o momento em que José Fortuna criou um novo

perfil de artista da música sertaneja. Não mais desejava ser identificado como caipira. Suas produções inclusive passaram a versar sobre a valorização do Brasil moderno. Com essa estrutura temática e visual, José Fortuna tornou-se um artista polifônico e fronteiriço. Por não ter um lugar reconhecido na cena artística e no mercado discográfico, ele inova com um repertório eclético. Guarânias e rasqueados conquistavam cada vez mais o gosto do público ouvinte da música sertaneja.

Nessa perspectiva, o **Capítulo IV** analisa a nova postura do autor em relação à sua obra. Com o sucesso das guarânias o compositor empenha-se em construir uma representação de si que foge à imagem do caipira. Agora, José Fortuna passa a se preocupar com a administração de sua obra, em especial com a questão da autoria. Tentando explorar ao máximo os sucessos de suas músicas, cria a Companhia Teatral Os Maracanãs, onde passa a exercer, entre tantas outras atividades, o papel de produtor cultural. Nesse novo ramo, o artista consegue destaque tanto na cena teatral quanto na cena musical sertaneja. Um novo constructo de sua imagem se difere daquela do início da carreira. Deseja agora ser visto como moderno, figura que foge às estilizações do caipira como jeca, atrasado. Sua postura agora está no entre-lugar, no qual coloca em diálogo o tradicional e o moderno.

No **Capítulo V** analisamos como esse autor se insere na cena moderna. No final dos anos de 1950, José Fortuna dedica-se aos temas de predileção de seu público. Como se movimenta na cena do teatro circense urbano, o artista passa a pesquisar os gostos de seu público. Por isso, volta-se para as temáticas da época, assuntos sobre a guerra, amores traídos, vinganças. Esses são os temas inclusive de uma narrativa melodramática (que mais tarde ganha a televisão) desejosa dos olhares atentos da multidão. Com eles, José Fortuna desenvolve a sua produção teatral, apresentada nos picadeiros dos circos, como entretenimento para os bairros periféricos da capital paulista.

Seguindo essa trajetória do teatro no circo, o **Capítulo VI** analisa a produção teatral desse artista. O foco do capítulo está na movimentação da Cia Os Maracanãs, criada por José Fortuna na década de 1950. Nesse sentido, verificamos a construção narrativa da peça *Índia*, mostrando a intenção do autor na composição da trama. Por meio dessa produção teatral conseguimos identificar o lugar de José Fortuna, que escapa à figura do poeta sem pretensões comerciais, desempenhando o papel de empresário de sucesso. Ainda que essa imagem seja “encoberta” pela exaltação do poeta, José Fortuna figura como artista de renome, permeando a memória do cancionista sertanejo nos dias atuais.

CAPÍTULO I:

José Fortuna no cenário artístico da música sertaneja

*(...) Cheguei de longe lá das barrancas do mundo, pisando caminho fundo pelo meio deste chão. Trouxe na testa a poeira da estrada serenos de madrugada dos campos da solidão. Quem duvidava que eu surgisse pra essas bandas, olha eu aqui chegando. Quem não esperava de novo me ver cantando, olha eu aqui chegando. Ninguém me prende, sou mais rápido que o vento, meu cavalo corta o tempo, me leva de supetão (...)*⁵³

JOSÉ FORTUNA

1.1 - Música, disco e rádio

José Fortuna figura até os dias atuais como um dos maiores artistas da música sertaneja. Conquistou um lugar de destaque no cenário artístico desse gênero musical. Reconhecido compositor, teve suas canções gravadas por ícones da música sertaneja, dentre eles, Tônico e Tinoco, Milionário e José Rico, Sérgio Reis e Chitãozinho e Xororó. O reconhecimento entre os pares permitiu que as obras do compositor circulassem no repertório de grandes nomes da música sertaneja a partir dos anos de 1960.

A trajetória desse compositor iniciou na década de 1940. A exemplo das duplas acima citadas, deixou sua terra natal em 1947 com o objetivo de construir uma carreira artística na música junto com seu irmão Euclides, formando assim a conhecida dupla Zé Fortuna e Pitangueira. Filhos de imigrantes italianos, José e Euclides eram de origem humilde. Moravam no interior paulista junto aos pais e nove irmãos, no bairro da Aldeia, nas proximidades da cidade de Itápolis. Viviam do trabalho na roça, cuja organização vital era estruturada na economia de subsistência e no sistema de solidariedade grupal.⁵⁴

Os irmãos eram conhecidos na região do bairro da Aldeia. Cantavam nas festas do povoado, nos bailes que aconteciam após os eventos religiosos, Folias de Reis, Festa

⁵³ FORTUNA, Fortuna; CÉZAR, Carlos. *Olha Eu Aqui Chegando*. Intérprete: Sérgio Reis. Álbum: **O Lobo da Estrada**. São Paulo: RCA Victor: 1980. LP.

⁵⁴ CANDIDO, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira e as transformações no interior paulista. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

de São João, Sábado de Aleluia, mas também em eventos sem nenhuma vinculação ao calendário religioso, como aniversários e reuniões da vizinhança.⁵⁵

As músicas que cantavam constituíam do repertório de artistas do rádio tocadas nas programações sertanejas, geralmente transmitidas no horário da manhã. No entanto, também de composições próprias de José Fortuna, os romances em versos, que contavam da vida no campo, dos temas do cotidiano rural, do trabalho, lazer e vida religiosa, também histórias de assombração que permeavam o imaginário e as superstições daquele povoado. Outras vezes, e o mais curioso, versavam sobre a vida corriqueira da vizinhança, as fofocas e intrigas, brigas de casais, disputas amorosas, traições. O repertório de Zé Fortuna tinha aí sua inspiração, de modo a constituir uma narrativa muito próxima, naquele tempo, da linguagem melodramática⁵⁶, que constitui o cerne da produção teatral circense.

A carreira na cidade foi incentivada pelos amigos e parentes da dupla. José Fortuna era conhecido na região de Itápolis pelo talento de compositor. Com Euclides, formou a dupla Irmãos Fortuna, como eram conhecidos. Mesmo a dois a confiança em gravar um disco em São Paulo era depositada nas composições de José Fortuna. Em 1944, Raul Torres e Florêncio, dupla conhecida no meio radiofônico da época, gravaram duas de suas canções: *Moda das Flores* e *Moda das Oito Cores*, fato que os convenceu de que as portas do meio artístico sertanejo se abririam para os irmãos. Pitangueira, ao lembrar esse momento de suas carreiras, faz a seguinte interpretação:

[...] Eu só tinha um pensamento em mente: fosse o que fosse, acontecesse o que acontecesse, seria para sempre, pois para a roça eu não voltaria mais. Esqueci-me de dizer que a essa altura Raul Torres e Florêncio tinham fortes concorrentes, que eram Tônico e Tinoco estourando com o seu sucesso *Sertão da Laranjinha* e Palmeira e Luizinho com o seu *Cavalo Preto*. E os Irmãos Fortuna com as malas prontas para entrar na raia! O Zé com um baú cheio de moda nova. Seria uma briga boa: a do Golias contra os Gigantes da época. Mas como o sol nasce prá todos, queríamos apenas descobrir o nosso espaço. Eu confiava no Zé. Ele não entrava para perder.⁵⁷

⁵⁵ FORTUNA, EUCLIDES. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009.

⁵⁶ A linguagem melodramática constitui o cerne da produção teatral circense. Cf.: MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia: a representação do social e do político na cultura popular**. 1983. Tese. (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. Sobre o assunto ver também: 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.

⁵⁷ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 81.

Pitangueira, nesse trecho de entrevista, mostra o lugar que José Fortuna ocupa nas narrativas do companheiro, o qual se faz uma voz autorizada a falar sobre ele. Nesse clima de concorrência e cientes do trabalho de repercussão com os artistas da música sertaneja no rádio e no disco, os Irmãos Fortuna seguiram para a capital paulista. José Fortuna possuía um repertório de cerca de 100 composições. Era definitivamente do que dispunham para constituir a carreira artística na Grande São Paulo.⁵⁸

Pitangueira revela que a partida para a cidade grande era um projeto dos irmãos para viver do trabalho com a música. Mas essa era uma mudança radical na vida dos dois irmãos. Deixar sua terra para viver em um lugar desconhecido, estranho a sua realidade, por si só já lhes fornecia um sentimento de insegurança:

[...] Mas desligar-se de tudo? Principalmente do que amávamos, não era tão simples assim. Precisávamos pensar um pouco, pois tínhamos nosso sítiozinho, nosso gado, nosso cavaleiro, amigos e a mãe que fazia nossa comida, que cuidava dos nossos problemas. E o meu cavalo Guarani? Sentiria por certo minha falta. Nosso cachorrinho, minha querida Aldeia, com meu riozinho e o caminito que descia para a mina. O meu luar! Meu céu estrelado! Será que em São Paulo ele tem o mesmo brilho? (...) eu pesava em deixar toda essa maravilha para seguir caminhos incertos, sem saber o que nos aguardava pela frente, a glória ou o fracasso.⁵⁹

A dificuldade em se desligar de seu torrão natal era o único obstáculo para os irmãos. Apesar das inseguranças, chegaram a São Paulo no dia 20 de julho de 1947. Deseja atribuir ao campo uma imagem idealizada que o separa da vida na cidade. Entretanto, essa fala de Pitangueira mostra-se contraditória à citação anterior, pois o rural é o lugar que não oferece oportunidades para a consolidação da carreira artística com o irmão, de onde deseja sair e não mais voltar. Mesmo assim, a narrativa construída por ele sobre a partida do campo atende também a um interesse de demonstrar que o estranhamento com a cidade não parece tolir e amedrontar, mas valorizar a trajetória do irmão (que também é a sua), a partir do movimento de superação. Dessa forma, a chegada dos irmãos à Capital é narrada por Pitangueira de forma pitoresca, mas também reforça a trajetória rumo à carreira a partir da superação das dificuldades que o estranhamento proporciona ao migrante. Assim, Pitangueira lembra:

⁵⁸ FORTUNA, op.cit.

⁵⁹ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 77.

[...] Enfim, 19h30 da noite, em 20 de julho de 1947, o trem parou de mansinho na plataforma da Estação da Luz. Todos com as malas a subir a rampa da estação, que dá para o Jardim da Luz. Aí eu acho que vi a coisa preta! Lá vinha o tal bonde. Que susto! Era daqueles abertos, com gente dependurada por todos os lados. E quando ele breco no ponto, bem em frente a porta de saída da Estação da Luz, foi só fogo que saiu das rodas, no atrito do ferro com ferro. Eu tinha uns gritos abafados por dentro, mas estava sem voz, como quando a gente tem pesadelo e chama pela mãe, mas a voz não sai. Deu-me uma tremenda vontade de voltar de fasto, como quem está entrando, mas já era tarde para isso. Agora seria enfrentar as feras na arena da vida. Aí eu olhei para o lado. Vi o Zezão, que riu para mim como quem diz, “pode deixar que eu tiro de letra, é comigo mesmo”.⁶⁰

A narrativa de Pitangueira sobre a chegada em São Paulo se assemelha às histórias e canções que satirizam o interiorano em seu primeiro contato com a cidade. Mas, aqui, o entrevistado apresenta seu propósito quando remete ao momento da chegada a cidade, que é valorizar a trajetória dos itapolitanos a partir do sacrifício. A dificuldade de se estabelecerem, de lidar com o novo, reforça a ação do sujeito (José Fortuna) que rompe barreiras e tenta a todo custo vencer obstáculos. As imagens do campo, nesse trecho, são retratadas por Pitangueira de forma a tornar a trajetória da dupla do campo para a cidade ainda mais difícil, pois se o campo é o lugar idealizado, a cidade é o futuro marcado por incertezas e inseguranças. As marcas do sacrifício e da superação buscam construir uma narrativa heroica, onde Pitangueira reclama a figura de José Fortuna e se faz uma voz autorizada a falar sobre a dupla e, sobretudo, em cuidar da imagem do irmão. A narrativa do estranhamento também reforça essa imagem, que é igualmente apropriada por outros entrevistados. O estranhamento torna-se elemento cômico da narrativa de Pitangueira, percebido pelos olhos da gente da cidade, que compreende o não-lugar que esse “caipira” ocupa. Entretanto, o entrevistado deseja corroborar o lado vitorioso e de enfrentamento por parte de José Fortuna. A tranquilidade que percebe no irmão impunha-se ao medo do que lhe era estranho. Da mesma forma, Zé do Fole, companheiro da vida artística dos irmãos por duas décadas, percebe em José Fortuna uma disposição para romper barreiras:

[...] Ele era muito entendido das coisas. Se fazia de entendido também...é...é... Parecia que nada era difícil para ele. Porque tinha uma vontade de vencer. Saiu do interior para vencer na cidade, com a música, é claro. Mas ele não cansava nunca. Poxa vida! Quando você pensava que ele tava em casa, descansando da viagem. Qual! Não.

⁶⁰ FORTUNA, op.cit., p.91.

Estava procurando proprietários de circos para os shows ou procurando empresário para financiar as coisas da companhia.⁶¹

Zé do Fole compartilha da mesma ideia difundida por Pitangueira sobre José Fortuna. Ambos zelam por essa imagem de vencedor em muitos trechos de entrevista. Mas o lugar da fala do irmão é outro, pois encontra-se ligado a José Fortuna pela afetividade que envolve as relações familiares. Zé do Fole, ainda que mantendo esse vínculo afetivo e de “gratidão”, ao compartilhar dessa mesma ideia que dá a ler José Fortuna como herói, o valoriza porque entende que essa imagem tem repercussão na cena artística da música sertaneja e lhe oferece certa distinção. Por meio da vinculação à figura do artista José Fortuna, Zé do Fole busca reconhecimento. Essa é uma posição semelhante a de Pitangueira, que também faz uso do lugar de destaque que José Fortuna ocupa e da representação que lhe é atribuída.

No trecho acima, a vontade de vencer que Zé do Fole enfatiza como sendo um traço da personalidade de José Fortuna pode ser traduzida como sagacidade. Como não era um artista conhecido na capital, precisou estabelecer suas próprias regras condizentes com a situação de iniciante. O fato de José Fortuna ter composições gravadas com uma dupla de artistas famosos, como Raul Torres e Florêncio, pouco contribuiu para a incursão da dupla nas gravadoras. Ao chegar a São Paulo, se deparou com a dificuldade de fazer parte do *casting* das grandes gravadoras. Também como migrante, encontrou barreiras para ingressar no mercado de trabalho. Zé Fortuna e Pitangueira tinham pouca escolaridade e qualificação profissional. Trabalharam desde a infância com o pai na roça e por isso não tiveram oportunidade de completar os estudos. O trabalho era a nova forma de garantir a permanência dos irmãos na cidade. Por não terem nenhum tipo de relação com o meio artístico da música sertaneja, Zé Fortuna compreendeu que necessitavam de recursos para se fixarem em São Paulo, pois aí estariam próximos aos artistas, aos meios para conseguir gravar um disco, coisa que o interior não oferecia.

Iniciaram no trabalho informal. José Fortuna vendia copos no centro de São Paulo. Com essa ocupação, pode residir na Capital, ao menos provisoriamente, até conseguir chegar ao disco, um suporte que acreditavam ser o único meio de chegar ao reconhecimento do grande público. Pitangueira revela que:

[...] Meu irmão queria muito ser reconhecido. Essa foi toda a sua luta. O disco para ele era única forma de ficar famoso. Penou muito tentando

⁶¹ VICENTE, Antenor. **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2015.

conseguir ajuda para o disco. Não consegui. Não consegui porque ele não tinha conhecido lá dentro. Se bem que já tinha músicas gravadas com uma dupla de nome. Mas, naquela época, a concorrência era grande, tinha muita gente boa no mercado.⁶²

Então, por que as gravadoras iriam investir? Como fazer para as gravadoras se interessarem por uma dupla de cantores desconhecidos, recém-chegada do interior? Essas questões são fundamentais e definem nosso campo de análise. São balizadoras de nossas pistas e possibilitam entender a prática que esse homem produz a partir do terreno que encontra na década de 1950, onde se produzia uma música sertaneja a partir de um discurso idealista da cultura nacional, percebendo a música rural como verdadeira expressão das raízes da tradição caipira.

1.2 – Música sertaneja e a cultura nacional: o terreno para a produção raiz de José Fortuna

Na década de 1950 a música sertaneja – gravada e divulgada pelos meios de comunicação – conquistava espaço no mercado fonográfico, disputando horários no rádio com outros gêneros musicais. Uma diversidade de programas se difundia pelas manhãs. Voltados para um diálogo com o interior, tornaram-se muito populares, atraindo também o público da cidade, sobretudo aqueles que migraram do mundo rural. As gravadoras criavam selos especiais na tentativa de progressivamente incorporar essa musicalidade às suas produções. Na década de 1950 ocorreu uma profusão de discos sertanejos, na iniciativa de gravadoras como a Odeon, Continental, Mocambo, Elite Especial, Todamérica, Copacabana e RCA Victor. No formato do *compacto simples*, a produção se popularizava. Um recorte circular no centro do disco mostrava, além da publicidade da loja e da gravadora, a divulgação do próprio artista, pequena foto (como fazia a gravadora Todamérica) junto a seu nome. Essa era uma ideia do disco como trabalho artístico, reconhecendo a autoria e citando créditos.⁶³

Esse ambiente de maior produtividade discográfica foi propício para José Fortuna, e como mostrou Pitangueira, “alimentou a esperança de ter um disco nosso”⁶⁴. Porém, a realização do álbum como material de trabalho para divulgar a dupla Zé Fortuna e

⁶² FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

⁶³ Ver discografia José Fortuna. Anexo I e II

⁶⁴ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

Pitangueira só veio acontecer mais tarde. A trajetória traçada por José Fortuna compreendia que o disco era o único meio da dupla se tornar reconhecida pelo público e aceita no meio sertanejo. Todavia, a gravação dependia também da popularidade do artista no rádio. Como Zé Fortuna e Pitangueira não tinham recursos para manter um programa, foi preciso estabelecer relações que pudessem auxiliá-los. Zé Fortuna recorreu a um conterrâneo, o deputado Valentim Gentil.

[...] O Zé acreditou que a influência de um deputado podia interferir na coisa. Podia jogar a gente dentro do rádio, pois quem havia de recusar um pedido de um deputado? De fato, o Gentil tinha conhecidos no rádio. Colocou a gente pra cantar em um churrasco onde o diretor da Rádio Record de São Paulo, na época o Dr. Lair Couti, estava. Cantamos, conversamos e ele prometeu nos ajudar. Pediu pra que o procurasse na segunda-feira na rádio. Então fomos, chegamos com uma hora e meia de antecedência, como sempre fazíamos, e nada. Ninguém nos recebeu. No outro dia voltamos. Nada. Então o Zé percebeu que esse não era o caminho certo. Tínhamos que encontrar outros meios.⁶⁵

Conseguir um horário no rádio dependia das relações que os próprios artistas estabeleciam. Como o horário era pago, Zé Fortuna entendeu que necessitava de um parceiro para bancar seu programa no rádio. Essa era uma tática muito comum para os artistas da música sertaneja se manterem nas grandes emissoras.

O radialista João Roberto lembra que essa relação se constituía no âmbito de visão de mercado. Para ele, a inserção no rádio e a continuidade dos programas não dependiam somente do talento do cantor ou do apresentador. João Roberto descreve que, para o artista se manter no rádio, necessitava de uma rede de relações que ele estabelecia com patrocinadores. Ele afirma que:

Não dependia do artista ser bom ou ruim. Tinha que ter um patrocinador, um empresário que financiasse o programa. Assim aconteceu com quase todo mundo do meio sertanejo na época, e no caso de José Fortuna também. Era uma espécie de acordo porque a música sertaneja era muito incerta de popularidade. Mas depois disso foi mudando, porque ela foi se consolidando, o mercado aderiu. Mas naquela época, não... dependia de outros fatores para ficar famoso, tinha que passar pelo rádio, que era a única forma de divulgação em massa. Se seu tempo de atuação fosse curto, se conseguisse um patrocinador por pouco tempo era difícil ficar conhecido. Então era assim que se pensava. Veja alguns exemplos de artistas que ficaram décadas no rádio. Os empresários todos queriam bancar o programa, agregar seus produtos à imagem do artista, como foi com Tonico e Tinoco e depois,

⁶⁵ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

o próprio Zé Fortuna também. Se a dupla ficasse famosa, aí era outra coisa, a emissora pagava o cachê, né? Mas tinha que construir uma carreira dentro do rádio também, não era só no disco.⁶⁶

A partir da narrativa de João Roberto, elucidamos a importância da atuação do artista na construção de sua carreira no rádio. A exemplo de outras duplas, José Fortuna entende esse processo e consegue um programa na Rádio Panamericana, às quartas-feiras. Conquistavam o microfone do rádio pela primeira vez a dupla Irmãos Fortuna, cantando modas caipiras, lundus e cateretês. O panfleto de divulgação abaixo se harmoniza a esse repertório do “típico” cantar caipira, por meio de uma representação para a dupla, que pudesse colocá-la em sintonia com os moldes da composição do perfil estético das duplas sertanejas do período:



IMAGEM 01: Euclides e José Fortuna: Os Irmãos Fortuna, s/d. Fonte: Arquivo da Editora Fortuna Music. São Paulo, 2015.

⁶⁶ Roberto, João (radialista). **Depoimento.** Rádio América/Santuário Diocesano Nº. Sr.^a Aparecida/Uberlândia, 2008.

A fotografia acima revela que a dupla teve de se adequar ao perfil exigido à época, e corresponde à fase de carreira em São Paulo. Mantinha a roupagem “típica” das duplas caipiras do período: chapéu de palha e camisa xadrez. Essa imagem se relaciona também ao seu repertório, na época, versado ao mundo rural. Talvez essa composição (estética e musical) tenha encontrado referência no que se produzia no momento, de modo a estabelecer um vínculo e uma identidade de grupo.

O meio artístico se agrupava e se comunicava nos bastidores das rádios. Assim se conhecia aqueles que mais se destacavam. Por isso, o programa no rádio se tornou tão importante para a carreira de José Fortuna. Incessantemente buscado como meio de fazer circular a obra musical, o mesmo jamais se afastou do rádio, encontrando aí um terreno fértil para a sua produção artística.

José Fortuna aproveitou o espaço na programação da Panamericana para divulgar suas composições. Embora o programa fosse de apenas meia hora – o que era considerado de curta duração – a cada semana ele apresentava ao ouvinte modas novas. Relembra Pitangueira que essa era uma tática do irmão para agradar ao público. Estabelecia, através do microfone, uma sintonia, trazendo novidades, causos e piadas, além de assuntos de interesse do ouvinte. Segundo Pitangueira: “era uma forma de tornar o programa agradável a quem ouvia. E como era muito esperto e destemido, foi tomando conta do microfone”.⁶⁷

Por outro lado, essa é uma tática usada por Pitangueira para se auto afirmar como o guardião de uma memória sobre o irmão e estabelecer uma forma de “lembrar José Fortuna”. Essa imagem passa por ele, que mesmo portando-se como coadjuvante, constrói-se a partir de José Fortuna, sendo lembrado, homenageado em programas de televisão e rádio, em participações musicais, mantendo-se presente na história da trajetória artística desse artista e da música sertaneja. Assim, constrói sua memória a partir da imagem que quer que seja lembrada do irmão. Para isso, acrescenta:

[...] Ele botava pra quebrar com o papo no microfone. Eu percebia que às vezes o programa era mais dele do que da dupla. Ele se dedicava às composições, compunha todo dia. Queria que o público interagisse, escrevesse se estava gostando ou não. Toda quarta uma moda nova. Percebi que ali era o seu espaço, que estava falando a outros artistas.⁶⁸

⁶⁷ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

⁶⁸ *Ibidem*.

A tática de José Fortuna lhe rendera bons frutos. Pitangueira relembra que na época do programa na Panamericana, artistas visitavam a emissora para procurar o irmão, interessados em suas composições. Tônico e Tinoco certa vez apareceram na rádio, a procura de músicas para o repertório do novo disco da dupla⁶⁹. Na época, Tônico e Tinoco gravaram uma valsa de José Fortuna intitulada *A Carta*. “Outros artistas também apareciam no programa a convite do Zé e acabavam levando uma música sua para gravar”⁷⁰. As visitas se tornaram frequentes na Panamericana. Dessa forma, José Fortuna se entrosava ao meio artístico da música sertaneja, de modo que em 1949 desfez a dupla com o irmão e passou a cantar com o conhecido cantor e compositor Piracicaba, acompanhados pelo sanfoneiro Coqueirinho, formando assim o Trio da Floresta.



IMAGEM 02: Trio da Floresta: Zé Fortuna, Coqueirinho e Piracicaba. Material de divulgação do trio. Fonte: www.josefortuna.com.br. Acesso em out. 2016.

Piracicaba era um artista influente no rádio paulista. Ao firmar parceria com José Fortuna, a dupla estreou juntamente com o sanfoneiro Coqueirinho na Rádio Record. O programa ia ao ar nas manhãs de domingo patrocinado por empresas de Santo André. Em 1950 gravaram pela Odeon *Ranheiro Triste e Lágrimas de Mãe*, disco em 78 rotações. Esse seria então o primeiro disco gravado por José Fortuna⁷¹.

⁶⁹ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009.

⁷⁰ Entrevista com Pitangueira. São Paulo, 2008.

⁷¹ Trio da Floresta. A- *Lágrimas de Mãe*; B – *Ranheiro Triste*. Disco N-1018-B, matriz EN-536. Elite Especial, 1950. Cf.: Anexo I.

A trajetória do Trio da Floresta permitiu a José Fortuna ingressar no meio artístico por meio de uma emissora de rádio de maior porte. José Fortuna mudava seu projeto original, que não incluía o irmão. Pitangueira, no entanto, revisita essa história em seu livro com menos ressentimento. Sabia que a oportunidade com Piracicaba não podia ser desperdiçada, pois a gravação de um disco e os programas em emissoras de boa audiência trariam resultados favoráveis à carreira do irmão. Desse modo, o Trio da Floresta seguia nas rádios e nos discos Elite Especial.

No início da década de 1950, a parceria com Piracicaba chegou ao fim e novamente Euclides entra no grupo, com pseudônimo de Pitangueira, que passa a adotar a partir de então. Para Pitangueira, essa foi a oportunidade de também conquistar um espaço na cena artística da música sertaneja⁷². José Fortuna havia se tornado um compositor de certo renome no meio artístico em função do rádio. As duplas de sucesso da época começavam a gravar suas composições, como por exemplo, Cascatinha e Inhana com *Fronteira* em 1951. Os irmãos que iniciaram sua jornada nas rádios de São Paulo, chegaram finalmente ao disco em 1950, gravado no Rio de Janeiro pela Odeon. Seria a primeira formação do Trio Os Maracanãs com Zé Fortuna, Pitangueira e Coqueirinho:



IMAGEM 03: Trio Os Maracanãs: Coqueirinho, Pitangueira e José Fortuna, s/d. Fonte: www.josefortuna.com.br Acesso em out. 2016.

⁷² FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008. Em um trecho de seu livro *Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira*, Euclides descreve esse diálogo com o irmão sobre a sua entrada no trio no lugar de Piracicaba. Cf.: FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p.115.

A imagem acima ainda preserva a ruralidade apregoada aos artistas. É uma imagem de divulgação do disco e também dos artistas que, como se observa, identifica o trio ao perfil das duplas da época e o vincula à cena rural. Como primeiro trabalho, essa identificação era percebida por José Fortuna como sendo parte de um “esquema maior”, que, segundo Pitangueira, José Fortuna sabia como funcionava. Figurava como um padrão estético-performático das duplas de então. Para Pitangueira,

[...] era um esquema que nois seguia. Podia não seguir, mas era daquele jeito, entende? As músicas também seguiam uma trilha, então porque sair fora? O Zé sabia que daquele jeito funcionava, ele tava no meio e eu aceitava isso. O importante pra gente era entrar na jogada.⁷³

Tanto a imagem divulgada para o trio quanto o repertório do primeiro disco dos irmãos com Coqueirinho preservavam certos elementos rurais que sabiam ser importantes para o momento. Pitangueira menciona que aceitava essa imagem por compreender que o irmão entendia o funcionamento do “esquema” que configurava o padrão estético e musical das duplas de sucesso. Dessa maneira, segui-lo era uma forma de ocupar um espaço a partir do qual poderiam trabalhar suas próprias criações.

Com essa imagem elaborada, ao trio Pitangueira incorpora-se a cena radiofônica paulista e ao disco. Ao relembrar esse momento, Pitangueira descreve a emoção que sentiu, pois tinha mais uma oportunidade de construir sua carreira na música ao lado do irmão. Segundo ele:

Eu topei, é claro. Fiquei muito feliz. Achei até que estava sonhando quando ele entrou na minha casa, que era na verdade um quatinho num cortiço na rua Conselheiro Ramalho. Ele já era conhecido, tava ficando muito conhecido e eu peguei uma caroninha, né? Começamos logo, na Rádio Record. Mas antes, eu disse pra ele: eu topo, desde que seja até a morte. E foi mesmo, né? A partir daí tudo começou a acontecer pra mim...pra nós, né? Como a gente tinha sonhado antes.⁷⁴

Pitangueira, ao descrever a emoção do convite, não silencia a importância que a figura de José Fortuna teve para a sua própria carreira que se inicia no rádio. As táticas usadas por José Fortuna para alcançar a projeção nesse cenário radiofônico passam também pela figura do irmão, que lhe dá liberdade (como irmão), autonomia de decisão e, muitas vezes, é condescendente às suas ideias e projetos, por saber que ele tem certo

⁷³ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

⁷⁴ *Ibidem*

reconhecimento no meio artístico e habilidade para lidar com o mercado da música daquele momento. Por isso, a ideia de um certo heroísmo é atribuída a José Fortuna, mas apregoado a Pitangueira.

Em 1955, quando passam para a Rádio Piratininga, a formação do trio sofre novamente alteração. Um integrante se une aos irmãos, completando o trio. Era o sanfoneiro Zé do Fole, de Rio Claro, que passou a ocupar o posto de Coqueirinho, ficando conhecidos como o Trio Os Maracanãs. Para Pitangueira: “felizmente o alicerce do edifício da fama já estava plantado. Agora seria dar tempo ao tempo”⁷⁵.



IMAGEM 04: Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole: Trio Os Maracanãs, s/d. Fonte: www.josefortuna.com.br Acesso em out. 2016.

Essa era a formação artística definitiva. Entretanto, ela ganha uma outra roupagem, diferentemente daquele que iniciaram no disco. Acima, a imagem do trio está desvinculada daquela típica das duplas sertanejas da década de 1950. Tornaram-se personagens da cena urbana, conhecidos no meio artístico da música sertaneja, atuando em várias rádios de São Paulo e nos circos-teatro com a trupe teatral Os Maracanãs, formada por José Fortuna. Circulavam pelos bairros da capital paulista no rastro dos circos levando seus dramas sertanejos, adaptações de obras musicais do compositor,

⁷⁵ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p.116.

inspirados na literatura nacional ou na memória da tradição teatral europeia, como Romeu e Julieta. Abaixo, os artistas ocupando a cena do teatro circense paulista:



IMAGEM 05: Os Maracanãs: Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole. Show de Os Maracanãs no circo, s/d. Fonte: www.josefortuna.com.br Acesso em out. 2016.



IMAGEM 06: Os Maracanãs em cena no circo teatro. Peça *Voz de Criança*, s/d. Fonte: www.josefortuna.com.br Acesso em out. 2016.

As imagens nos dão outra dimensão da atuação de José Fortuna com Os Maracanãs. Ela escapa à formação inicial na década de 1950, que seguia um padrão

estético e musical relacionado à ruralidade. Mesmo o conteúdo da linguagem teatral do grupo não se vincula aos temas rurais, abordavam outras experiências (inclusive de José Fortuna com outras produções). Esse teatro, diferentemente do que Barriguelli descreve sobre a narrativa do teatro circense⁷⁶, é a *transcrição* de novas vivências tanto dos artistas quanto de seu público, caracteristicamente urbanas. Até aqui o repertório musical de José Fortuna e sua carreira em disco se vinculava à tradição da musicalidade rural. Como veremos adiante e mais detalhadamente no Capítulo II, essa associação deve-se ao fato de o compositor buscar uma aproximação do público ouvinte dos programas sertanejos. Por meio da composição do repertório raiz, José Fortuna estabelece um elo com o migrante. Dessa forma, o pranto nostálgico estrutura sua obra e encontra na idealização de uma cultura nacional a cena ideal para a composição de um perfil ou uma imagem de si dentro do cenário artístico da música sertaneja, que passa a reconhecê-lo como um “poeta da verdadeira música da terra”.

1.3 – Música sertaneja e cultura nacional: o terreno da produção do repertório raiz

José Fortuna buscou referências nas produções radiofônicas paulistas⁷⁷. Entre elas, o programa *Arraial da Curva Torta*, comandado por Ariowaldo Pires, o Capitão Furtado na Rádio Difusora de São Paulo, em 1939. Na Rádio Record, se podia sintonizar o programa *Três Batutas do Sertão* apresentado pelo trio Raul Torres, Serrinha e José Rielli, na década de 1940, e na Rádio Nacional, o *Alma Cabocla*, de Nhô Zé, também da década de 1940⁷⁸. Tônico e Tinoco tornaram-se cantores populares por meio do programa

⁷⁶ Barriguelli descreve o teatro circense como uma linguagem que remete às experiências rurais, o cotidiano e o trabalho, os costumes, que são encenados no palco. Neste espaço de lazer popular, segundo o autor, acontece a dura experiência de exploração das famílias circenses pelo proprietário do circo. Embora não desconsiderando essa afirmação, o que nos interessa, com base no repertório teatral de José Fortuna, é elucidar que nem sempre esse repertório teatral das duplas sertanejas remonta à cena rural. Ele se constrói em diálogo com as transformações socioculturais brasileiras, interage com outras experiências literárias (o melodrama) e também urbanas. Sobre as afirmações de Barriguelli ver: BARRIGUELLI, José Cláudio. O teatro popular. In: **Debate & Crítica**: revista quadrimestral de Ciências Sociais, São Paulo, n. 3, p.107-120.

⁷⁷ Euclides Fortuna, irmão e parceiro artístico de José Fortuna, descreve em seu livro os principais programas sertanejos do rádio paulista nos quais muitos artistas se popularizaram, como Raul Torres e a dupla Tônico e Tinoco. Para ele, os programas eram referências e inspiraram a carreira do irmão no rádio paulista. FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009.

⁷⁸ ANTUNES, Edvan. **De Caipira a Universitário**: a história do sucesso da música sertaneja. São Paulo: Matrix, 2012. P.37. Ver também: NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 2000. FERRETE, J. L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985; MORAES, José Geraldo Vinci de. *Cidade, cultura e música popular em metamorfose*. In: **Metrópole**

de Capitão Furtado. Posteriormente, eles apresentaram o programa *Na Beira da Tuia*, iniciando a longa carreira da dupla no rádio paulista. O meio de comunicação se tornava grande veiculador da produção cultural brasileira, que se constituía também em espaço de lutas de representações e disputas na construção de identidades⁷⁹.

A cultura caipira se propagava como discurso alinhavado à construção da identidade nacional⁸⁰, a partir do culto às origens. Em torno dessa idealização compreendia-se a cultura rústica a partir de uma ideia pragmática de raízes populares, buscando uma origem comum para o povo brasileiro⁸¹. Sob a égide do nacionalismo, as expressões culturais do mundo rural, tais como as suas práticas cotidianas, do rezar ao festejar, como tradições populares, deveriam ser mantidas intactas, resguardadas, portanto do contato e da mistura. A cultura rústica é percebida como algo em processo de “extinção”, uma vez que se reconhecem os efeitos da globalização sob os padrões socioculturais de sociedades e grupos tradicionais, corrompendo suas formas de sociabilidade baseada na tradição oral e no coletivismo⁸². Dessa forma, salienta Roberto Zan, o rural “passou a ser associado a ideia de refúgio utópico das contradições do mundo

em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

⁷⁹ DÂNGELO, Newton. **A Vozes da Cidade:** progresso, consumo e lazer ao som do rádio – Uberlândia 1939/1970. 2001. (Doutorado em História). São Paulo: PUC, 2001. p.54.

⁸⁰ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. A noção de identidade nacional é empregada nesse texto como conceito ideológico a partir do qual é possível compreender a produção da música caipira no interior da cultura de massa. Como dito, as produções caipiras tanto no rádio quanto no mercado discográfico brasileiro se propagaram como discurso alinhavado à ideia de uma integração nacional, no qual a música tinha importante papel como argumento para se pensar as origens do povo brasileiro. Como distinção entre nós e os outros, a identidade nacional é a âncora dos discursos nacionalistas, os quais revelam profunda simpatia pela ideia de um povo homogêneo (oriundo da mistura das três raças - africana, europeia e indígena - possibilitando a todos se reconhecerem como nacionais), sem diferenças, pela necessidade de criar uma cultura nacional, através do discurso de valorização do que é “da terra”. É por isso que o culto às origens é preponderante nesses discursos que se propagam nos mais variados setores da sociedade, presente tanto nos discursos políticos quanto nos movimentos intelectuais e artísticos do início do século XX, os quais propõem uma leitura da realidade brasileira a partir do oposto ao colonialismo. Renato Ortiz nos esclarece que “toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior” (ORTIZ, op.cit., p.7). Como discussão antiga, Ortiz salienta que ela reaparece nos anos de 1960 como uma crítica antropofágica. Pretende “diagnosticar a existência de uma cultura alienada, importada dos países centrais” (ibidem). Sobre essa base, a questão da identidade nacional é constituída como uma urna simbólica, diz Ortiz. Consideramos que essa seja a abordagem para a questão de identidade que definiu a produção da música caipira dos anos de 1930 aos anos de 1960. Como produção de sentidos, a identidade nacional aponta para uma defesa do que nos identifica, e aqui os discursos se efetivam no intuito de valorizar a arte autêntica, verdadeiramente nacional, empenhando-se em rotular as produções musicais e demais expressões do universo rural que desvendam nossas origens “mestiças”. Entretanto, é preciso dizer, como Ortiz, que não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. (ORTIZ, op.cit., p.8).

⁸¹ SANTOS, Elizete Inácio dos. **Música Caipira e Música Sertaneja:** classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas. 2005. Mestrado. (Dissertação). Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, PPGSA, 2005.

⁸² CANDIDO, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira e as transformações no interior paulista. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

moderno e de lócus de práticas culturais simples, bucólicas e revestidas de forte aura de autenticidade”⁸³. O rural é então percebido, segundo Zan, como lugar ideológico isento de conflitos.

A construção de uma ideia de “raízes culturais” é apropriada pelos produtores da música caipira (como também pelos meios de divulgação, como as revistas especializadas sobre o universo artístico da música caipira, a exemplo da *Revista Sertaneja*, produzida entre as décadas de 1950 e 1960) no período posterior aos anos de 1930, para o entendimento da estrutura da música rural. É por isso que a noção de elemento autóctone se faz tão importante, construindo um discurso e um movimento de proteção e preservação das expressões da cultura rural. A música sertaneja entendida como *representação*⁸⁴ dessa cultura é apresentada somente da década de 1950 em diante, como processo de degradação cultural de uma verdadeira expressão tradicional: a música caipira⁸⁵. Um dos estudos pioneiros sobre a música sertaneja – enquanto gênero narrativo do mundo rural – vem defini-la como elemento integrante do cotidiano rural, atendendo a funções bem específicas no interior da cultura rústica. Esse estudo trata da sociologia rural de José de Souza Martins, que compreende distinções entre a música caipira e a música sertaneja urbana. Para o sociólogo:

[...] A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhada de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer. Mesmo a moda de viola, denominação genérica do canto profano, não aparece senão acoplada a algum rito.⁸⁶

⁸³ ZAN, Roberto. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: **XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA)**, 2008. p.6.

⁸⁴ É importante compreender a relação da música no tempo e no espaço em que é produzida. O discurso, tanto melódico quanto textual, é importante documento para o historiador na produção de conhecimento. É por isso que neste texto é entendida como representação do real vivido, como conexão simbólica entre o passado e presente, o que demonstra as complexidades entre música e contexto histórico. Nesse sentido, o conceito de representação lança luz ao entendimento de uma música caipira produzida a partir de uma experiência de “desenraizamento cultural”, a qual se define diante de uma paisagem moderna que estiliza o campo e que, por isso mesmo, permite a essa música recolonizar o rural ameaçado, diante das incógnitas do futuro. Assim, o homem do campo se dá a conhecer, por meio das manifestações que produz, e que na cidade são formas de ligar-se aquele tempo que não volta mais. Dessa forma, o conceito de representação se apresenta, como diz Chartier, “um instrumento de um conhecimento mediato, que faz ver um objeto ausente substituindo-o por uma “imagem” capaz de repô-lo em memória e “pintá-lo” tal como é”. Cf.: CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. São Paulo, n. 11, vol. 5, abril/1991, p.184.

⁸⁵ GUTEMBERG, Jaqueline Souza. **Entre Modas e Guarânias: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1950-1980)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em História. Uberlândia, 2013.

⁸⁶ SOUZA, José de Souza. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975. p.105.

Muitos estudos sobre a música rural compreendem essa cisão como discurso balizador da própria trajetória artística no interior do gênero sertanejo. Se no cotidiano rural apresenta-se a expressão caipira à música, é talvez porque deseja atribuí-la a um mundo particular. Ela versa sobre esse universo, seu cotidiano de trabalho e lazer, de “tudo o que há ao redor do caipira, desde o rio que banha os pés a infortúnios de todo o tipo, a morte do boi preferido, o combate pelo amor da cabocla bonita”⁸⁷, numa narrativa simples, caricatural. Há, aí, a construção de um “tipo” caipira, marcada pela jocosidade, pela sua situação de isolado, pungente de vida social e cultural⁸⁸. Cornélio Pires percebia a sua ligação com a música como representação simbólica da “cultura mista”, que remete à origem do “caboclo” a um mito fundador. Por meio do canto popular do genuíno paulista que:

[...] se percebe bem a tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do escravo no cativo e a saudade enorme do português saudoso de sua pátria distante. Criado, formado nesse meio, nosso caipira, a sua música é sempre melancólica, é sempre tenra.⁸⁹

Cornélio Pires define a música rural como aquela cantada por caipiras genuínos, figura do caboclo oriundo da fusão das três raças: o índio, o colonizador europeu e o negro. O regionalista pretende construir uma representação do caipira e de sua musicalidade como um universo à parte. Nesse sentido, a música é apropriada pelo discurso das raízes, passando a se ancorar ao movimento de construção de uma cultura nacional, costurando o Brasil através da música.

A entrada da música caipira nos meios de comunicação de massa como o disco e o rádio, por meio do empreendimento de Cornélio Pires, se justifica como expressão da cultura rural ameaçada pelos fenômenos modernos, pela invasão cultural estrangeira redefinindo padrões de comportamentos. A música rural se ramifica em duas vertentes: sertaneja urbana e caipira. A música sertaneja surge como um processo de industrialização da música rural e é apropriada pelo mercado fonográfico como produto de consumo também do urbano:

⁸⁷ NEPOMUCENO, ROSA. **Música Caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 2000. p.69.

⁸⁸ HONORIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão: Cornélio Pires e Monteiro Lobato. **Boletim Goiano de Geografia**. Goiânia, n.13, pp.11-27, jan./dez., 1993.

⁸⁹ Introdução do disco de Cornélio Pires. Disco 20007. Lado B, 78 rpm, 1929. Cf.: HONORIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão: Cornélio Pires e Monteiro Lobato. **Boletim Goiano de Geografia**. Goiânia, n.13, pp.11-27, jan./dez., 1993. p.12.

[...] Em meados de 1940 surgem modificações na música sertaneja com a introdução de instrumentos (harpa, acordeon), estilos (duetos com intervalos variados, estilo mariachi) e gêneros (inicialmente a guarânia e a polca paraguaia, e mais tarde o corrido e a canção rancheira mexicana). Surgem novos ritmos como o rasqueado (andamento moderado entre a polca paraguaia e a guarânia), a moda campera e o pagode (mistura de catira e recortado). A temática vai ficando gradualmente mais amorosa, conservando, no entanto, um caráter autobiográfico.⁹⁰

Entretanto, existe aí um elemento mediador das relações entre ouvinte e a cultura rural, a partir de uma poética nostálgica que não se furta às interfaces com a musicalidade moderna, compreendendo a cultura em seu processo de transformação, de dinâmica com o presente. Segundo Maria Clara Machado,

[...] A cultura é um processo dinâmico, não podemos pensar as suas transformações como deterioração. A ideia de preservar, de valorizar não pode desconhecer as mudanças ocorridas não só na coreografia como também no significado das práticas culturais frente às alterações históricas em que a cultura está inserida. É preciso que se pense a cultura no plural e no presente, como uma forma de representação viva e dinâmica das classes populares [...] a modernidade, as novas formas de relações de trabalho, de mercado e de consumo, a tecnológica, a informática, os meios de comunicação de massa, enfim, vão ser incorporados de alguma forma ao imaginário popular, possibilitando aquilo que Certeau denomina de “invenção do cotidiano”.⁹¹

A defesa de uma tradição pura impõe as distinções, o que na prática artística da música sertaneja, faz surgir no meio urbano um tipo de música que media a relação entre aqueles mundos tão antagônicos, pelo menos no discurso. A música sertaneja raiz se incumba desse papel. Liga-se à música rural por seu valor simbólico, pelas temáticas que evoca, capaz de, mesmo distante, conectar o migrante ao rural, o campo à cidade. Realiza-se no espaço urbano, onde é produzida e divulgada. Deixando de apresentar as características da música caipira, associada a um rito. Mas, por outro lado, mantém seu valor de tradição por persistir como prática social no meio urbano, dialogando com o gosto musical do público citadino, seus assuntos e preferências rítmicas. Mesmo assim, não perde seu valor de expressão da cultura rural. Divorcia-se progressivamente da ideia

⁹⁰ ULHÔA, Martha Tupinambá. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n.9, 2004, p.60.

⁹¹ MACHADO, Maria Clara Tomaz. Cultura Popular: um contínuo refazer de práticas e representações. In: PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire (Org.). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus/Nehac/UFU, 2002. p.340.

de rusticidade. Na perspectiva artística, ela soa como ambígua e transição para a música sertaneja de vertente moderna, cuja estrutura, a partir do final dos anos de 1970, se modifica expressivamente, como produto de consumo destinado às massas.⁹²

Os programas radiofônicos dos “caipiras” faziam menção a um universo rural bucólico. Os temas das canções apresentadas, e em especial os próprios títulos dos programas radiofônicos, são construções de sentido que buscam elementos capazes de remeter a características do rural, às vezes com pinceladas que carregam “nos tons uniformizadores”: a tuia, sertão, alma cabocla, arraial. Desse modo, os programas traziam ambientação necessária à identificação simbólica sintonizada a outros recursos: o canto dos pássaros, mugidos do gado, repique do berrante, ponteados de viola embalando os temas nostálgicos e o cotidiano rural, num cantar nasalado.⁹³

A música propagada se vinculava ao cotidiano do homem do campo, suas tradições e costumes, espaço sociocultural que o rádio passava a frequentar. A proposta do rádio, como salienta Marcos Napolitano, se ancorava num projeto ambicioso de levar cultura e informação às massas⁹⁴. Propagandeava o discurso de uma cultura nacional através da verdadeira música da tradição brasileira. Gustavo Alonso considera que esse momento de propagação da música sertaneja pelo movimento caipira dos anos de 1940 em diante pode ser entendido como forma de militância e resistência, em defesa da tradição pelo discurso da integração nacional que o rádio passa a transmitir⁹⁵. Compositores e intérpretes passaram a ocupar um papel central nesse movimento como sujeitos sociais de seu tempo que atuam e se comprometem com a defesa da tradição. Para Alonso, essa atuação vincula-se a uma proposta advinda dos projetos modernistas e encontra respaldo nas expressões artísticas de valorização do regionalismo dos anos de 1950, da crítica ao mercado e ao estrangeirismo, a qual a música sertaneja de vertente moderna é excluída. Conclui Alonso que esse é o período em que as produções artísticas veiculam através do rádio as mensagens daqueles que se consideram guardiões da cultura brasileira. O movimento caipira no rádio se torna uma frente de embate em torno da verdadeira música da terra, tornando as canções modernas (des)caracterizadoras da

⁹² CALDAS, Waldenyr. **Acordes na Aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

⁹³ ULHÔA, Martha Tupinambá. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Artcultura**. Uberlândia, n. 09, jul./dez., 2004.

⁹⁴ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte, Autêntica, 2007. p.58.

⁹⁵ ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Tese. (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

autêntica cultura rural, as intervenções estrangeiras e modernas, dos ritmos mais abolerados e instrumentos elétricos como a guitarra na música rural. Para Alonso:

[...] Na década de 1950 começaram a surgir os primeiros pesquisadores da música brasileira. Vendo a si mesmos como guardiões da verdadeira tradição popular, os pesquisadores folcloristas começaram a salva a boa música do povo. A música sertaneja passou a ser vista como deturpação das verdadeiras origens do camponês brasileiro. (...) Chocados com a invasão estrangeira e a popularização do consumo de massa, tentavam dar sobrevida a um legado que entendiam como “folclore urbano”.⁹⁶

A formação de uma crítica embasada na defesa da cultura popular pode ser sentida em muitos movimentos, desde os programas radiofônicos aos de TV como o Viola Minha Viola, apresentado por Moraes Sarmiento e Nonô Basílio, na década de 1980⁹⁷. Na ação dos artistas, surgiu a *Tupiana* nos anos de 1960, outro movimento que, na prática, procurava barrar a mexicanização e paraguaização da música caipira, que a essa altura se tornava cada vez mais urbana à medida que seus autores incorporavam o padrão de consumo e os modos de viver da gente da cidade.

Os discursos produzidos em defesa da cultura caipira são incisivos contra os estrangeirismos. Os segmentos sertanejos investiam nesses discursos e “seus produtos” vestiam a camisa do autêntico. Muitas duplas eram portadoras dessa mensagem atendendo a uma visão da música sertaneja atrelada ao universo rural e às tradições que não poderiam ser esquecidas. Dessa forma, a seus codinomes artísticos, se juntavam outros, como Cascatinha e Inhana Os sabiás do sertão ou Zé Fortuna e Pitangueira, Os Maracanãs, fazendo referência a pássaros símbolos da brasilidade.

A Revista Sertaneja de 1960 é um empreendimento do mercado nesse embate e na produção de sentido sobre a cultura caipira. Como produto que se auto-intitula regionalista, a publicação incide sobre o leitor o propósito das produções artísticas que divulga:

⁹⁶ Ibidem, p.43.

⁹⁷ O programa Viola Minha Viola é um dos mais antigos programas televisivos de defesa da cultura caipira. Foi ao ar na década de 1980, com apresentação de Moraes Sarmiento e Nonô Basílio. Posteriormente, no terceiro programa, para sermos mais específicos, a cantora, compositora e folclorista Inezita Barroso é convidada a participar como apresentadora ao lado de Sarmiento, substituindo Nonô Basílio. Após a morte de Moraes Sarmiento, Inezita passa a comandar o programa por mais de 30 anos. Cf.: http://www.recantocaipira.com.br/programas/viola_minha_viola/viola_minha_viola.html Acesso em out./2016.

REVISTA SERTANEJA

№ 13 - Abril de 1959 - Ano II

★

Redator Responsável:
ARMANDO AUGUSTO LOPES

Secretário:
ARLINDO PINTO DE SOUZA

Propriedade de:
EDITORA PRELÚDIO LTDA.

Direção de Redação:
ATTILIO GIACOMELLI

Colaboradores:
ADO BENATTI - ALCEU MAY-
NARD ARAÚJO - ARIOWALDO
PIRES - PEREIRA DA SILVA -
TONICO

Departamento Artístico:
SÉRGIO MARQUES LIMA

Departamento Fotográfico:
BERNARDINO V. SILVESTRINI

EDITORA PRELÚDIO LIMITADA
Redação e Oficinas Próprias
Rua Ipanema, 772 - Fone 9-1374
SÃO PAULO



NOSSA CAPA:

Mário Zan, o sanfoneiro do IV
Centenário, e Duo Irmãs Celeste,
as bonecas que cantam.

Aniversário e Festa

A "Revista Sertaneja" venceu!

Os artistas e todos aqueles que, direta ou indiretamente estão ligados à música e às artes regionalistas, têm o direito de festejar o acontecimento. Porque a vitória não é apenas da própria revista, da Editora Prelúdio — que corajosamente a lançou, há precisamente um ano — ou do público — que sempre a prestigiu. Ela pertence ao próprio regionalismo, que encontrou neste mensário uma força divulgadora com que nunca antes contara. Mais que tudo, a "Revista Sertaneja" representa a cristalização de um ideal patriótico: a preservação da arte simples dos artistas caboclos. Dêsses mesmos artistas que, levando alegria e entretenimento a milhões de patricios dos mais distantes rincões da terra brasileira, sabem sentir — e interpretar — o lirismo singelo, livre de rebuscamentos ou sofisticções, o que existe de mais puro na tradição de um povo: o folclore. Na simplicidade da música e da prosa caipira, conseguiu a "Revista Sertaneja" construir e oferecer, ao homem do campo (empolgando também o da cidade) um mensário que fala a linguagem que o caboclo entende transmitindo-lhe assuntos que lhe interessam. O aplauso, espontâneo, traduzido pelo aumento crescente de leitores, e o melhor estímulo que todos aqueles que lutaram pela vitória agora concretizada em realidade, poderiam receber.

Continuação anterior

Na época das festas juninas, deverá a "Revista Sertaneja" promover a reatuação do grande espetáculo programado para entrega dos troféus "Viola Dourada" aos vencedores do concurso que, durante cerca de um ano empolgou aos nossos leitores.

O acontecimento deverá, pelo interesse que sentimos por parte de artistas e público, revestir-se de sucesso sem precedentes. Um magnífico programa está sendo preparado e a data será designada nos próximos dias. O número de Maio da "Revista Sertaneja" trará tôdas informações a respeito, inclusive o local em que se realizarão os festejos (o que deverá, estamos certos, surpreender a todos). Vale a pena esperar.

Esta, será a segunda grande vitória da "Revista Sertaneja" neste ano de 1959. E, antes de tudo, como já foi dito, uma vitória do regionalismo.

A Redação

NESTE NÚMERO:

Milton Ribeiro vai ser canga- ceiro mais uma vez 4	O conto do mês: "A Grande Mentira" 34
Sertanejos na Televisão 8	Seriado: "Cabocla Terexa" (em quadrinhos) 37
Bolinha, Cidoca e Suely 10	Cante com os violeiros 40
O cômico Espiguinha e o galã Jaguaré 12	Brasil Lendário: A lenda do jaboti 44
O Marquês de Brucutu 14	Passatempos 47
Música Sertaneja na Odeon 16	Sob a lona 48
Folclore: As doenças da viola 19	O caipira que fala com o coração 49
Destaques 20	Conto em quadrinhos: "Cruiz do caminho" 50
Celinho novamente em forma 22	Nonô e Naná 56
Coluna do Agricultor 22	Cid Gaúcho 58
Música Sertaneja 23	Água benta 61
"Paisagem Sertaneja" 24	Torrinha e Canhotinho 62
"Gostei de Ver" 25	Barbosa Lessa 64
Novela Sertaneja: "São João me Atendeu" 26	Poesia 66
Lazin e Costo II 29	
Manhã Sertanejo 30	

IMAGEM 07: Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, n. 13, ano II, abril/1959.

É preciso recuar no tempo para entender que esse movimento de defesa da tradição, cuja marca é a ação de Cornélio Pires, se tornava desajustada com a sua própria época. Denota-se que mais atrás, na década de 1930, quando Cornélio Pires gravou o primeiro disco de música caipira, o processo de gravação já imputava certa “descaracterização” de sua forma e andamento, cortando a métrica musical para adequá-la aos padrões de música urbana que tocava no rádio, de duração curta. Mesmo ressonante, o movimento de defesa da essência da música caipira não conseguia barrar as transformações, passando a encarar novas formas de resistências, sobretudo através do elemento residual⁹⁸, que, ao menos simbolicamente, consegue ligar-se às expressões do mundo rural, a qual versa a música sertaneja raiz, fazendo coexistir o moderno e a tradição, o campo e a cidade.

A literatura sobre a música sertaneja até os anos de 1980 compreende o papel mediador que ela apresenta da tensão entre dois mundos distintos: o campo e a cidade. Assim, ela ainda mantém um diálogo com o rural, como processo reenraizador que revela as diversas maneiras de viver nas fronteiras. A música sertaneja não só dissimula as reais condições de vida do migrante na cidade, como também permite a ele acomodar-se a elas sem se desvincular de suas matrizes de significação. Como representação, diz Maria Amélia Alencar, “constrói imagens musicais e poéticas que podem ser reconhecidas pelo público porque expressam uma memória social e uma identidade em constante processo de construção”⁹⁹. Como fala a um público que, salvo algumas exceções, é formado por estratos mais desfavorecidos e menos intelectualizados da população, a música sertaneja encontra sua recepção. Por meio dessa música, nostálgica e melancólica, se estabelece uma comparação e uma visão hierárquica entre o mundo rural, idealizado e a vida na cidade. Segundo José de Souza Martins o gênero sertanejo tem forte presença no cotidiano dos humilhados expostos à precariedade do mundo urbano e distante dos projetos modernizadores, o que permite uma abordagem do próprio perfil de seu público ouvinte, que na sua percepção se classifica em três grupos:

⁹⁸ O termo residual é utilizado como formas tradicionais que sobrevivem e mesmo coexistem (ocasionando certa tensão) com os padrões dominantes da cultura moderna. Por isso, utilizamos o termo no sentido mesmo empregado por Williams, que assim o define: [...] Por “residual” quero dizer que algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores. Cf.: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp. p.56.

⁹⁹ ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. A canção regionalista em tempos de pós-modernidade. Disponível em: www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html Acesso em: jul.2016.

- (a) Os originários recentes do meio rural, que estão em processo de inserção no mercado de trabalho e na sociedade de consumo e que, ocasionalmente, estabelecem contato com esse tipo de música e produtos a ela vinculados; (b) os imigrados há mais tempo que possuem certa estabilidade e acesso aos produtos do mercado como vitrola e televisão e, grosso modo, são agentes financiadores desse gênero musical; (c) e, por último, o comprador de discos, característico consumidor da música sertaneja que expressa certo ajustamento à sociedade de consumo e decorre da superação dos percalços da fase inicial de migrante.¹⁰⁰

Porém, Lúcia Lippi Oliveira, a partir de uma perspectiva menos romântica e classificadora para a música sertaneja, orienta-nos a enxergar seu público não em seu perfil de conservador de uma tradição rural, mas no sentido de compreendê-lo como sujeito social que, a partir do espaço que ocupa na cidade, compartilha da experiência de sujeito migrante, num processo conhecido como *ruralização do urbano*, através de práticas de persistências do rural, disseminados pela cultura material, pela música, danças típicas e festividades. Essas práticas são (re)significadoras do passado, de modo que não podendo mais viver da mesma forma, consegue amenizar o impacto gerado pelo cotidiano nas cidades, cujo o qual tem os migrantes alguma dificuldade em se adaptar. É a vida na cidade, castradora de suas tradições. Entretanto, como elemento norteador, a música sertaneja raiz – aquela produzida na cidade estabelece uma ligação simbólica com o rural -, por meio da qual esse homem do campo reclama por pertencimento e identificação, como possibilidade de se reenraizar.

Dessa forma a música sertaneja como manifestação cultural para a sua aceitabilidade institui um contrato de fidelidade, observado nos discursos que defendem uma tradição e uma identidade que aspiram. Ao estabelecer essa forma de comunicação com o público, por meio da noção de pertencimento e exclusão, o discurso sobre a música sertaneja regula as trocas de linguagens.¹⁰¹

Ela é a representação das várias memórias que entoa: da infância, do trabalho na roça, das horas de lazer e devoção. Ivan Vilela compreende esse processo de transformação da música sertaneja como uma expressão do *cantar a própria história*:

¹⁰⁰ MARTINS, José de Sousa. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975. p.116.

¹⁰¹ NEVES, Eugênio Pacelli da Costa. **Análise Contrastiva do Discurso da Música Sertaneja**: a música sertaneja caipira e a sua vertente moderna. Dissertação (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002. p.26.

histórias de migrantes desenraizados¹⁰² ponteiam o pranto nostálgico. Nesse sentido, Vilela discute a relação da memória com a produção de uma música sertaneja nostálgica. Através da memória, se embute um estoque do repertório simbólico num tipo de produção musical que repercute como representação da experiência do desenraizamento cultural:

[...] a vida urbana, na maioria das vezes, criou um descompasso que causou ao migrante dos bolsões rurais um sentimento de inferioridade e por vezes de incapacidade em função dos valores requeridos nos postos de trabalho serem muito diferentes das habilidades específicas que possuíam. Isto, aliado ao ideário de modernização, acabou por acentuar um preconceito em relação a esses migrantes que foram se amontoando nas periferias (por não conseguirem empregos melhores devido a sua qualificação para os serviços requisitados). Sua cultura foi tornando-se periférica, bem como todo o universo de valores que o cercava.¹⁰³

A reflexão de Vilela tem referências no trabalho de Enid Yatsuda a respeito do conflito entre culturas, a urbana e rural. Para Yatsuda, o movimento de migração do campo para as cidades, especialmente para os grandes centros urbanos, formou uma visão estereotipada do “caipira”. Esse constructo esteve presente em nosso imaginário sobre o homem do campo, sobretudo seus hábitos e costumes que se tornaram, na visão dos citadinos, obsoletos e rudes, não correspondendo aos padrões modernos e urbanos. Segundo a autora:

[...] É visto como preguiçoso, violento como índio, símbolo verdadeiro do Brasil tomado por destemidos bandeirantes, só na atualidade, com o capitalismo plenamente implantado, é que aparece como personagem típico de formação social em gradativa decomposição.¹⁰⁴

Yatsuda e Vilela condensam aqui uma desajustada cultura rural em choque com os comportamentos das cidades. Essa é uma imagem recorrente na literatura sobre música sertaneja, bem como nas produções artísticas dos anos de 1950. Salienta o preconceito

¹⁰² BOSI, ECLEA. Cultura e desenraizamento. In: Bosi, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira** – temas e situações. São Paulo: Ática, 1992.

¹⁰³ 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: jul./2016. p.177.

¹⁰⁴ YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira** - temas e situações. São Paulo: Ática, 1992. P. 113.

mostrado na tipificação do homem do campo. Novais e Mello compreendem que esse período marcado pelo êxodo rural malogra uma visão sobre esse caipira na cidade:

[...] Matutos, jecas, certamente eram com esses olhos que em 1950, os 10 milhões de cidadãos viam os outros 41 milhões de brasileiros que moravam no campo, nos vilarejos, nas cidadezinhas de menos de 10 mil habitantes. Olhos, portanto, de gente moderna “superior”, que enxergava gente atrasada, “inferior”. A vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acenam um futuro de progresso individual, mas também porque é considerada uma melhor forma superior de existência. A vida no campo, ao contrário, repele, expulsa.¹⁰⁵

A crítica dos autores ajuda-nos a pensar a própria formação de um discurso de defesa do caipira enfático nas décadas de 1940 e 1950. A música sertaneja desse momento é parte de um processo de resgate da tradição rural, o que permite ser entendida como “boa música”, cantando histórias de tempos remotos, de um passado que não existe mais, de tradições e costumes transformados. As produções discográficas e radiofônicas apresentam esse sentido de atrelar o gênero como expressão da realidade de seus cantores e compositores, mesmo vivendo na cidade. Pitangueira compreende a música sertaneja como parte de um processo de identificação com o mundo rural. Para ele:

[...] A música que fazíamos na década de 1950 era a verdadeira música sertaneja. A música sertaneja raiz. Ela falava do que a gente viveu. Recordava os tempos antigos, a vida no interior. Ela tinha um sentido muito especial para nós artistas, principalmente para aqueles que vieram do campo. Por isso retratava tanto as coisas da roça... uma telha, a jardineira, a viola, o fogão de lenha... as comidas típicas, as festas...tudo. Essa música era uma música verdadeira que a gente cantava. Fazia a gente sonhar com o que a gente viu, sabe? Porque saímos para tentar a sorte na cidade, deixamos tudo pra trás, nossa família, nosso roçado. Ficou tudo pra trás, na cidade não era igual. Então essa música fala de um pedaço da gente que ficou lá. Era uma parte de nós.¹⁰⁶

Nesses discursos, o valor afetivo em relação à produção musical sertaneja é atributo das memórias do migrante. Ivan Vilela observou que essa música exprime um

¹⁰⁵ MELLO, J. M. Cardoso e NOVAES, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da Vida Privada no Brasil** – v.4 - São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 573.

¹⁰⁶ Entrevista com Pitangueira. São Paulo, 2008.

sentimento geral, humano, de todos aqueles que deixaram – forçadamente - o seu lugar¹⁰⁷. A partir de suas memórias, se constrói uma vinculação daquele universo que ficou pra trás, como relatou Pitangueira. A canção sertaneja se apresenta no interior dessa estrutura sentimental, na qual as memórias de um passado emergem, ligando a obra à história de vida de seus autores. Ivan Vilela mostra-nos que o cantar a sua própria história condiz com as próprias memórias de migrante, na tentativa de poder estabelecer ainda que simbolicamente um laço com o passado rural:

[...] Diante da larga aceitação que teve a música sertaneja nas décadas de 1930 a 1960 por parte do público paulistano e de toda a região que compreende a área da Paulistânia, os caipiras tornaram-se, talvez, os únicos camponeses – e como camponeses numa ordem capitalista alijados das benesses obtidas como fruto do progresso – que tiveram a sua história conhecida e ouvida por todos, pois através da radiodifusão e do mercado fonográfico sua história foi por eles mesmos cantada e contada.¹⁰⁸

À essa estrutura de narrativa se ancora o livro de Euclides Fortuna intitulado *Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira*. Ao escrever sobre a trajetória artística da dupla na música e nos palcos do circo-teatro, Euclides Fortuna – o Pitangueira, recorre à memória afetiva para dar legitimidade a produção do irmão. Em seu livro, fala de um tempo ido, sobre um passado que não volta mais. Mas esse passado parece saltar da memória quando ganha o papel. É dessa forma que Pitangueira descreve a obra musical de José Fortuna. Suas composições portam-se como testemunhos, descrevendo paisagens e situações. Ao descrever o quintal de sua casa onde morava na infância, ele lembra:

[...] Havia um curral, que na época chamávamos de mangueiro, com duas árvores frondosas conhecidas como açoita-cavalo. Neste mangueiro, um paiol de milho pegado a um rancho onde se guardavam a carroça e o semi trole; bem no centro um mourão roliço de aroeira chamado de palanque onde se amarravam as vacas para tirar o leite ou ainda os cavalos mais rebeldes para colocar arreio. Ao lado do mangueiro, bem debaixo das árvores, havia um cocho de cabreúva. O tal que anos mais tarde serviria de tema para uma música muito bela, escrita por um poeta que se tornaria imortal.¹⁰⁹

¹⁰⁷ 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: jul./2016.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 249.

¹⁰⁹ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p.31-32.

Pitangueira se refere à música *Cocho de Cabreúva*, de José Fortuna, o poeta imortal. Descrevendo o terreiro da casa, surgem elementos apropriados por José Fortuna para muitas de suas composições, tomando o “passado como inspiração”. Assim prossegue Pitangueira:

[...] Saindo do mangueiro, como que descendo à direita, vamos encontrar um pomar que meu querido pai plantou, com vários pés de laranja, alguns de lima, abacate, figos da Índia, e três frondosas mangueiras (...). Havia também uma parreira de uvas cujas ramas subiam pela mangueira. No Natal, eu e meus irmãos trepávamos nestes pés, e passávamos longas horas chupando mangas e uvas ao mesmo tempo. Esse é todo o mundo de fartura de minha infância, quase um sonho de fadas. Deixamos o pé de manga, vamos encontrar uma horta muito bem cuidada por um homem que amava a terra e tinha mãos abençoadas por Deus – “tudo que ele plantava vingava” -, esta horta era regada por um riozinho, o mesmo que mais tarde se transformaria numa belíssima página musical.¹¹⁰

Pitangueira refere-se ao riozinho que passava no quintal da casa, o mesmo descrito por José Fortuna: *Meu rio pequeno braço líquido dos campo/rodeado de barrancos corroídos pelos anos/ vai arrastando folhas mortas de saudades, pôr do sol de muitas tardes/ilusões e desenganos (...)*¹¹¹. Dessa forma, visualiza a produção artística de José Fortuna vinculada a um fundo emocional que ele também compartilha. As histórias contam sobre um passado que se quer valorizar o que concebe a obra dentro de uma estrutura de composição designada de raiz, produção que encontrava respaldo na radiodifusão paulista. Segundo Romildo Sant’Anna, as emissoras de rádio de São Paulo mantiveram em suas programações diárias programas dedicados à valorização do regionalismo musical dos “caipiras”¹¹². A popularidade deles possibilitou a inserção dos “caipiras” no disco, com seus causos, sua viola, seu jeito de falar. Os temas faziam alusão ao rural, à vida simples do campo, às tradições de nossa gente, como se pudesse resgatar a origem do paulistano, através de seu mito de origem que, segundo Lúcia Lippi Oliveira, está atribuído ao caipira e sua cultura peculiar¹¹³.

¹¹⁰ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. P.33.

¹¹¹ FORTUNA, José. Riozinho. Intérpretes: As Galvão. Álbum: **Riozinho**. São Paulo: Continental, 1979. LP

¹¹² SANT’ANNA, Romildo. **A Moda é Viola**: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte & Ciência, Marília/SP: Ed. Unimar, 2000.

¹¹³ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio. **Revista USP**. São Paulo, n.59, p.232-257, set./nov., 2003.

A questão da autenticidade se torna essencial para a compreensão da ideia de uma cultura caipira autóctone, enquanto reserva da nacionalidade. Ela se constrói em torno das raízes fundantes de um povo a procura de uma essência brasileira a partir de um traçado arqueológico da cultura rústica como um processo de fusão das três raças¹¹⁴. De alguma forma, esse discurso pretende dar legitimidade à cultura caipira e suas expressões culturais, e traçar uma cisão entre a música caipira e música sertaneja, entre a essência e o produto. O caipira, como o caboclo, “é o representante humilde do bandeirante, como uma versão equivalente ao sertanejo, e é tratado como reserva da nacionalidade ou alicerce de uma raça forte”.¹¹⁵

Um viés nacionalista marca a construção de uma abordagem romântica e purista em torno da música caipira, o que faz cindir de um lado os artistas da terra e de outro, os produtos do mercado. Esse é o terreno que prepara a produção de José Fortuna que nasce em um momento de efervescência política e cultural no final dos anos de 1950 cujo tema perpassa a questão da identidade como central para a construção de um Brasil nosso. O estado tem um papel precursor na construção do “nacional”, portanto da unidade. Segundo Ortiz, o Estado:

[...] ocupa uma posição de neutralidade, e sua função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história. O Estado aparece, assim, como guardião de uma memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes.¹¹⁶

No campo da cultura popular, as expressões da cultura caipira se estruturaram em construções discursivas sobre o seu efeito de raridade. O caráter museificado preterido para suas expressões subtrai as possíveis *hibridizações*, propondo um repertório que

¹¹⁴ Sobre a questão do mito de origem da cultura rústica ver: GUTEMBERG, Jaqueline Souza. **Entre Modas e Guarânias**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia - Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia, 2013; VILELA, Ivan. Na toada da viola. **Dossiê Rural**. Revista USP, São Paulo, n. 64, PP.76-85, dez./fev., 2004. SOUSA, Elizete. **Música Caipira ou Sertaneja: classificação e discursos sobre autenticidade na perspectiva de críticos e artistas**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. São Paulo: Arte e Ciência; Marília: Editora UNIMAR, 2000.

¹¹⁵ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio. **Revista USP**. São Paulo, n.59, p.232-257, set./nov., 2003, p.33.

¹¹⁶ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. p.57.

garantisse sua continuidade sem alterações¹¹⁷. Desse modo, a música sertaneja carrega esse compromisso com uma produção verdadeiramente da terra, cuja poética ilumina a cultura rústica da qual seus autores se originam. Entretanto, a música que se constrói nesse período consegue estabelecer um diálogo não só com o ouvinte que ficou no campo ou com o migrante desenraizado. Ela transita pelas diversas cenas que a modernidade instaura. E na tensão entre campo e cidade, elucida uma prática produzida por diferentes sujeitos, cantores e compositores que não só enxergam essa música, como uma forma de cantar a sua própria história de vida no interior.

Roberto Schwarz é enfático em suas análises sobre os desajustamentos provocados pelo projeto nacional desenvolvimentista ao tratar da justaposição do rústico e do moderno no governo de JK. O autor postula que as formas ditas tradicionais não desapareceram por completo com o desenvolvimentismo. Ao contrário, elas se acomodaram de forma precária à realidade das cidades, às práticas modernizadoras. Para o autor:

Cheia de dificuldades, a relação entre as aspirações de modernidade e a experiência efetiva do país se tornava um tópico obrigatório, desmanchando o bovarismo endêmico e convidando a reflexão a tocar terra. No limite tratava-se de arrancar a população aos enquadramentos semicoloniais em que se encontrava, e de trazê-la, ainda que de forma precária, ao universo da cidadania, do trabalho assalariado e da atividade econômica moderna, industrial sobretudo, contrariando o destino agrário a que o imperialismo como se dizia nos forçava (o que, aliás, naqueles anos 60 deixara de ser verdade). Isto na ótica justificadora e como que responsável do projeto nacional. Com menos simpatia e mais acento na irresponsabilidade e na cegueira, pode-se dizer igualmente que os novos tempos desagregavam à distância o velho enquadramento rural, provocando a migração para as cidades, onde os pobres ficavam largados à disposição passavelmente absoluta das novas formas de exploração econômica e de manipulação populista.¹¹⁸

A crítica de Schwarz é a esse desajustamento entre o rural e o urbano provocado pelo esforço desenvolvimentista nos anos de 1960. O argumento do autor expõe toda a precariedade a que esses migrantes do mundo rural estavam expostos. Atraídos pelo discurso do progresso, as populações rurais marcharam rumo às cidades, a procura de seu lugar no projeto de desenvolvimento do país. Como uma ideia vazia e um projeto que não

¹¹⁷ CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.

¹¹⁸ SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: **Folha de S. Paulo**. Caderno Mais. São Paulo, 4/12/94, p. 3.

teve prosseguimento, o processo de modernização do país se caracterizou como uma catástrofe real. Ainda para Schwarz esse processo:

[...] com dinamismo próprio, longo no tempo, com origens e fins mais ou menos tangíveis, não se completou e provou ser ilusório. Nestas circunstâncias, a desestabilização dos sujeitos, das identidades, dos significados, das teologias - especialidades enfim do exercício de leitura pós-estruturalista - adquiriu uma dura vigência prática. Assim, o desenvolvimento nacional pode não ter sido nem desenvolvimento nem nacional, nem muito menos uma epopéia. O motor da industrialização patriótica esteve na Volkswagen e os esforços de integração da sociedade brasileira resultaram num quase-apartheid. A burguesia nacional aspirava à associação com o capital estrangeiro, que lhe parecia mais natural que uma aliança com os trabalhadores de seu país, os quais por sua vez também prefeririam as empresas de fora. O que parecia acumulação se perdeu ou não serviu aos fins previstos. A verificação recíproca e crítica entre as culturas tradicional e moderna não se deu, ou melhor, deu-se nos termos lamentáveis das conveniências do mercado. Etc. etc.¹¹⁹

Nesse cenário de ilusões, as parcelas menos favorecidas sem terem para onde voltar estabelecem uma forma de proteção, o qual o discurso de vinculação a um mundo que não volta mais e que se revive cotidianamente através da dimensão simbólica, do laço que a música estabelece com sua cultura. Mas por outro lado, essa música não é o real vivido, mas antes, uma forma de representá-lo e mesclar à experiência na cidade.

1.4 - Os Maracanãs: música, circo-teatro e lazer na cidade

No rádio, o laço da dupla com o público urbano se tornava mais enfático. José Fortuna e Pitangueira conseguem esse espaço e o usam não apenas como forma de conectar-se ao rural. Ao entender esse lugar midiático como propagador de sua produção, José Fortuna fala a uma pluralidade de espectadores. O Brasil mudava e a música mudava com ele. Tornava-se mais palatável ao consumidor da cidade, que ouvia seus programas e frequentava os circos-teatros para assistir seus dramas. Era preciso assumir um novo perfil artístico de modo a corresponder aos padrões sociais urbanos.

Podemos ampliar a questão para pensarmos esse cantar não apenas como uma identificação ao rural e um sentido de verdade que pretende emitir, mas no sentido mesmo de poder analisar como os artistas que produzem essa música cantam suas histórias, os

¹¹⁹ Ibidem, p. 5.

bastidores da canção, o seu processo criativo e o modo pelo qual se inserem no cenário artístico e dialogam com esse tempo de novas *estruturas de sentimento*¹²⁰. É importante trazer as considerações de Antonio Candido acerca da cultura caipira, entendendo a sua crescente descaracterização como fruto de um processo de transformação sociocultural mais amplo, na qual a economia caipira vai perdendo sentido e função em relação à uma sociedade estruturada nos valores de mercado, sentida inclusive no campo, com a industrialização da produção agrícola a qual torna vulnerável a mudança¹²¹. Ivan Vilela mostra-nos que o cantar a sua própria história condiz com uma forma de reenraizamento e, portanto, como parte de um processo de (re)significação dos valores do mundo rural por aqueles que vivem na cidade.

Por meio dos elementos residuais traçados na poética da música sertaneja raiz, se consegue fazer a mediação entre as relações de humilhação vividas na cidade com referências simbólicas que permitem a sobrevivência de certas práticas culturais do mundo rural numa espécie de tradição (re)inventada:

[...] Diante da larga aceitação que teve a música sertaneja nas décadas de 1930 a 1960 por parte do público paulistano e de toda a região que compreende a área da Paulistânia, os caipiras tornaram-se, talvez, os únicos camponeses – e como camponeses numa ordem capitalista alijados das benesses obtidas como fruto do progresso – que tiveram a sua história conhecida e ouvida por todos, pois através da radiodifusão e do mercado fonográfico sua história foi por eles mesmos cantada e contada.¹²²

E essa sobrevivência cantada ganha outra modalidade de expressão. A experiência com Os Maracanãs permitiu ao compositor José Fortuna ampliar a temática rural para o espaço do lazer urbano¹²³. Através dos circos, situados fora do circuito cultural da cidade - reduto dos teatros e cinemas destinados ao público “refinado” -, José Fortuna desenvolveu uma obra destinada ao entretenimento das massas como forma de testar a

¹²⁰ Conceito definido por Raymond Williams como formas difusas e indefinidas de driblar ou desestabilizar a hegemonia. Desse modo, o termo de Williams é usado aqui identificado a de certos grupos sociais em condição histórica particular. Cf.: WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

¹²¹ CANDIDO, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira e as transformações no interior paulista. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

¹²² 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./2011.

¹²³ MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

popularidade de seus programas no rádio. Sobre essa forma particular de avaliação da carreira no rádio pelo próprio artista, Pitangueira afirma:

[...] O interesse pelo teatro nasceu da necessidade de ver se o sucesso estava acontecendo. Se o público lotasse o circo era um bom sinal. Aí veio tudo aquilo de fazer os dramas e de sair de bairro em bairro nos circos. Era o circo teatro na época. Naquele tempo circo era muito bom, dava gente, a turma se reunia para ir ao circo assistir teatro, porque não existia televisão. E o pobre principalmente não tinha lazer, não tinha dinheiro e tempo para ir para o centro...cinema. O circo era baratinho. A entrada qualquer um podia pagar. E nisso, nós que não tínhamos shows nem nada, resolvemos arriscar. O Zé escrevia as peças, que eram uma adaptação das músicas dele mesmo, e levava pro palco do circo. Era mágico. A plateia se emocionava com os seus dramas. Chorava, ria, gritava e aplaudia. Então não paramos mais, fizemos muito circo nos bairros e vilas de São Paulo, que era o que dava gente, isso quando a praça era boa. Mas enchia o circo. Os donos dos cirquinhos mais pobres ficavam loucos com Os Maracanãs. Nós fomos fazendo teatro e depois que a coisa foi melhorando, lá pelo final de 60, o Zé resolveu levar o teatro para fora, primeiro pro interior e depois para outras cidades, outros estados.¹²⁴

Pitangueira apresenta a percepção do circo como espaço de aglomeração popular frequentemente visitado pelos Os Maracanãs. Fixava-se por temporadas nos bairros dos subúrbios, geralmente em pontos estratégicos que facilitava a divulgação¹²⁵. Como empresas de entretenimento, reuniam em um só espaço rica atividade cultural. Percebia-se em seus números um forte interesse pelo público que lotava as arquibancadas, numa intensa “pesquisa” de seus gostos, redefinindo muitas vezes o espetáculo. Para Pitangueira, essa era a base do sucesso da peça, pois precisava a companhia saber as preferências do público da região.

[...] Se num bairro o povo ria das piadas do cômico, das frases que o Zé escrevia para surtir um determinado efeito, noutra às vezes não ria, a coisa não acontecia como o esperado. Tinha que incorporar uma pessoa da plateia, um dono de determinado bar, tinha que procurar, inventar na hora pra dar certo.¹²⁶

Segundo Pitangueira, a música se aliava ao circo por meio de uma produção inteiramente nova: os dramas sertanejos. Os Maracanãs se tornaram um grupo teatral formado por José Fortuna para explorar os sucessos que compunha e que se tornavam,

¹²⁴ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

¹²⁵ MAGNANI, op.cit., p.141.

¹²⁶ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

nas vozes de intérpretes, grandes sucessos como, por exemplo, a guarânia Índia, adaptada para a teatralidade circense, assunto do terceiro capítulo.

É dessa forma que José Fortuna redefine a sua carreira através de uma produção voltada à realidade do público urbano. Sua dramaturgia alia o seu dizer sobre o rural, nos causos e lendas, aos temas da vida urbana que fazem sentido a esse universo, as disputas amorosas, amor e traição, vinganças, injustiças cometidas aos mais fracos, assassinatos e suicídios, temas comuns à vida turbulenta nas cidades, descritas muitas vezes nas páginas policiais e assuntos de botequins. Funciona o teatro melodramático de José Fortuna como um mecanismo produtor de efeito de realidade, no qual pode-se compreender no palco aquilo que acontece na vida. Segundo o sociólogo José Guilherme Cantor Magnani,

[...] Para que um circuito discursivo se complete, é preciso que haja algum tipo de adequação entre suas significações e o sistema de representações dos receptores. Em outros termos, é necessário que o discurso produza alguma ressonância junto àqueles aos quais se dirige, caso contrário nada significará, ou melhor, poder ter sentido, mas não “fará sentido” [...].¹²⁷

A melodramaturgia de Fortuna corresponde à linguagem da vida urbana. Ela apresenta regras próprias para que possa ser reconhecida a representação da realidade em seus dramas, como veremos adiante. Como eram feitos para a cena onde o próprio autor se incluía também como ator, podia avaliar o efeito que sua narrativa e atuação produziam, ou seja, qual a melhor tática para provocar a plateia.

Dessa forma, o autor “colhe os fatos no momento e lugar onde ocorrem”¹²⁸. No palco do circo-teatro, imprime toda a percepção da reação da plateia a seus dramas, o que de alguma forma reflete na sua produção musical: os temas que melhor agradam, numa profícua interatividade com o público consumidor, que frequenta os circos e ouvem suas músicas.

1.5 - Música sertaneja e os novos sentidos da “ruralidade”

¹²⁷ MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998. p.54.

¹²⁸ Ibidem, p.55.

Para Marta Ulhôa, é a música sertaneja raiz uma forma de conectar nostalgicamente o migrante às suas raízes¹²⁹. A maneira como se entende essa música pode balizar os discursos que compreendem a música sertaneja – ou seja, a composição de um gênero associado ao mundo rural, mas não preso a ele - sobre a dualidade tradição e mistura. É possível entendê-la em seu processo de transformação no interior de um quadro mais amplo que no discurso de urbanização e industrialização, que interfere na própria dinâmica de produção artística sertaneja. Dessa forma, ao avaliar e rotular a música que se fazia antes e a que se faz no presente, pensamos na questão da autenticidade a partir de Bourdieu, para quem o “bem cultural autêntico” se institui de forma arbitrária e seletiva.¹³⁰

Nesse sentido, a música sertaneja que se produz nos anos de 1950, embora orientada pela questão da formação de uma cultura nacional, na prática, seus representantes diziam sobre a realidade da produção e de sua recepção no mercado. Apesar de uma valorização da cultura caipira e do caipira como representante de nossa origem rústica, a música, ao entrar na realidade urbana, do lazer e do consumo das periferias onde, segundo Martins, ela se veicula e tem aceitação, redefine seu espaço e sua própria estrutura. Novos sentidos se atribuem ao rural, passando da utilidade cotidiana de seus objetos como chapéu, botas, fivela, à uma dimensão simbólica, que opera no interior de outros setores, como a moda. João Marcos Além compreende esse processo como verdadeira rede simbólica da ruralidade, como prática que associa os meios de comunicação e indústria cultural nos grandes eventos, festas, rodeios, exposições, feiras agropecuárias e demais locais que atuam de modo a “expandir certas práticas, representações e o consumo de símbolos do mundo rural, a partir dos anos de 1960”. Para João Marcos Além:

[...] A produção da nova ruralidade ultrapassa significações originais, singularidades do mundo rural, quando invade as cidades, seja através do vasto comércio ambulante das calçadas e das lojas populares, seja nas boutiques e *grifes* de prestígio encontradas nos grandes *shoppings* urbanos. Também no circuito do lazer e do turismo urbano, a vida noturna das festas, boates e danceterias nos clubes, nos motéis, a configuração caipira/country reelaborou o ruralismo, principalmente nas cidades do interior, mas representou também, durante algum tempo, uma verdadeira “febre” nas capitais.¹³¹

¹²⁹ ULHOA, Marta. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n.9, jul.-dez., 2004. p.61.

¹³⁰ BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

¹³¹ ALÉM, João Marcos. **Identidade, Ruralidade e Indústria Simbólica**. Uberlândia.

Nessa perspectiva para a música sertaneja, entende-se que ela atua como mediação, como canal reenraizador, cuja importância confere aos novos sentidos de ruralidade que os ouvintes e consumidores adquirem a partir de uma “estrambótica” movimentação no cenário de produção cultural da música brasileira. É preciso entender que essa música feita na cidade estabelece um vínculo com o popular, atendendo aos gostos e consumo da população urbana. Esse é um novo ramo de negócio cujo *marketing* estimula a uma indumentária nada sertaneja. Esse processo de (re)significação do rural adota novos comportamentos em relação à música que é produzida, sobretudo no universo dos compositores. Novos temas e motivos são privilegiados, aproximando-se aos seus ouvintes, que adquirem outros sentimentos perante ao novo processo de desenvolvimento da sociedade industrial brasileira. Todo movimento de transformação se desenvolve no contexto de redefinição da estrutura de fidelidades primordiais. Segundo Roberto Zan, a conquista de um novo público amplia também as referências musicais para a música sertaneja, permitindo uma desvinculação ao rural, como processo de descaracterização. Para Zan, a música torna-se mais romântica, menos compromissada com o mundo rural pela ação estilística e performática que seus artistas passam adotar em sintonia com os produtos da cultura. A nova onda é levada a cabo pelas gravadoras, produtoras musicais, cantores e compositores, num esforço de promover uma espécie de releitura da musicalidade rural na cidade, atendendo ao público jovem, ganhando qualidade técnica.

[...] Ao mesmo tempo em que a nova música sertaneja conquistava um público consumidor mais amplo, as diluições de estilo se intensificaram. Algumas duplas começaram a incorporar em seus repertórios versões e *hits* de grupos ligados à música pop internacional como The Beatles, Simon & Garfunkel e Bee Gees.¹³²

As análises de Zan sobre a descaracterização da música sertaneja são importantes para nossas reflexões sobre o espaço que José Fortuna ocupa no cenário de tensão entre tradição e modernidade. Como um compositor que nos anos de 1950 em diante reformula seu repertório para dialogar com o consumo de bens culturais das camadas urbanas, se empenha em um processo de novas hibridizações ao qual a música sertaneja de forma mais ampla adere. Guarânias, polcas e rasqueados se mesclam às sonoridades do sertão. Nesse sentido, a música sertaneja como expressão da cultura popular rural é integrada aos

¹³² ZAN, Roberto. Da roça a Nashville. **RUA**. Revista de Arquitetura e Urbanismo, Unicamp, v. 1, p. 113-136, 1995.

meios de comunicação de massa e ocupa um lugar expressivo na vida cotidiana, sobretudo daqueles oriundos do mundo rural, que se concentram, como explicou Martins, nos bairros e zonas periféricas.

A indústria cultural, como esclarece Zan, passa a lidar com uma nova ótica de bens simbólicos, no sentido de incorporar os elementos de uma tradição ao mercado material e simbólico. Sobre forma de encarar os bens culturais, Sérgio Micelli considera que:

[...] O campo simbólico se organiza como misto de relações de produção, distribuição e consumo de bens simbólicos obrigado a reproduzir nos bolsões a competência cultural das classes e setores de classe já integrados ao mercado de trabalho e consumo – o operário industrial, os setores médios ocupados no terciário, etc. – e ao mesmo tempo obrigado a responder às demandas simbólicas exercidas pelas camadas ‘excluídas’.¹³³

É a partir dessa perspectiva que entendemos a música sertaneja dos anos de 1940 aos anos de 1980 e seu processo de atuação. De forma ambígua, a produção de José Fortuna é realizada num contexto repleto de transformações estruturais da sociedade brasileira. O caipira passa antes estilizado como sinônimo do atraso, distante dos projetos de industrialização e urbanização que fomentam uma nova realidade, que esboçava um novo olhar para o rural. Enid Yatsuda considera que esse caipira ocupa um lugar nas pesquisas sociológicas e antropológicas bem como nas produções artísticas, que num esforço por conhecer o Brasil, o compreende participante do processo social¹³⁴. É no interior dessa conjuntura sociocultural que se apreende uma articulação mais complexa entre tradição e modernidade, e que foge de uma visão simplificadora das práticas populares como expressões tradicionais. Elas devem ser historicizadas de modo a compreender suas especificidades e como interagem com a dinâmica social.

José Fortuna produziu uma das maiores obras do gênero sertanejo, com cerca de 2.0000 composições, 42 peças teatrais e 30 livretos em literatura de cordel, que ocuparam 40 anos de trabalho. De fato, sua importância não reside no seu valor quantitativo, mas, sobretudo, na forma como ela se comunica com o contexto de sua produção, com o público que ela atinge e, enquanto representação, confere sentido ao mundo em que se vive.

¹³³ MICELLI, Sérgio. **A Noite da Madrinha**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p.179.

¹³⁴ YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira** – temas e situações. São Paulo: Ed. Ática, 1992. p. 113.

É sobre a produção dessa obra musical e teatral que esse texto trata. Ao vasculharmos a trajetória artística desse personagem, ela revela-se ancorar a um valor afetivo que este autor tem por suas raízes. Mas José Fortuna foi além das composições e transitou por diferentes linguagens artísticas. Foi radialista, produtor cultural, ator e dramaturgo, dedicando-se à uma atividade artística paralela a carreira musical no circo-teatro. Tal empreitada proporcionou um redimensionamento da carreira do artista, que a partir dos anos de 1950 se ateu à construção de uma representação de si no interior do cenário artístico da música sertaneja com intuito de tornar-se reconhecido entre os pares e o público ouvinte, inserindo-se definitivamente na indústria fonográfica brasileira.

José Fortuna, assim, propõe, por meio de seu repertório raiz uma nova sintonia do público com as musicalidades rurais. Constituído por músicas de temáticas de valorização do campo, (re)inventam uma forma de dizer sobre ele. Embora o texto se vincule a essas temáticas, a música incorpora outros referenciais, se une à música sertaneja de vertente moderna, com recursos de gravação avançados e novas formas de divulgação massiva. Apesar de representar uma geração de “compositores da terra”, suas composições ganham outras vozes, gravadas por jovens promessas do mercado, como Joel Marques, com *Canto da Terra* e duplas experientes no mercado como Chitãozinho e Xororó, com *A Colheita*.

A carreira construída por José Fortuna no cenário artístico da música sertaneja conferiu à sua obra um status de sempre moderna, o que revela a sua maneira de atuar no mercado como também em várias cenas. Eis o valor de sua obra e o espaço que o autor ocupou na consolidação do gênero sertanejo no mercado fonográfico brasileiro.

CAPÍTULO II

José Fortuna: na trilha da música sertaneja raiz – o personagem e o meio

*Raiz é a gente se fazer passado
Pra conservar as nossas tradições
É prestigiar o que chegou primeiro
Contra as tais modernas invenções¹³⁵*

JOSÉ FORTUNA

2.1 – O constructo imagético do caipira na música sertaneja no século XX

Neste capítulo analiso os meios pelos quais José Fortuna atingiu essa multidão, os recursos que lançou mão para levá-la todas as noites ao circo. Tal empreitada me permitiu enxergar com mais nitidez o vínculo entre autor e plateia, com a qual não superestimo os ganhos financeiros, mas, antes, a ligação que a ele fornece para repensar os caminhos de criação, divulgação e circulação de sua obra artística. A questão a ser respondida é: como José Fortuna criou maneiras de se inserir e se manter no mercado fonográfico sem ao menos ser um artista do *rol* das grandes gravadoras? Como usou das normas de produção e circulação de discos que lhe pareciam fechadas e “determinadas” para construir suas próprias regras de gravação e circulação de suas produções? Em primeira instância, o que se sabe é que José Fortuna procurou ampliar os espaços de divulgação, ditar seus princípios de gravação e se manter no mercado fonográfico da época por vias construídas por ele mesmo, fugindo da lógica do mercado (disco-rádio-shows) de produção artística. Para se chegar ao grande público, elaborou o que chamamos de três ramos de criação: o repertório raiz, as guarânicas e os dramas. É a partir deles que as tramas vão se processando, elaborando uma maneira de olhar para si mesmo e para os paradigmas.

Mas é preciso entender que a maneira de criar uma representação de si como artista de seu tempo tem a ver com um processo de construção imagética do caipira como desqualificadora. É necessário voltar ao processo de constituição do caipira que tem tônicas variáveis no decorrer das tramas históricas. Entender como a produção de José Fortuna volta-se também para um público massivo, amplo e cidadão tem a ver com uma postura em relação à visão do caipira nos anos finais da década de 1950. Por isso, me parece inviável iniciar o capítulo a partir de uma análise das próprias lógicas de José

¹³⁵ Trecho do poema *Raiz*, de José Fortuna.

Fortuna na conquista das massas, e mais fecundo entender que essas ações decorrem da formação de uma concepção e conhecimento do que é a própria noção de caipira da qual se esquivava e ao mesmo tempo se aproxima. A formação desse conhecimento tem raízes históricas profundas que incorrem no constructo da imagem do caipira como balizador da produção sertaneja a partir dos anos de 1950.

A literatura de viajantes informou sobre esse homem do sertão construindo uma representação que permeou o imaginário social por décadas. Era aquele indivíduo que habitava uma parte isolada da civilização, entregue ao atraso e à barbárie¹³⁶. As categorias sertão e homem do sertão se fundamentavam em uma visão progressista que alimentava a necessidade do contato e construía uma representação do sertão¹³⁷ como inóspito, o qual era habitado por homens à margem da atividade humana.¹³⁸

A baixa densidade demográfica das regiões interioranas permitiu assimilar a ideia de um sertão-deserto. Na observação do viajante francês Saint-Hilaire, essa era a dificuldade de dizer sobre essa população: “não se está de acordo sobre a população que se espalhou sobre o território desta vasta província, e se sente, com efeito, como um recenseamento exacto seria difícil de fazer em um paiz tão deserto, e tão pouco civilizado”.¹³⁹

¹³⁶ SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagens às Nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goiaz**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. p. 337.

¹³⁷ Janaína Amado assinala que “no conjunto da história do Brasil, em termos de senso comum, pensamento social e imaginário poucas categorias têm sido tão importantes, para designar uma ou mais regiões, quanto a de ‘sertão’. Conhecido desde antes da chegada dos portugueses, cinco séculos depois ‘sertão permanece vivo no pensamento e no cotidiano do Brasil, materializando-se de norte a sul do país como sua mais relevante categoria espacial (...) usaram-na para nomear espaços vastos, interiores, situados dentro das possessões recém-conquistadas ou contínuos a elas, sobre os quais pouco ou nada sabiam”. A autora compreende que o termo é prenhe de significados, usado para designar tanto uma categoria espacial como também “uma das categorias mais recorrentes no pensamento social, especialmente no conjunto de nossa historiografia brasileira - desde os relatos de viajantes e cronistas no século XVI, como nas primeiras tentativas de elaboração de uma história do Brasil no século XVII. Para a autora, o termo permeou todas as construções historiográficas que tinham como tema básico a nação brasileira no século XX. Também como categoria cultural, ocupa lugar de extrema importância na literatura, representado como tema central na literatura popular, especialmente na oral e de cordel, além de correntes e cultas”. Cf.: AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, pp-145-151, 1995. p. 145-146. Disponível em: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/169.pdf Acesso: set. 2016. Ver também: KUYUMJIAN, Moreira de Melo Martins. **Semeando Cidades e Sertões: Brasília e o centro oeste**. Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2010; COSTA, Cléria Botelho; RIBEIRO, Maria do Espírito Santo (Org.). **Fronteiras Móveis: culturas, identidades**. Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2013; COSTA, Cléria Botelho de; RIBEIRO, Maria do Espírito Santo (Org.) **Fronteiras móveis: territorialidades, migrações**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2016; RIBEIRO, Ricardo Ferreira. **Sertão, Lugar Desertado: o cerrado na cultura de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

¹³⁸ MIRANDA, Luiz Francisco Albuquerque de. O Deserto dos Mestiços: O Sertão e seus Habitantes nos relatos de viagem do início do Século XIX. **HISTÓRIA**, São Paulo, 28 (2): 2009, p. 621.

¹³⁹ SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagens às Nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goiaz**. São Paulo: Companhia Nacional, 1937. p. 295.

É nesse sentido que as representações do homem do sertão por meio da literatura dos viajantes dão um tom caricatural que se estende à segunda metade do século XX. Reforça Luiz Francisco Albuquerque Miranda que a partir dessas observações dos viajantes é possível que se tenha formado um constructo imagético e uma visão pouco positiva do interiorano, apresentando-o como inculto, selvagem e ignorante, realçando a necessidade de torná-lo civilizado como Saint-Hilaire expôs em suas viagens pelo Brasil no século XIX, uma era de expansão do ideal europeu de progresso,

[...] Com a colonização das áreas costeiras do continente, as populações interioranas continuaram a ser identificadas como selvagens. Por outro lado, a ideia de progresso, que se consagrou ao longo do século XVIII, contribuiu para apontar um sentido universal para o avanço da expansão europeia no mundo todo.¹⁴⁰

O estranhamento institui uma maneira de representar o sertão como espaço geográfico ainda não ocupado que, para Miranda, reitera a visão de um mundo não organizado, selvagem, asilo dos marginalizados, a qual a intervenção e mesmo o dever de integração deste ao mundo da civilização tem um sentido histórico¹⁴¹. A paisagem exuberante que impressionava os viajantes como Saint-Hilaire não escondia uma percepção da vida interiorana como monótona e inativa onde “não existe nenhuma fazenda (1819), mas a algumas léguas de distância uns dos outros encontram-se, à beira da estrada, uns poucos e miseráveis sítios, e junto deles os indefectíveis ranchos abertos de todos os lados”.¹⁴²

Essa visão do interior desértico e isolado da civilização da gente das cidades era uma imagem recorrente nos relatos dos viajantes do século XIX e que, de alguma forma, foi reiterada mais tarde nas percepções dos intelectuais do século XX sobre a questão da necessidade de dominar, povoar e civilizar o sertão. Numa escrita para o futuro, o francês deixa registrado um conhecimento sobre a pobreza da gente do interior, do mestiço preguiçoso e, sobretudo de seu “atraso”, deseja o progresso do sertão¹⁴³. Diz: “... é tempo que faça esforços para restitui-los à dignidade de homens e de christãos; bons gergens existem ainda entre elles; ha, apenas, necessidade de fecunda-los.”¹⁴⁴. Por meio do olhar

¹⁴⁰ MIRANDA, op.cit, p. 622.

¹⁴¹ Ibidem, p. 626.

¹⁴² SAINT-HILAIRE, op.cit, p.120.

¹⁴³ SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de Goiás**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1975, p. 338.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 339.

estrangeiro sobre o interior do Brasil¹⁴⁵, como nos informa Miranda, a solidão acometida pelo isolamento e falta de comunicação expõe o caipira (ou sertanejo) a uma falta de conhecimento acerca do mundo exterior, da vida política do país. Nesse viés, o acanhamento faz deste homem sertanejo um estúpido habitante, um homem que vegeta.¹⁴⁶

Essas representações, como nos diz Janaína Amado, percorrem o imaginário social do sertão e do sertanejo também como uma categoria do pensamento social, que ajuda a construir um conhecimento sobre o Brasil, especialmente através de cronistas, literatos e cientistas da natureza que percorreram o interior do país¹⁴⁷. Ela ajuda a construir uma representação predominante para os produtores da música sertaneja, que também tomou sentidos variáveis dependendo das circunstâncias históricas específicas. Do movimento modernista de construção de uma identidade brasileira ao projeto nacional desenvolvimentista, o sertão e o homem caipira foram representados de diferentes formas. Se os ufanistas requisitaram os habitantes do sertão como representantes de uma legítima identidade brasileira (e sertão como uma categoria para se pensar a questão da nação), o Brasil dos anos de 1950 mostrou-se pouco afoito nesse sentido. Concentra aqui todo um sentido de progresso ao qual os projetos de modernidade desabilitavam as tentativas de empreender o campo como a base cultural e econômica do Brasil. As categorias de pensamento e mesmo cultural (das elites intelectuais) ora integrava e desintegrava o homem caipira do ambiente nacional.

Com esse quadro elucidativo, pensemos no constructo imagético do caipira a partir do início do século XX, que de forma significativa, balizou as novas maneiras de se produzir, apresentar e divulgar a música raiz¹⁴⁸. É também a partir desse constructo que se remodelou a canção e a relação com o ouvinte.

A imagem do caipira que marcou a figura do homem do campo homogeneizou uma população que tinha laços estreitos com o rural. Essa representação esteve no interior de uma trama histórica que registrou, analisou, caracterizou e tipificou o homem do sertão. Talvez, essas maneiras de retratar esse homem “conduziram” formas de ver, de falar e de dar visibilidade a ele. Com essa imagem produzida sobre esse sujeito, construiu-

¹⁴⁵ A. SAINT-HILAIRE, 1779-1853. Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento, organização pela Seção de Promoções Culturais. Rio de Janeiro, 1979.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 332.

¹⁴⁷ AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, pp.145-151, 1995. Disponível em: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/169.pdf Acesso: set. 2016.

¹⁴⁸ GUTEMBERG, Jaqueline. **Entre Modas e Guarânicas: a produção musical de José Fortuna e seu tempo**. 2013. Dissertação. (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

se todo um imaginário sobre o rural e que se estendeu ao campo da produção musical sertaneja, redefiniu seus projetos e a própria estética performática dos cantores. A partir da imagem que se construía do caipira, aqui entendida como protagonista, que os artistas remodelavam a sua música e trilhavam seus caminhos rumo ao mercado. Refletimos então sobre a historicidade dessa imagem. Como a partir dela se constrói/desenvolve ideias e exprime sentimentos. Ela torna a relação entre a obra e o seu tempo especial, pois lhe dá forma, informa algo e nos conta história(s).

A imagem do caipira presente nos relatos dos viajantes, nas pinturas dos artistas regionalistas do final do século XIX e nas caricaturas de literatos do início do XX ajudou a construir argumentos e a dar-lhes uma forma. E isso é o que nos interessa no momento para pensar como essa forma foi importante para caracterizar o homem do campo como caipira, que num primeiro discurso, o integra como um tipo autêntico da terra e noutro o repele, como sinônimo do atraso da nação¹⁴⁹. A partir da historicidade da imagem sobre o homem do campo é que podemos então mergulhar em nosso próprio tema de pesquisa para problematizar como a figura do caipira sempre esteve presente na construção da canção raiz. De alguma forma, ela intensificou a imagem tipificada que se formou em torno do homem do campo como um caipira, para se disseminar no mercado fonográfico. Parece que em torno dela criaram-se discursos que marcaram as atitudes em relação à canção sertaneja e, mais enfaticamente, a maneira como os artistas se apresentavam nos palcos, pousavam para as fotos, discursavam, compunham e cantavam suas canções.

É necessário compreender que essa ideia do caipira deve ser historicizada. Pois, para compreendermos como a canção esteve marcada por uma representação visual, é preciso ter em mente que ela não tem um sentido fixo dentro do processo de transformação da música sertaneja. Trabalharemos refletindo sobre a imagem e os discursos sobre ela, de acordo com a proposta de Veyne, para quem os conceitos não se prendem a um complexo espaço-temporal e são passíveis de significados diversos a partir do contexto que é apreendido¹⁵⁰. Por isso, é importante compreender o perfil caipira no meio artístico do gênero sertanejo como uma imagem historicamente construída e com sentidos variados no tempo.

¹⁴⁹ NOVAIS, Fernando A.; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociedade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). In: **História da Vida Privada no Brasil: contrastes na intimidade contemporânea**. V.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹⁵⁰ VEYNE, Paul. **O Inventário das Diferenças: história e sociologia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Honório Filho vai nos dizer que o constructo do caipira muda a relação do artista sertanejo com a música¹⁵¹. Isso porque a imagem pode nos orientar pelas veredas de um tempo; com ela, vem todo um discurso acerca do rural, dos modos de viver no campo, dos comportamentos da gente do interior. E quando a cultura caipira passou a ter espaço para mostrar-se enquanto uma produção cultural aos olhos de seus consumidores, ela foi tida como algo precioso para a cultura brasileira dos anos de 1930. O caipira passou a ser visto como um ser de qualidades apreciadas: trabalhador, honesto, religioso, humilde, de costumes e tradições riquíssimos que não poderiam ser esquecidos. Tem-se aí todo um interesse em guardar, zelar por essa cultura como algo particular, como patrimônio, que nos contava de nossas origens. A ideia que se tinha era que essa cultura representava nossa brasilidade e suas expressões compunham nossa cultura popular.

Daí o apreço por obras de temáticas regionalistas que valorizam nossa cor local, como foi o caso de trabalhos do pintor Almeida Júnior, em especial *Caipira Picando Fumo*, que retrata a atmosfera do interior e seu representante. Nas mais diversas interpretações sobre a obra, existe um consenso que é o destaque do artista ao rústico brasileiro. O uso das cores, do cenário e a iluminação natural celebram o apreço pelo regional que se torna um tema de manifestação artística e intelectual na entrada do século XX, cuja bandeira levantada é a da cultura nacional.

Nesse sentido, a representação criada em torno do regional de Almeida Junior se une a tantos outros discursos de proteção ao que é da terra contra ideias importadas. Por isso, esse movimento regionalista se mantém como referência na divulgação da música caipira por Cornélio Pires nos anos de 1930 e segue a mesma linha nas produções da indústria do disco para o gênero, que se inicia nos anos de 1950. Supomos que esse discurso tenha interferido nas produções musicais e na estética performática das duplas caipiras divulgadas nesse período. No caso do repertório, tornou-se usual os temas do cotidiano caipira, a valorização do cenário e do homem do campo como na tela de Almeida Junior, mencionada acima. O uso das cores tornam esse rural vibrante. Algumas canções versavam sobre a luz do luar, o brilho do dia, a cor da terra, os tons que representam esse universo caipira presente também em o *Caipira Picando Fumo*. Observemos mais de perto essa imagem:

¹⁵¹ HONÓRIO FILHO, Wolney. **O Sertão nos Embalos da Música Rural (1930-1950)**. 1992. Dissertação. Mestrado em História – São Paulo: PUC, 1992.

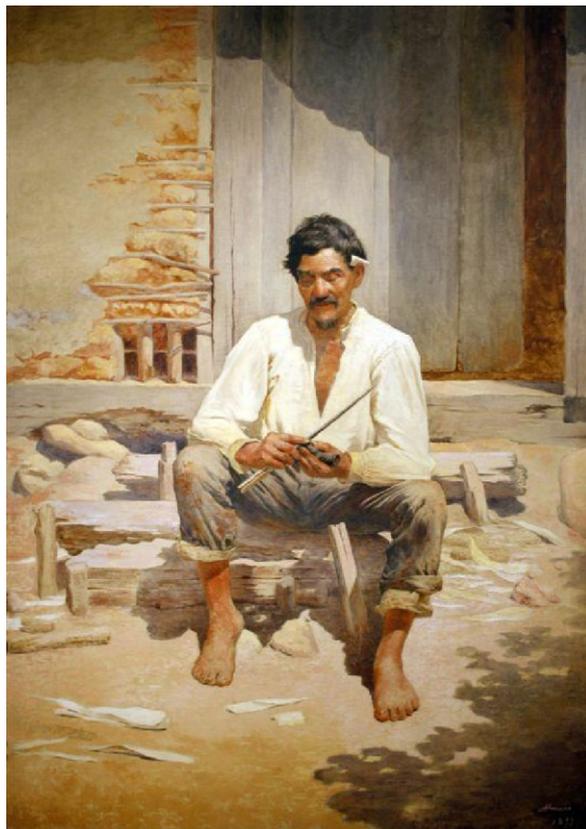


IMAGEM 8: O Caipira Picando Fumo (estudo) 1893. Data de aquisição: 1947. Técnicas e dimensões: óleo sobre tela, 70 x 50. Procedência: Transferência, Museu Paulista. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/acervo/obras/> Acesso jun./2014.

Com um realismo social latente, a obra acima vem ao encontro desse desejo de retratar o país, a sua gente, a sua cor local, seu cenário humilde, que já se iniciava com a literatura dos viajantes, mas aparece novamente nas produções tidas como regionalistas, só que com outros olhos e preocupações¹⁵², que estavam mais direcionadas à construção de uma identidade nacional - ou pelo menos com ela dialogava.¹⁵³

É interessante como a composição da obra de Almeida Júnior harmoniza personagem e paisagem. É necessário pensar sobre isso, pelo fato de que ao visualizá-la, vemos a interação ou sintonia do homem do campo e a terra (sua nação?). Personagem e meio parecem se identificar e estabelecer um diálogo íntimo. Também elementos como cores e luz parecem interagir com o meio e o personagem. Através das cores e da luminosidade da pintura, a atmosfera rural se descortina e pode ser sentida. O artista parece relacionar o personagem ao meio também pelas cores; tons tropicais, geralmente

¹⁵² OLIVEIRA, Lippi Lúcia. Do caipira picando fumo à Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio. *Revista USP*. São Paulo, n.59, p-232-257, set./Nov./2003.

¹⁵³ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

comuns nos trabalhos de temática regionais do artista, e que se aproxima da representação do regional tanto pela temática quanto pelos tons iluminados e alaranjados, atribuídos à paisagem rural.

Raquel Aguiar de Araújo salienta que Almeida Júnior mostrou a verdadeira face do Brasil representada pela arte¹⁵⁴. A autora fala de um criador da arte nacional que se liga à gente da terra, às cores locais. Evidentemente que o Brasil não possui uma única faceta e que o artista não inaugura uma arte realista capaz de representar a complexidade das relações no interior. O fato é que essa obra de Almeida Júnior mostra toda uma vontade de dar visibilidade ao homem do interior e que estava presente também no movimento regionalista e de construção da identidade nacional. São temáticas de valorização do interior que reforçam a construção de uma identidade brasileira capaz de unir as diferenças, ambicioso projeto de idealização nacional latente para as elites da época.

Entre esses movimentos estão as cenas do rústico brasileiro tanto em obras de Almeida Júnior, como *O Violeiro*, como nas pinturas de Tarsila do Amaral na fase Pau-Brasil, descrita como um momento de valorização do Brasil rural (1924-1928), suas cores, paisagens e ambientes do interior, como o altar doméstico (na obra *Religião Brasileira*) e a paisagem rural brasileira em *O Mamoeiro*.¹⁵⁵

Nesse momento, a visão de um homem simples, isolado, religioso, ligado à natureza e supersticioso ajudam a compor o caipira tipificado, exótico. E esse constructo tem referência do movimento regionalista, uma vez que o próprio Cornélio Pires, idealizador e produtor da música caipira, traz toda essa valorização do rural para seu projeto de disseminação da cultura caipira, em especial para algumas de suas expressões mais populares, como a música.¹⁵⁶

Cornélio Pires, como incentivador do movimento regionalista, capta essa atmosfera rural do diálogo com as produções artísticas e literárias da época para dar forma ao discurso de identidade, tentando reconhecer naquele caipira as origens do Brasil. O projeto carrega uma veia moderna, tem no caipira a origem do paulistano desbravador. Porém, ele é mais astuto no que se refere ao pontapé inicial. Ele promoveu a música

¹⁵⁴ ARAÚJO, Raquel Aguiar de. Desmistificando Almeida Júnior: a modernidade do caipira. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_aj_raa.htm. Acesso em 09 nov./2014.

¹⁵⁵ Cf.: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/pau-brasil-1924-1928/> Acesso em out./2017.

¹⁵⁶ HONÓRIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão. **Boletim Goiano**. Goiânia/GO, v.1, n.13, p. 11-27, jan./dez. 1993.

caipira como um produto lucrativo e a levou para o rádio e o disco. Para Cornélio Pires, essa canção:

[...] é o canto popular do caipira paulista. E que se percebe bem a tristeza do canto do índio escravizado, a melancolia profunda do africano no cativo e a saudade enorme do português saudosos de sua pátria distante. Criado, forma no meio nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna [...].¹⁵⁷

E para dar esse tom enraizado, a figura do caipira como na imagem de Almeida Júnior é necessária. Ela torna simboliza a noção de uma identidade reconhecida nesse caipira do início do século XX, porque atende à uma ideia de origem do matuto, cara ao discurso de origem do paulistano, como menciona Lúcia Lippi Oliveira¹⁵⁸.

E na carona da construção de uma identidade nacional, na qual o caipira se via valorizado, os artistas, compositores e produtores investiam seus projetos. Na série vermelha de 1929, Cornélio Pires trouxe cantigas, causos que denominavam interioranos. Construía-se todo um repertório caipira que atendia ao ideal de nação e de valorização do rural pela arte. Dessa forma, as primeiras duplas caipiras do início do século XX seguiam um mesmo padrão estético e musical que marcaram o gênero sertanejo até os anos de 1960. E, de certa maneira, esta iniciativa rendeu à música caipira mais espaço nas gravadoras, como na RCA Victor, em 1929. A fotografia abaixo nos mostra a iniciativa da RCA Victor, reunindo vários artistas do interior na formação da Turma Caipira Victor:

¹⁵⁷ HONÓRIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão. **Boletim Goiano**. Goiânia/GO, v.1, n.13, p. 11-27, jan./dez. 1993. P.11-12.

¹⁵⁸ OLIVEIRA, Lippi Lúcia. Do caipira picando fumo à Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio. **Revista USP**. São Paulo, n.59, p-232-257, set./Nov./2003.



IMAGEM 9: Fotografia da Turma Caipira Victor. Piracicaba, 1929. Fonte: <http://www.violatropeira.com.br/cornelio%20pires.htm> Acesso em dez.2014.

Uma vez mais os projetos de ampliação da música rural pelas gravadoras não deixam de lado a figura do caipira. Pelo contrário, ela é até reforçada e incentivada. A composição da fotografia deixa clara a valorização da imagem que se tem para o artista sertanejo. Na reforça-se a simplicidade da gente do interior; crianças descalças, vestimentas humildes. No entanto, a harmonização dos adultos dá a dimensão do projeto e da imagem que se quer fixar: uma canção representante da cultura popular que valorize o regional e que revele o verdadeiro caipira.

Nesse caso, a imagem está a serviço de seu valor de exposição, como nos diria Walter Benjamin. Aqui, atende a uma nova função e compromisso, onde o artístico se torna secundário¹⁵⁹. Ela está a serviço de um aprendizado e se dissocia do ritual mágico, ao qual Benjamin se referia ao falar da alta arte dos gregos, de valor eterno. A transitoriedade dessa fotografia destaca o domínio da tradição do objeto retratado e o coloca em constante repetição, perde a aura. Benjamin vai então refletir sobre esse abalo da tradição, onde a existência única da obra de arte é substituída por uma existência serial.

Pensando nessa perspectiva de Benjamin para a obra de arte em sua reprodução técnica é que tomamos essa produção repetitiva da imagem harmonizada do caipira bem próxima aos processos de produção de massa. E, nesse caso, a repetição, seja nas pinturas, seja na música, nas fotografias de capas de discos, atualiza o objeto reproduzido porque

¹⁵⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

o coloca próximo ao espectador e interage com ele. A imagem do caipira vislumbra toda uma vontade de procura de nossas raízes¹⁶⁰. Esse é o interesse da indústria cultural.

Evidentemente que nesse movimento de produção e ampliação da música sertaneja um número cada vez maior de artistas saiu do interior em busca de gravações e reconhecimento. Astutamente, jogavam e usavam a imagem que se construía até então para o caipira, atribuindo-a ao cantor sertanejo, para adentrarem no “mercado”. A fotografia abaixo nos dá a dimensão desse jogo com a imagem do caipira e, sobretudo, desse uso:



IMAGEM 10: Dupla caipira Artilheiro e Fumaça s/d.
Fonte: <http://www.boamusicaricardinho.com.br> Acesso em dez. 2014.

A fotografia é de meados dos anos de 1950. Ela nos informa acerca dessa idealização do caipira ampliada na sua imagem. Na fotografia acima estão Geraldo Brás de Souza (1924-1993) e Francisco Monteiro dos Santos (1930-1959), artistas de circo e cantores, que juntos formavam a dupla caipira Artilheiro e Fumaça (o próprio nome é

¹⁶⁰ GUTEMBERG, Jaqueline Souza. **Entre Modas e Guarânias**: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1950-1980). 2012. Dissertação. (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

jocosos). Sua composição novamente busca para a dupla a imagem do caipira reinventada por Cornélio Pires, em seu diálogo com as produções regionalistas do final do século XIX. Ela mostra-nos o mesmo padrão de construção imagética para os cantores de música caipira: chapéus, botinas, calças dobradas na canela. A harmonização é o objetivo mais uma vez e reforça a ideia de que todo caipira era assim. Porém, uma coisa nos chama atenção: a dupla usa essa imagem caipira, nos seus discos canta suas modas em acompanhamento simples, mas ela traz no cabo de eletrificação dos instrumentos (viola e violão) uma proposta nova, que não mais se encaixa dentro dos padrões de produção de música rural, basicamente acompanhada por viola não eletrificada (pois estava mais próxima da canção “original” caipira).

Usa-se a imagem para poder entrar no mercado. Foi uma tática utilizada por muitas duplas no início dos anos de 1950, quando a música já conquistava mais espaço no rádio, no disco e na cidade. A fotografia de Artilheiro e Fumaça toca no âmago da questão da perda da aura e do abalo da tradição¹⁶¹, porque, ao usar a imagem repetida do caipira, ela se torna próxima ao ouvinte e a seu tempo, atribui a ela sentidos e significados passageiros. Tem-se aí toda uma releitura e apropriação da imagem tipificada. Nesse caso, a construção da figura do caipira para a música sertaneja foi fundamental, porém ela apresentou sentidos variáveis. Na própria transformação da canção sertaneja, ela nem sempre teve o mesmo sentido.

Nas primeiras décadas após Cornélio Pires ter levado a canção caipira a seu registro em disco, o país passava por uma grande transformação sociocultural. Entre os anos de 1950 e 1980, as elites dominantes alimentaram o ideal nacional-desenvolvimentista, que almejava construir um Brasil novo, moderno, urbano. Interessava nesse momento levar o país ao nível econômico das nações de primeiro mundo. Portanto, era necessário romper com tudo aquilo que era considerado empecilho ao progresso¹⁶². Novas cidades foram construídas com esse pensamento, bem como se investia em um novo padrão de comportamento para se viver nesse novo país de grandes oportunidades.

É por isso que o rural se tornava cada vez mais o sinônimo do atraso. Levas de famílias inteiras saíam do campo para as cidades em busca de trabalho, no período mais inclemente do êxodo rural. Nesse sentido, o estranhamento com a cidade foi um grande

¹⁶¹ BENJAMIN, 2012, op. cit.

¹⁶² YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1992.

elemento de sua marginalização. Nos grandes centros não havia lugar para aquele caipira de Cornélio Pires e das obras artísticas. Nesse momento, ele perde sua valorização e se torna estilizado, pois os novos padrões socioculturais a se seguir eram modernos e urbanos e não contemplavam ou se estendiam à população rural. Era preciso inovar hábitos e mentes.

O símbolo do caipira toma outros sentidos. Ele se torna estrangeiro em sua própria terra. Sua imagem não carrega a ideia de um campo idealizado. Tampouco sua aparência simples. À ela se agregam novas características e que, de alguma forma, mutila a velha figura do caipira de Almeida Junior e mesmo de Cornélio Pires para as gravadoras. A obra de Monteiro Lobato, *Velha Praga*, pincela essa nova imagem, que se firma no imaginário social brasileiro sobre o homem rural. Sua figura jocosa, sem dentes, de vestimentas esfarrapadas e sujas, mãos calejadas do trabalho, dialeto peculiar, seriam motivos de piadas e estilizações que marcaram este sujeito por décadas. Lobato assim o descreve:

[...] espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive a beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele se refugiando em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau (espingarda de carregar pela boca) e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se.¹⁶³

Esse foi a tônica empregada na obra de Monteiro Lobato. Parece remeter às ideias de Saint-Hilaire no século XIX. Nela trazia uma visão nova do caipira para o momento de produção de *Urupês*¹⁶⁴. Talvez aqui essa visão e imagem estejam mais afinadas com os rumos que a nação seguia. De forma aguda, caricaturava a imagem do caipira, tornava-a deformada, tida como uma praga. Se torna um problema vital para a sociedade brasileira que se quer racional, urbanizada, salubre.

¹⁶³ LOBATO, Monteiro. *Velha Praga*. In: **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1998. p.141.

¹⁶⁴ LOBATO, op.cit.

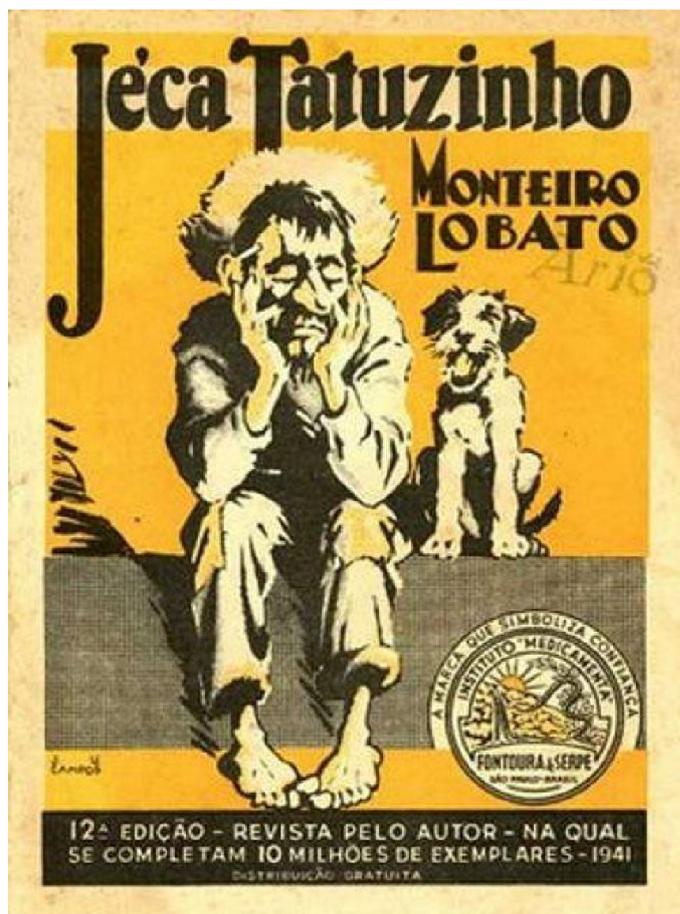


IMAGEM 11: Capa do Almanaque Fontoura. Jeca tatuzinho. 1941. Fonte: <http://almanaque.blog.br/tag/jeca-tatu/> Acesso em dez. 2015.

Nos almanaques Fontoura, redação de Lobato, ilustrados para propaganda do laboratório Fontoura, reconstrói-se uma visão da cidade sobre o campo. Tem-se aí uma necessidade de intervenção nos modos de vida de sua população, como uma espécie de releitura da questão da identidade nacional. Com a distribuição gratuita dos almanaques Fontoura, também como propaganda publicitária, é preciso dizer, intensifica a difusão da figura estereotipada do caipira como jeca. Nos dizeres de Lobato, já no almanaque *Jeca Tatu: a ressurreição*:

[...] Jeca tatu era um caboclo que morava no mato numa casinha de sapê. Vivia na maior pobreza em companhia da mulher, muito magra e feia, e de vários filhinhos pálidos e tristes. Jeca tatu passava os dias de cócoras, pitando enormes cigarrões de palha, sem ânimo de fazer coisa alguma. Ia ao mato caçar, cortar palmitos, tirar cachos de brejaúva, mas não tinha a ideia de plantar um pé de couve atrás de casa. Perto corria um ribeirão, onde ele pescava de vez em quando uns lambaris e um ou

outro bagre [...]. Todos que passavam perguntavam: que grandíssimo preguiçoso.¹⁶⁵

É nesse sentido que essa figura parece corroborar com a definição de um caráter para a nação, como uma espécie de releitura da identidade nacional. A imagem tipificada alimenta a visão progressista que estava sendo construída. Novos elementos se tornam o centro da preocupação naquele momento. E nessa passagem de Lobato, bem como nas ilustrações dos almanaques Fontoura, as noções de parasita e progresso são centrais. O problema criado pela sociedade precisava ser analisado com olho clínico e moralidade, para o país avançar.¹⁶⁶

Com essa nova construção imagética do caipira amplamente divulgada é que a música caipira quer se dissociar a partir dos anos de 1940. Com a modernização do país e as novas percepções sobre o rural, a canção sertaneja inovava e mudava sua tessitura musical. Foi aos poucos abandonando as temáticas rurais e incluindo novos recursos técnicos em sua produção, bem como a inserção de instrumentos como a guitarra e o piston em seus arranjos¹⁶⁷. Surgia, então, a vertente moderna da música caipira, agora em intenso diálogo com a cidade.

Nessa transformação, a imagem das duplas também se transformava. Os artistas queriam entrar nessa nova onda, para não serem comparados com jeca tatu, o que não se afinava com os novos tempos. Ao passo que modernidade e tradição se tencionavam, o repertório ia dizendo um pouco desse momento, e possibilitava ao caboclo ligar-se, ainda que simbolicamente, ao seu torrão natal. Porém, a canção permitia essa ligação com o rural por meio da poética nostálgica da música raiz, mas a imagem que os artistas queriam passar não mais. Nas capas dos discos de muitos artistas do início dos anos de 1950, a imagem mostrada era de artistas modernos, de seu tempo, e não permitia identificá-los ao caipira. Vejamos a capa da revista *Melodias Sertanejas*, da década de 1950:

¹⁶⁵ LOBATO, Monteiro. Jeca-tatu: a ressurreição. In: **Mr. Slang e o Brasil e o Problema Vital**. Obras completas de Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1946. p. 329.

¹⁶⁶ Vale lembrar a influência dos eugenistas norte americanos na postura de Lobato sobre o mestiço. Sobre o assunto ver: SOUZA, José Wellington. **Raça e Eugenia na Obra Geral de Monteiro Lobato**. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

¹⁶⁷ CALDAS, Waldenyr. **Acordes na Aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

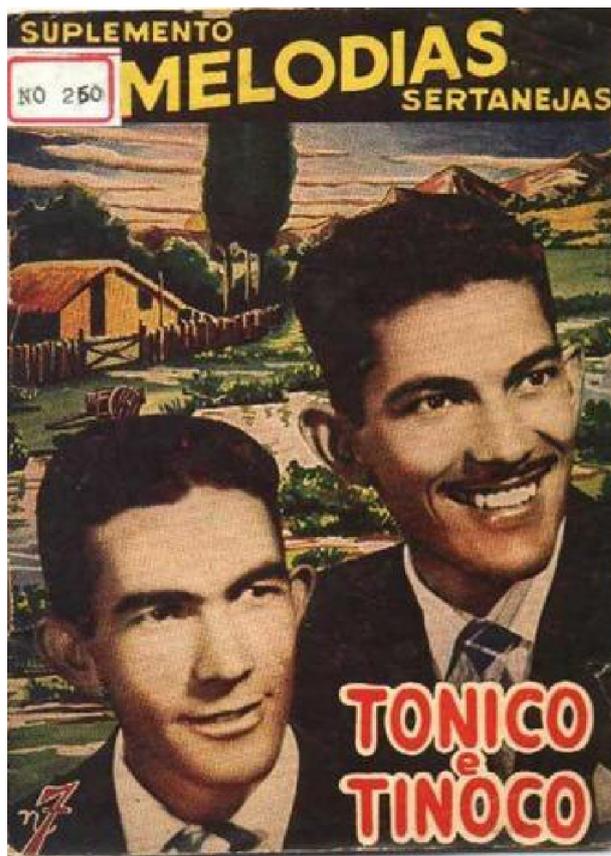


IMAGEM 12: Capa da Revista Melodias Sertanejas com Tonico e Tinoco. Fonte: **Melodias Sertanejas**. São Paulo: Editora Prelúdio, 1955.

Nessa capa percebemos que o tema de fundo representa o cenário caipira. Essa imagem de alguma forma condiz com o repertório da dupla nesse período. As temáticas das canções ainda versam sobre o cotidiano caipira, combinam novas tecnologias de se produzir música com elementos residuais da canção caipira, talvez por isso se faça a justaposição do cenário rural com a imagem moderna da dupla Tonico e Tinoco. A cena da capa não esconde a nova ambientação da música caipira e revela os atuais propósitos: conquistar o público citadino. A imagem do caipira é então abandonada e mesmo (re)significada no interior da produção musical e editorial sertaneja, que se pretende produção da indústria cultural, atendendo a novos gostos e comportamentos.

A justaposição de elementos modernos e arcaicos nos convida a observá-la não como uma coisa fixa, mas sim em sua constante dinamicidade. Maurício Lissovsky nos faz pensar na dimensão poética dessa justaposição¹⁶⁸. Representa lugares de incertezas,

¹⁶⁸ LISSOVSKY, Maurício. O que fazem as imagens quando não estamos olhando para elas? In: **Pausas do Destino: teoria, arte e história da fotografia**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014. Conferir também: SANTAELLA, Lúcia e Nöth, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2012; MIGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Cia das letras, 2001; PAIVA, Eduardo França. **História e**

que simula uma vida também de consumo. Ela traz uma complicação temporal ao reconectar o moderno ao progresso. O passado não é abandonado, mas ele está inconcluso.

Lissofsky nos faz refletir acerca de uma imagem incerta e instável. Como uma fotografia que tem um fundo colocado, contém uma intrincada trama temporal, visível apenas por sua descontinuidade, e como nos dirá Benjamin, o tempo é infinito em todas as direções e incompleto em todos os momentos.¹⁶⁹

A imagem rearranja-se no interior dessa complicação temporal. Ela cultua o passado, no qual podemos reconhecer um porvir oculto. É por isso que Lissofsky vai refletir sobre um futuro que é a alma dos arquivos. Dentro dele os documentos rearranjam-se.¹⁷⁰

Na apresentação moderna das novas duplas o pretérito está ali, guardado, cultuado, mas a direção a ser tomada é futura, porque a nova imagem para suas carreiras no mercado da música sertaneja se afastou do passado. Por isso ela se queria nova, moderna. Novos olhares e emoções estão envolvidos nesse processo. Foi então que se tornou fundamental a questão da historicidade da imagem, especificamente do caipira, a qual se atribui significados diferentes e que foi capaz de balizar os rumos da produção da música sertaneja, sobretudo de José Fortuna, até os dias atuais.

2.2 – O repertório raiz: a valorização do universo rural e a defesa da tradição caipira

A cena do Brasil moderno impôs novas condições para se compor o repertório sertanejo e da própria representação do caipira. À luz das transformações que inseriram o país na era industrial foi possível perceber as mudanças que ocorriam também na esfera cultural. Novas formas de se produzir e disseminar os produtos da cultura moderna

Imagens. Belo Horizonte, 2002; Enciclopédia Einaudi. **Signo.** Imprensa nacional – casa da moeda. Portugal, 1994. V. 3.; DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, o que nos Olha.** São Paulo: Editora 34, 1998; FELDMAN, Bianco Bela; LEITE, Mirian L. Moreira (Org.). **Desafios da Imagem:** fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas/SP: Papyrus, 1998. VOVELLE, Michel. **Imagens e Imaginário na História:** fantasmas e certezas nas mentalidades desde a idade média até o século XX. São Paulo: Ática, 1997; FLORES, Maria Bernadete Ramos; VILELA, Ana Lúcia (Org.). **Encantos da Imagem:** estâncias para a prática historiográfica entre a história e arte. Blumenau/SC: Ed. Letras Contemporâneas, 2010; RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Imagens na História.** São Paulo: Hucitec, 2008.

¹⁶⁹ BENJAMIN, op. cit.

¹⁷⁰ Ibidem, p.136.

remodelaram também seus usos, suas formas de consumir. É esse o pano de fundo da música sertaneja que, voltada também para o moderno, para o urbano e o massivo, reconfigurou as maneiras de produção e de lidar com o público.

Imersos nessas mudanças, os compositores e artistas do gênero projetaram suas carreiras em nível nacional. O mercado fonográfico abriu um espaço para tal gênero em função da popularidade alcançada pelos primeiros registros do final dos anos 1930, com Cornélio Pires, e dos programas de rádio posteriores. O Brasil estava mudando e a música se transformava com ele. O espaço nobre do rádio era destinado aos vanguardistas da Bossa Nova, mas, paulatinamente, se voltaram também para a temática “caipira”.

Uma leva de artistas se firmara nesse mercado e as gravadoras passam a se especializar no gênero sertanejo, consolidado somente nos anos de 1970. A música sertaneja se deslocava de seu território de origem e mesclava-se às novas formas de produção musical (técnica e industrial) e às sonoridades urbanas como a introdução de moderna instrumentação, tal qual a guitarra elétrica e o pistom, característicos do ritmo jovem. Ainda que causando grandes desentendimentos entre puristas e autores, estes últimos viram nesse movimento de transformação uma chance de viver só de música, pois o mercado se abria para essas novidades que se integravam aos gostos dos cidadãos, circulando em bares, circos, alcançando boa audiência nos programas de rádio no final da década de 1940.

A profusão da musicalidade rural nos meios de comunicação de massa insere muitos artistas no mercado fonográfico, como Tônico e Tinoco, por exemplo. Tornaram-se ídolos da música caipira, inspirando novas gerações. Foi também com José Fortuna. Ao sair de Itápolis, via na gravação do disco um portal para o reconhecimento de seu talento para compor e cantar, além de uma forma de ascensão social.

Ao olhar mais detalhadamente para sua trajetória artística no gênero sertanejo percebemos que a gravação do disco, que se traduzia em principal via para o projeto de notoriedade, efetivamente não foi a única responsável por conduzir José Fortuna ao destaque. As táticas para tal empreitada começaram antes mesmo do disco. Tornaram-se maneiras de driblar dificuldades para viabilizar o projeto de reconhecimento. Antecipadamente à gravação, era preciso construir uma conexão com o público, tecendo simultaneamente uma representação de si. Em um momento de abalo das tradições associado ao processo de migração campo-cidade, o caipira e o rural são símbolos do atraso para a vida moderna nas cidades, mas também uma representação poética que selou a produção musical caipira a partir da ideia de “culto às raízes”.

A produção raiz do artista é fundamentada na valorização dos elementos que compõem o rural, o berrante, o pé de ipê, o monjolo. Dentre tantos está a porteira. Toada de José Fortuna, a *Porteira* é figura poética do campo bucólico. No texto, no entanto, também aponta para um momento da vida que impõe divisas e caminhos desiguais. A narrativa é envolvida pela afetividade. Revela percepções sensoriais, barulhos que ecoam nos ouvidos daquele que evocando o passado afetivamente, se liga a momentos distantes na memória:

[...] Uma porteira que existia onde eu morava
quando a noitinha chegava, ali toda a vizinhança
contando estórias ao luar se reuniam
junto a porteira que um dia, viu raiar a minha infância.
Ficava ao lado de uma estrada boiadeira
a batida da porteira ecoava no sertão
ecos que ainda permanecem em meus ouvidos
no estradão de chão batido, chão de minha solidão

Como a porteira que eu fechei lá no estradão
Outra porteira dentro no meu coração
Hoje divide meus caminhos desiguais
Que se fechou no triste adeus do nunca mais.

Porteira velha no caminho de meus passos
a batida de seus braços em seu peito de madeira
foi a divisa da infância prá mocidade
no batente da saudade ficou marcas verdadeiras
da outra banda eu deixei o meu passado
e chorando deste lado arrasto a cruz do presente
presente triste de chegadas e partidas
onde a porteira da vida deixou marcas no batente.

Como a porteira que eu fechei lá no sertão
Outra porteira dentro no meu coração
Hoje divide meus caminhos desiguais
Que se fechou no triste adeus do nunca mais.¹⁷¹

A canção enfatiza os destinos desiguais daquele que transpõe um limite. O sertão como o interior, o lado afetivo guardado na memória é o lugar do sossego e felicidade, como o jardim do Éden. Relaciona-se ao tempo da infância, onde, no passado as experiências cotidianas de lazer eram compartilhadas socialmente. Na canção, a porteira divide na memória espaços e momentos distintos. Divide o antes e o depois, o passado e

¹⁷¹ FORTUNA, José; Carlos César. *A Porteira*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Álbum: **Zé Fortuna e Pitangueira**. Gravadora: Rodeio/WEA. São Paulo, 1980. LP.

o presente e talvez campo e cidade¹⁷². É como se a canção se despedisse desses momentos no arrastar a cruz do presente, no qual chora o triste destino. A porteira é a figura contemplativa, objeto tão comum à vida cotidiana do campo, mas que a criatividade do compositor a enxerga como objeto memorável. Ela é também representação de uma fronteira geográfica e temporal na qual a sua transposição indica espaços desconhecidos. A porteira como essa divisa, bem como um rio, uma ponte, uma estrada, é uma figura que instaura a incerteza que o lado de lá aponta. O transeunte que por ela atravessa lida com o que deixa para trás, mas ao fazer ultrapassa limites rumo a um novo caminho balizado pelas vontades e necessidades que não escondem o que se perde com ele. É disso que trata a canção. A divisa tão marcante entre passado e presente, infância e mocidade.

É nessa perspectiva que entendemos a urdidura que divide o rural e urbano como uma composição de tramas que estigmatizavam o homem do campo e o universo rural, mas no vértice das expressões culturais, outras tramas corriam no sentido do uso de tais imagens para consolidar uma poesia nostálgica de valorização das tradições, de um tempo que não volta mais. No caso de José Fortuna era uma forma de construir também uma representação de si como poeta da terra, angariando adeptos. Essa conquista do público firmou-se inclusive décadas mais tarde em canções como *Cheiro de Relva*, *Riozinho*, *Folha Seca e Terra Tombada*, as quais consagram o poeta no meio artístico da música sertaneja. As composições do repertório raiz versam sobre essa necessidade de dizer sobre o sertão, porque é aí o ponto nodal que institui a música sertaneja como uma canção que representa o interior, as nossas raízes:

[...] Raiz é a gente se fazer passado
 Pra conservar as nossas tradições
 É prestigiar o que chegou primeiro
 Contra as tais modernas invenções
 É não abrir a mão de uma viola
 Que bem mais perto fala aos corações
 Sentir saudade do gemer de um carro
 O pioneiro a desbravar sertões

Raiz é ser sertão
 Primeira luz da civilização
 Raiz é tradição
 Raiz eu sou porque também sou chão
 Raiz é ver da capelinha branca
 Sair à tarde longa procissão

¹⁷² WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Na frente todos carregando o andor
 E o fogueteiro a soltar rojão
 Erguer o mastro para Santo Antonio
 E quando chega a noite de São João
 Pisar as brasas sem queimar os pés
 Se tiver nele fé e devoção

Raiz é a gente cair num catira
 E sapatear até afundar o salão
 E quando a gente misturar-se ao povo
 Não ter receio de dizer – “trem bom”
 É apreciar um cigarro de palha
 E conhecer quando o fuminho é bom
 Pra espantar mosquitos borrachudos
 Na pescaria junto ao Ribeirão.¹⁷³

A significação de tudo que se liga ao campo é provocada por um sentimento de nostalgia que envolve os ouvintes ao contemplar a canção. Nada mais é transmitido a não ser os elementos que ligam o ouvinte ao sertão. Viola, raiz, passado, sertão, são palavras-chave que traduzem o significado de um contexto. Na poesia de José Fortuna ser raiz é ser chão, porque daí brota o sentido de uma origem que é honrada. Nela se enxerga e contempla a beleza no que é simples, na vida cotidiana do trabalhador rural, nas relações do homem com a natureza:

[...] É calor de mês de agosto, é meados de estação
 vejo sobras de queimada e fumaça no espigão
 lavrador tombando terra dá de longe a impressão
 de losangos cor de sangue desenhados pelo chão

Terra tombada é promessa de um futuro que se espelha
 no quarto verde dos campos a grande cama vermelha
 onde o parto das sementes faz brotar de suas covas
 o fruto da natureza cheirando criança nova.

Terra tombada, solo sagrado chão quente
 esperando que as sementes venham lhe cobrir de flor
 Também minh'alma ansiosa espera confiante
 que em meu peito você plante a semente do amor.

Terra tombada é criança deitada num berço verde
 com a boca aberta pedindo para o céu matar lhe a sede
 clara fonte ao pé da serra é o seio do sertão
 a água, leite da terra, alimenta a plantação

O vermelho se faz verde, vem o botão, vem a flor
 depois da flor a semente, o pão do trabalhador
 debaixo das folhas mortas a terra dorme segura

¹⁷³ FORTUNA, José; Paraíso. *Raiz*. 1983. Sem registro de gravação.

que nos trará para o ano novo parto de fartura.

Terra tombada, solo sagrado chão quente
esperando que as sementes venham lhe cobrir de flor
Também minh'alma ansiosa espera confiante
que em meu peito você plante a semente do amor.¹⁷⁴

As etapas do plantio executadas pelo lavrador são poeticamente desenhos no terreno sagrado que semeia um futuro promissor. A terra tombada remexida para receber a semente das mãos do trabalhador do campo é a figura contemplativa do compositor. Ele parece oferecer também uma valorização estética ao que enfatiza. As práticas e técnicas de trabalho com a terra, tão rotineiras ao lavrador, desenhavam e coloreavam com maestria e labor artístico o chão revirado. Quem escreve propõe que todo esse labor seja também uma forma de embelezar.

Há aqui uma cumplicidade entre José Fortuna e meio artístico que discute nesse momento o que caracteriza a música sertaneja como uma obra artística pura. É justamente por valorizar esse campo, suas tradições e superstições, numa espécie de resistência em nome do costume e da identidade, que une e afasta as diferenças culturais, instaurando o discurso distintivo do autêntico. Aqui, o sujeito José Fortuna legitima sua produção no recurso a uma memória popular que transforma seu modo de fazer e operar dentro das situações mais ou menos rígidas em relação ao padrão de produtividade fonográfica e estética de mercado, hostil à novidade e criatividade. Esse padrão hegemônico impunha as regras, controlando as ações artísticas como forma de garantir a eficácia pela racionalização da cadeia produtiva fonográfica. O poder imposto pelo conhecimento das etapas da produção, o entendimento técnico e de mercado, creditava sucesso na forma e no conteúdo engendrados pela indústria cultural.

O discurso de legitimação da música sertaneja como expressão da cultura popular rural em meados dos anos de 1940 em diante encontra respaldo nessa trama, sobretudo porque ela é devota do discurso nacionalista e de integração que instituiu a cultura nacional para legitimar a unificação do mercado e a centralização das instâncias de poder¹⁷⁵. A imbricação da proposta do valor empregado ao popular pelo que ele tem como essência suplanta os intercâmbios e sua posição relacional. A força que esse discurso emprega expurga os estrangeirismos e cria uma esfera de proteção à cultura popular,

¹⁷⁴ FORTUNA, José. Terra Tombada. Intérpretes: Chitãozinho e Xororó. Álbum: **Chitãozinho e Xororó**. Copacabana, 1986. LP.

¹⁷⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015. p. 107.

vigorosa desde o movimento modernista dos anos de 1920, com a Semana da Arte Moderna¹⁷⁶, cujas linguagens artísticas davam enfoque aos elementos de nossa cultura.

No caso da “autêntica música sertaneja”, criava nos anos de 1940-50 um grupo seleta que a inseria no mercado discográfico, mantendo suas características essenciais. Estavam na esteira dessa proteção os produtores radiofônicos como Capitão Barduíno, Comendador Biguá e Ariowaldo Pires – o Capitão Furtado -, cantores como Tinoco, Raul Torres, Nonô Basílio, Mário Zan e Inezita Barroso, bem como o folclorista Alceu Maynard, dando respaldo a essa temática como expressão autêntica das tradições rurais. É o que a resenha *Mundo Caboclo em Revista* descreve ao analisar esse momento de profusão da música interiorana, no qual se exibem artistas e produtores como a personificação da legitimidade, conferindo ao projeto maior sustentação e poder de convencimento:

[...] A contribuição decidida de alguns artistas que resolveram encarar seriamente o problema de colocar dentro dos termos de importância que realmente possui, a propagação entre os próprios brasileiros da música que é a mais autenticamente brasileira, influiu de forma indiscutível para que, nestes últimos anos, o volume do interesse público aumentasse. [...] é necessário registrar [...] que a atuação de artistas de público mais heterogêneo, que se divide em tôdas as camadas sociais, tem possibilitado à música cabocla que antes a olhavam antipaticamente.¹⁷⁷

A resenha de Arlindo Pinto descreve a atuação de artistas e profissionais do meio radiofônico e discográfico na configuração da música sertaneja como parte do que constitui a identidade brasileira. Como esses artistas desenvolvem projetos nesse sentido e são popularmente reconhecidos por isso, suas figuras são condizentes com a distinção da música cabocla, como o jornalista a classifica. São estes artistas convidados para os

¹⁷⁶ “Um dos principais eventos da história da arte no Brasil, a Semana de 22 foi o ponto alto da insatisfação com a cultura vigente, submetida a modelos importados, e a reafirmação de busca de uma arte verdadeiramente brasileira, marcando a emergência do Modernismo Brasileiro”. A semana foi tomada por uma intensa movimentação de artistas, arquitetos, literatos, críticos e intelectuais que pregavam a renovação da arte e temática nativista. Entre estes grupos, nomes importantes tomaram parte dessa semana, dentre eles, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Di Cavalcanti e Anita Malfaliti. Segundo Elza Ajzenberg, “o objetivo da Semana é renovar o estagnado ambiente artístico e cultural de São Paulo e do país. Acentua-se a necessidade de 'descobrir' ou 'redescobrir' o Brasil, repensando-o de modo a desvinculá-lo, esteticamente, das amarras que ainda o prendem à Europa”. AJZENBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922. *Revista Cultura e Extensão USP*. São Paulo, v. 7, 2012. pp.- 26-29. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46491/50247>. Acesso out./2017. Ver também: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/semana/index.htm> Acesso em out./2017.

¹⁷⁷ Mundo Caboclo em revista: amplia-se a divulgação da música cabocla. In: *Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco sertanejo*. São Paulo: Editora Prelúdio. Ano I, n. 2, 1958. p.16.

programas de grande audiência no rádio e mais tarde na televisão, que entoaram e personificaram através de meios de comunicação popular e massiva o sentido de essência que é projetado às multidões sobre a canção rural. Entre eles, Capitão Barduíno e Raul Torres, produtores de boa parte dos discos sertanejos dentro das grandes gravadoras, como também foi o caso do cantor Luizinho – integrante do famoso trio Luizinho, Limeira e Zezinha -, contratado para dirigir o Departamento de Discos Sertanejos na Odeon, em 1959¹⁷⁸. No mesmo patamar daqueles que defendiam a cultura caipira estão os nomes dos que foram designados verdadeiras autoridades no assunto, como o folclorista Cornélio Pires, Alceu Maynard, Ariowaldo Pires e muitos outros que, em suas épocas, fornecem suas palavras aos textos interpretativos sobre o universo caipira, para as revistas especializadas sobre o gênero que circulavam o país. A tradição se encontra com o massivo nessa relação. A partir daí, entendemos então que o massivo opera também, como analisou Martín-Barbero, dentro do popular.¹⁷⁹

Esses textos são visões de mundo que endossam discursos e as maneiras de lê-los, e fomentam ações que podem convergir com os interesses daqueles que o empregam. Quem lê pode não compartilhar das mesmas ideias e visões, mas compra porque compreende a linguagem que ali se emprega, visualiza nas páginas os artistas que ouvia no rádio e lê nas seções de folclore, as lendas e causos que antes eram transmitidos oralmente e que faziam sentido dentro de um lugar e contexto social. É talvez uma nova forma de conexão permitida pelos meios de comunicação de massa, porém com outro objetivo. Quem escreve dá à escrita o poder de (re)transmitir essa tradição antes baseada na oralidade.

José Fortuna, em seu repertório raiz, idealiza esse mundo rural como em risco iminente de desintegração. Cuida de todos os elementos que o constitui e o circunda: a árvore, o lugarejo, o forno à lenha, o carro de boi, o berrante, o boiadeiro, o carreiro velho. E não deixa de dizer sobre aquilo que caracteriza a cultura caipira: o catira, o mutirão, os contos, a viola, as danças, as benzeções, a procissão, temas e títulos da maioria de suas canções. De alguma forma, elas interagem com o que a cidade valorizava sobre os costumes do sertão. Zé Fortuna, com uma escrita que carrega nas cores e nos tons quentes, revela a vivacidade desse rural bucólico. Em *As Cores do Meu Sítio*, como um artista empenhado na valoração do regional, situa o ouvinte ao ambiente que o contorna:

¹⁷⁸ GIACOMELLI, Atílio. Música Sertaneja na Odeon. In: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco sertanejo. São Paulo: Prelúdio. Ano II, n.13, abr./1959, p.16

¹⁷⁹ MARTÍN-BARBERO, op.cit. p.117.

[...] Não poderia o mais famoso dos pintores
desenhar todas as cores do meu sítio ao pé da serra
Visto de longe é um painel do céu caído
qual um pano colorido estendido sobre a terra

É verde claro a cor do canavial,
é amarelo o arrozal mesmo quando está de pé
Depois de seco tem o milho a cor marrom
é branquinho o algodão e as florzinhas de café

E o girassol amarelinho se embalando
vai do sol acompanhando, todo o giro que ele dá
Sol que derrama, pó de ouro sobre as flores
fazendo ganhar mais cores, as flores que existem lá

A cor do lago é de um azul prateado
de verdes matas rodeado onde a luz do sol se espelha
As azaleias em torno do roseiral
formam em volta do quintal um colar de flor vermelha

Todas as cores enfeitam meu sitiozinho
junto às margens de um caminho que vem dos grandes sertões
Parece um vaso na sala da natureza
colocado sobre a mesa um chão de lindos botões.¹⁸⁰

José Fortuna, sem mesmo ser um integrante do movimento da arte nacional, também emprestava a muitas de suas canções essas mesmas cores, o mesmo ambiente tão caro aos regionalistas dos anos de 1930. As cores vibrantes, solares, a iluminação natural das produções artísticas regionalistas, se mesclavam aos discursos sobre a construção de uma identidade brasileira daquele período e o homem da terra - personagem presente nas telas do pintor - passou a ser parte de uma composição que reunia os elementos dessa identificação¹⁸¹. O caipira se constituía na gênese do paulistano, uma postura anunciando a modernidade.

A composição das canções de José Fortuna coloca em interação o personagem e o meio. Personagem e meio pobres, simples e isolados, que parecem estabelecem um diálogo íntimo, como nas telas com temáticas caipiras. As mesmas cores solares e nuances de terra fornecem o tom das produções artísticas que despontaram no país, sobretudo no século XX. A produção musical regional, por exemplo, surte esse efeito quando canta o

¹⁸⁰ FORTUNA, José; Mizael. *As Cores do Meu s Sítio*. Intérpretes: Ricaço e Rossini. LP. s/d. (sem áudio)

¹⁸¹ OLIVEIRA, Lippi Lúcia. Do caipira picando fumo à Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio. *Revista USP*. São Paulo, n.59, p-232-257, Set./Nov./2003.

cenário local, a cor ensolarada, a cor da terra remexida para o plantio¹⁸². São fundamentos de valorização do regional, dos elementos do universo sertanejo e do “caboclo”, como fez os regionalistas do início do século XX, como Cornélio Pires. É curioso como essas produções das artes plásticas se entrelaçam. Percebemos, por meio da imagem de Almeida Júnior, o quanto as canções regionais de temática estritamente rural são cheias daquelas matizes. A cor da terra e a luminosidade natural simbolizavam a paisagem rural e dão respaldo à construção de uma brasilidade tão cara às elites da época.

Essas cores “atingem” as produções musicais também em meados do século XX, num ideal de resgate das tradições rurais e de romantização do campo, das crenças e superstições, que pintavam um cotidiano que estava em processo de transformação. Dessa forma, a poética nostálgica, temática das produções sertanejas, era uma forma de representar esse passado, de cores vivas, de cores do sertão que podiam, ainda que simbolicamente ser revivido. Esse é o momento que, na década de 1970, como informamos, vai conhecer nova configuração compreendida como música sertaneja moderna.

2.3 - José Fortuna e a construção do “artista da terra”

Nesse embalo, as produções de temática rural dão a José Fortuna um reconhecimento como um artista verdadeiramente sertanejo. Suas canções “(...) embelezam os mais simples elementos do rural (...)”¹⁸³, como destacou o cantor Paraíso. Escreve Fortuna em *Cheiro de Relva*:

[...] Como é bonito estender-se no verão
As cortinas no estradão nas varandas da manhã
Deixar entrar pedaços de madrugada
Que sobre a colcha azulada dorme calma a lua irmã

Cheiro de relva trás do campo a brisa mansa
Que nos faz sentir criança a embalar milhões de ninhos
A relva esconde as florzinhas orvalhadas
Quase sempre abandonadas nas encostas dos caminhos

A juriti madrugada da floresta

¹⁸² PIRES, Cornélio. **Conversas ao Pé do Fogo**. São Paulo: Ed. Nacional, 1927. Ver também: HONÓRIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão. **Boletim Goiano**. Goiânia/GO, v.1, n.13, p. 11-27, jan./dez. 1993.

¹⁸³ TRANSFERETTI, Plínio (Paraíso, genro de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Music. São Paulo, 2016.

Com seu canto abre a festa revoando toda a selva
 O rio manso caudaloso se agita
 Parecendo achar bonita a terra cheia de relva

O sol vermelho se esquentava e aparece
 O vergel todo agradece pelos ninhos que abrigou
 Botões de ouro se desprendem dos seus galhos
 São as gotas de orvalho de uma noite que passou.¹⁸⁴

O cheiro da relva faz recordar a brisa mansa do campo. A visita a esse repertório raiz possibilita a invenção de José Fortuna por meio de sua composição. A trama que é tecida nesse narrar dos fatos, dos momentos e tempos passados, nos é oferecida por essa lembrança que é evocada no presente como um esteio que lhe dá sustentação. Mas é importante atermos à sua sensibilidade, como ele evoca esse passado. O olfato na laboriosa atividade do recordar tem também o poder da *presentificação* e do representável. Dirá Benjamin sobre Proust que “(...) a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens”. Mas, se mergulharmos numa camada mais profunda da memória involuntária, conclui Benjamin, “(...) perceberemos que os momentos da recordação anunciam-nos, não mais isoladamente, com imagens, mas disformes, não visuais, indefinidos e densos, um todo (...)”. É a lembrança que dará as condições e as sequências do que se tece.

Algo semelhante nos comove porque é comum partilhar da mesma experiência verificada por Fortuna sobre o cheiro da relva. Afinal, nos reconectamos a um momento passado quando o olfato nos possibilita transitar por outros tempos, ao sentirmos certos odores que nos ligam à infância, como o cheiro da terra molhada, da torra do café, e com tenacidade permitimos ao presente contemplar os momentos findados pelo vivido. Benjamin, mais uma vez, dirá em uma passagem sobre a obra de Proust, *À La recherche du temps perdu*, que essa narrativa da lembrança é infinita e entrecruza os tempos, numa auto imersão que lhe permite uma espécie de rejuvenescimento.¹⁸⁵

Fortuna parece narrar suas memórias, dando a impressão de que suas obras ficcionais são também uma escrita de si, mergulhando nesse tempo pretérito. Talvez por isso mesmo narra com certa melancolia um tempo que foi, tudo que se viveu e do que não mais é.

¹⁸⁴ FORTUNA, José. Cheiro de Relva. Intérpretes: As Galvão. Álbum: **Olhos de Deus**. Gravadora Warner, 1996. LP.

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 47.

[...] A folha seca cai na mata verdejante
 e é levada bem distante do ramo em que nasceu
 o meu destino é igual à folha seca
 por também viver distante de um amor que já foi meu

A folha seca do ramo cai
 o vento leva não volta mais
 e o corquinho corre, corre sem parar
 vai carregando a folha seca para o mar.

Enquanto eu choro, suspiro em vão,
 qual uma folha na solidão
 enquanto aquela que eu amava não voltar,
 esses meus olhos não se cansam de chorar.

O meu destino é viver abandonado
 foi bem triste o meu passado cheio de desilusão
 por isso hoje tudo no mundo é tristeza
 eu pertencço a natureza como a folha do sertão.¹⁸⁶

Esse retorno em sua escrita não pode ser tomado como um desejo de regresso. O compreendemos a partir de Folha Seca enquanto percepção emotiva da mudança inexorável que o tempo carrega onde tudo é movimento, “que o vento leva, não volta mais”. Conforme diz Agamben:

[...] A poesia é sempre retorno, mas um retorno que é adiamento, retenção e não nostalgia ou busca por origem; é caminhar, mas não um simples marchar para frente, é um passo suspenso...um olhar para o não-vivido no que é vivido. O voltar-se para trás, suspender o passo, ver o escuro na luz, entrever um limiar inapreensível entre um ainda não e um não mais [...].¹⁸⁷

As histórias contadas e cantadas possivelmente fazem referências às experiências vividas pelo próprio autor. Elas dão vazão a uma escrita que entrelaça verdade e ficção. Essas histórias são também parte de um aprendizado. É o exercício das práticas populares do contar, pertencentes àquele mundo rural. Elas carregam um saber e uma moral transmitidos pela oralidade, são histórias sem assinaturas de seus criadores.

Toda essa escrita que envolve o sertanejo raiz está imbuída dessas características que marcaram a música caipira tradicional. Só que agora é transmitida em registros fonográficos que selam a maneira de contar ancorada por uma indústria da cultura, tem a

¹⁸⁶ FORTUNA, José. Folha Seca. Intérprete: Rolando Boldrin. Álbum: **Caipira**. Gravadora Som Livre, 1981. LP.

¹⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio. **O Que É o Contemporâneo e Outros Ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. p.20.

dinâmica própria. É desse modo que essa tradicionalidade continua a funcionar, ou pelo menos coexiste com o mundo moderno, de forma reinventada. A palavra agora é cantada.

Em seu repertório raiz, Zé Fortuna se empenhou em criar algo que pudesse mesclar e hibridizar esses mundos tão antagônicos (campo e cidade). Talvez as histórias que (ca)conta extrapolam os limites da invenção e o desvendam. É por isso que a autoimagem se “reflete” e, por vezes, se justapõe em sua criação artística. Ele se vê naquilo que escreve ou lhe conta e escreve na tentativa de se reencontrar, tal qual no passado. Mas a obra flui e escoa para outros caminhos que são iguais aos seus. Pertence a muitos outros “Zés”. Quando ecoa e se massifica, não só revela a si próprio, como também o personagem; alimenta o artista e atinge a multidão. Por isso ele poetiza:

[...] Eu canto a brisa, canto o sol e a natureza
O gemer da correnteza e o cantar da juriti
Coisas pequenas que aumentam na distância
São retalhos de lembranças do sertão onde eu nasci

Cante comigo que o luar canta também
Toda beleza que a natureza tem

Eu canto o canto de uma rolinha perdida
Sobre a folhagem sem vida espalhada pelo chão
Eu canto a fonte de águas claras murmurando
Como lágrimas rolando sobre o rosto do sertão

Cante comigo que o luar canta também
Toda beleza que a natureza tem

Canto o ruído de uma folha que se arrasta
De uma nuvem que se afasta bem distante para o sul
Fazendo sombra sobre o campo que floresce
Canto a estrela que aparece nos confins do céu azul

Cante comigo que o luar canta também
Toda beleza que a natureza tem

Canto o encanto que tem num canto de serra
Esperando a primavera que não tarde por chegar
Canto a beleza e cantando eu divago
Junto a quietude de um lago onde adormece o luar

Cante comigo que o luar canta também
Toda beleza que a natureza tem.¹⁸⁸

¹⁸⁸ FORTUNA, José. Cante Comigo. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Álbum: **Zé Fortuna e Pitangueira**. Rodeio/WEA, 1980. LP

A escrita de José Fortuna transforma não só a sua experiência sensível e profissional com a música como também de quem a ouve. Procura uma semelhança. Porque escreve as coisas simples do campo de forma nostálgica, se aproxima do ouvinte e vice e versa. E nessa identificação vai se constituindo o autor. Pois, o seu ouvinte também alimenta a sua representação como um poeta perene que partilha das angústias. A forma com que José Fortuna evoca o passado emite o seu tom de resignação dentro do repertório raiz que produz, forjando a comoção. Talvez esse tom seja o *leit motiv* para a sua criação. Com doses altas de sensibilidade, a “morte desse ambiente” incorre no seu próprio destino de sofrimento. As trajetórias do personagem, meio e autor mais uma vez se entrelaçam numa escrita convincente:

[...] José Fortuna foi o maior escritor da música sertaneja. Escreveu como ninguém sobre as coisas simples do campo. Uma telha, um riozinho, a paineira velha. Fazia a gente viajar no tempo, admirando a canção. Não existe nada como aquilo. Escreveu mais de duas mil músicas falando das coisas da roça, da saudade. Porque ele viveu isso aí, né? Sabia o que estava escrevendo.¹⁸⁹

Paraíso, ao recordar o repertório de José Fortuna, e, sobretudo de temática raiz, compartilha da mesma ideia:

[...] Quando eu conheci o Zé Fortuna ele já era famoso. Nossa! Todo mundo queria gravar música dele porque sabia que era sucesso. A turma conhecia ele do circo e do rádio. Tinha música gravada com todo mundo. Era um poeta premiado. Era um poeta mesmo. Ele tinha o dom. Escrevia cada coisa linda. E coisas engraçadas também, porque ele tinha esse lado cômico... Mas ele era muito *centrado* (tom mais enfático). Escrevia todo dia. Nunca vi uma coisa assim (fala pausadamente). Mas a praia dele mesmo era a música sertaneja raiz né? Aí ele sabia tudo. Porque ele viveu isso aí. Então tudo que ele escrevia era muito forte. Era real.¹⁹⁰ [grifo nosso]

Sobre essa vida que se entrelaça com a obra artística, o radialista João Roberto também nos contempla com suas lembranças:

[...] Tinha muitos compositores naquele tempo. Goiás, Dino Franco, José Fortuna, que você quer saber. Era o tempo da verdadeira música caipira. O José Fortuna era um compositor renomado. Tinha muitas músicas dele que eu ouvia no rádio, no programa deles. Eu ficava ouvindo ele

¹⁸⁹ GONÇALVES, João (radialista e apresentador). **Depoimento**. Rádio Planalto/Araguari/MG, 2012.

¹⁹⁰ TRANSFERETTI, Plínio (Paraíso, gênero de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2016.

falar daquele jeito dele, né? Todo empostado. Eu já queria ser radialista naquela época, então ficava ouvindo (risos), pra tentar copiar [risos]. As músicas eram boas demais. Não que hoje não sejam, mas as de antigamente eram melhores [risos]. Não é verdade? As músicas do Zé Fortuna, não tem igual. Não dá pra comparar. Era coisa que falava do campo, contava uma história. Falava da distância, da saudade. Ele também era da roça, né? Então, falava da distância, era umas músicas doídas. A gente até chorava [risos]. Porque a gente era igual ele né? Gostava das coisas simples. Era disso que ele falava nas músicas. Era um verdadeiro poeta da música sertaneja. Estourou, né? Ficou muito famoso e rico [risos].¹⁹¹

“O poeta é eterno”, disse o cantor Daniel em uma gravação (homenagem) a José Fortuna, no disco *Meu Reino Encantado*¹⁹². Chama atenção para o que disseram alguns de nossos entrevistados sobre a trilha sonora de Fortuna, de seu tema preferido, que seguiu agradando cantores e ouvintes por décadas, firmando a figura de José Fortuna como poeta. O que o cantor Daniel declama é o que recordam os entrevistados João Roberto, Paraíso, João Gonçalves, Amaraí, Zé do Fole, Pitangueira e Iara Fortuna sobre tal repertório e sobre a vida do autor. Para estes, ele era um poeta que traduzia em suas canções o que sentia e o que vivera. A distância do seu torrão natal, narrada de forma sofrida, não era frívola, pois criava uma identificação com o ouvinte de seus programas, que talvez se encontrassem em uma situação de migrante, distante. Em todos os casos fica evidente para os entrevistados que ele criava de acordo com o que tinha realmente vivenciado.

Entretanto, é preciso entender que a obra lida o tempo todo com um princípio de realidade muitas vezes condizente a um interesse do autor numa articulação com o meio fonográfico. O que essa obra artística imprime emana do modo como o autor dá sentido a seu mundo e lê a realidade concreta. O diálogo que estabelecemos aqui entre a composição e seu tempo avança no sentido de compreender o que a obra tem de sua época, como ela expressa suas complexidades. A obra não se resume em porta-voz de sua era, mas como representação do mundo em que se vive, é discurso, e por isso é preciso questionar a condição de verdade que dela se extrai. Sobre a relação do texto com o real, Chartier compreende que:

É claro que nenhum texto, mesmo o mais aparentemente documental, mesmo o mais “objetivo” [...] mantém uma relação transparente com a

¹⁹¹ JOÃO ROBERTO (radialista). **Depoimento**. Rádio América/Santuário Diocesano N^a. Sr.^a Aparecida. Uberlândia/MG, 2008.

¹⁹² FORTUNA, José. *Avenida Boiadeira*. Intérprete: Daniel. Álbum: **Meu Reino Encantado**. São Paulo: Warner Music, 2000. 1 CD.

realidade que ele apreende. [...] A relação do texto com o real constrói-se de acordo com modelos discursivos e recortes intelectuais próprios a cada situação de escritura. [...] O real assume assim um novo sentido: o que é real, de fato, não é somente a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a visa, na historicidade de sua produção e na estratégia de sua escritura.¹⁹³

As analogias entre a vida e a obra de José Fortuna se encontram também na linha de interpretação de Pitangueira, ao recordar as histórias de muitas composições do irmão, que não desatam o nó com o verossímil.

[...] Tinha uma briga de casal, por exemplo, aí o Zé ia lá e escrevia. Algumas eram engraçadas. O pessoal lá da vila vinha tirar satisfação com nosso pai se o Zé escrevia sobre a vida de alguém. Era a maior confusão. As histórias contadas em alguma região que a gente ia cantar né?, ou lá da vila, história de assombração, de arrepiar. Ele fazia a letra. A gente gravava. O povo ficava quietinho só ouvindo com atenção.¹⁹⁴

A escrita de José Fortuna, como expõe Pitangueira, é parte de uma obra que recorre a um fundo afetivo. Para ele, emanam das experiências de quem ouvia causos. “Era muito comum na roça em noites enluaradas a família e a vizinhança sentar ao pé do fogão (...)”, relata essa experiência de compartilhar histórias, numa narrativa que, além do passar as horas tinha caráter pedagógico, de ensinamentos éticos e morais. Marcadas pela tradição oral, as histórias da roça se tornaram, na produção de José Fortuna, uma forma de levar adiante o que aprendera e recolhera. Nesse sentido, é uma música que se assume enquanto prática social, cuja “função” é estabelecer os laços de coletividade, onde se repassam histórias sem registro de autoria ou datação, através de gerações, sendo este também um traço da canção caipira com elementos que caracterizam as canções folclóricas brasileiras. Podemos visualizar com um exemplo. Na canção *Homem d'água* José Fortuna refaz a lendária história do homem que vive nas profundezas das águas dos rios, assombrando os que por ali navegam. A narrativa utiliza elementos que prendem a atenção do ouvinte, pouco a pouco se desvela a notícia que se espalha entre os pescadores: a existência de um homem-bicho que vivia nas águas do rio Paranapanema. A descrição do ambiente em que se encontra o personagem (um pescador), insere o ouvinte num clima de suspense. Logo, descreve a figura que vê: “só um zóio na testa, barbudo que nem bugio”. A aparição é rápida. O monstro surge na superfície das águas, mergulha em

¹⁹³ CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia**: história entre incertezas e inquietudes: Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.56

¹⁹⁴ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

direção à canoa e imediatamente desaparece no rio prateado. Imaginamos o desespero do pescador, que sem saber onde o monstro se encontra, e apreensivo pela possível proximidade da canoa, tenta desesperado fugir. Então se dá o ápice da história: a aflitiva luta entre a figura monstruosa do imaginário popular e o personagem. O golpe certo de facão decepa a mão peluda do homem d'água, evitando que este vire a canoa. No compasso da viola, um típico cateretê é cantado em dueto de vozes característico do estilo caipira. Nele, o texto revive o caso, em 1957, quando a música sertaneja já se encontrava em fase de modernização. José Fortuna recua. O cateretê simboliza o seu repertório cultural, mas, de certa forma, o coloca de novo na atualidade e dá condição a sua atividade de articulador rumo ao que deseja.

Antes de ser compreendida como uma herança da cultura popular, esse tipo de produção, o caso cantado, revela um profundo prazer de ser ouvida, de expor no agora as experiências de outros tempos. Procura extrair um sentimento comum do público que a escuta ou a vê em cena. É a comoção o elemento que envolve o seu fazer artístico tanto na música quanto no teatro circense. Em parte, ela é um artifício do escritor no exercício do recordar, entrelaçado ao que se vive, buscando no olhar do espectador a atenção exclusiva ao que se narra. A estima. Na gravação do poema *Raiz da Saudade*, de 1982, José Fortuna trilha um caminho próprio, constrói dentro do repertório raiz uma especificidade. Escolhe a declamação como um recurso narrativo que permite a empatia, criando a ambientação necessária às suas histórias e ao ouvinte, fazendo-o acomodar-se a elas. Em todo caso, a voz é instrumento que o encaminha à concentração. Sabe-se que é uma parte que demanda atenção. Não se pode perder o fio da trama. Pouco a pouco, o enredo se desenrola em dramáticas histórias, de amor e ódio, de assombração, de amores proibidos, luta entre o bem e o mal, numa narrativa dramática, muitas vezes com teor melodramático, o engendra, até um final surpreendente.

O texto de Ecléa Bosi traz uma reflexão acerca da memória. Embora seu foco de análise esteja centrado na recordação de velhos e do que é lembrado dizer sobre o espaço que eles e seus contemporâneos ocupam, a autora permite que alarguemos nossa abordagem, no sentido de perceber o recordado como fruto de seleções e de escolhas, e dizendo sobre um passado, revela uma memória que se apresenta como função social¹⁹⁵. Quando o ancião relata algo aparentemente insignificante para a vida de quem ouve, diz Ecléa Bosi, se “engrandece” mais pela atenção que o outro lhe confere do que pelo próprio

¹⁹⁵ BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

exercício do lembrar, no sentido mesmo de uma socialização¹⁹⁶. Podemos assim correlacionar essa análise que faz Bosi com a produção de Fortuna como uma representação do real e uma expressão cultural capaz de oferecer um alento para a vida de quem ouve, do migrante na cidade grande, encontrando nos versos e em uma encenação algo de real, códigos, regras e padrões de sociabilidades, que ali emaranhados na cena de ficção, podem ser revividos, apreendidos e reforçados.¹⁹⁷

José Fortuna confere algo especial à sua produção ao ligá-la ao seu passado. Não só pelos temas, mas pelas comoventes histórias de encontros e tristes despedidas em que muitas vezes ele se inclui. “Uma porteira que existia onde eu morava”, escreveu, como se essa história fosse a sua (e talvez fosse). Nos cateretês e cururus, retomou o apreço pelas lendas e os causos populares que os registros fonográficos levaram adiante a outras gerações, e não “deixaram que a cultura se perdesse”, como relatou-nos Pitangueira¹⁹⁸. Dando sentido ao presente, a partir dessa escrita, ela revela o lugar social que ocupa. Se ela dá vazão a essas expressões culturais do mundo rural, levando-as adiante, também confere um sentido à trajetória do artista, inserindo-o como sujeito atuante nessa empreitada, tecendo uma trama de representações do próprio sujeito, construindo o seu lugar a partir das mais variadas facetas, o filho prodígio (dotado de um dom divino), migrante, poeta da terra, agente cultural e eterno poeta (congratulação póstuma). As cenas que constrói não estão soltas, têm um fundo afetivo, de memórias reviradas, que não se perdem na produção raiz e nem se separam das suas articulações em torno de uma representação de si. É o que Iara expõe:

[...] Ele escrevia versos no chão de terra, assim, no chão. Isso veio não se sabe de onde, era um dom mesmo, depois escrevia sobre o que vivia no interior, da cultura do interior, apesar de não ser um caipira mesmo. Mas era um poeta mesmo, tinha esse negócio de escrever sobre o seu lugar, uma árvore, uma estrada, um riozinho, uma telha, tudo que era dele.¹⁹⁹

A fim de subsidiar a narrativa que compõe José Fortuna como o poeta, Iara Fortuna se apropria de suas significações. São elas que vão fornecer os elementos

¹⁹⁶ Ibidem, p. 81.

¹⁹⁷ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia: a representação do social e do político na cultura popular**. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

¹⁹⁸ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo: Editora Fortuna, 2008.

¹⁹⁹ FORTUNA, Iara (filha de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2015.

essenciais para fazer o deslocamento de José Fortuna enquanto “articulador” e produtor cultural para a ideia de poeta. Essa significação é fundamental para a construção da representação de José Fortuna na cena artística. Sobre essa escrita que o envolve como parte de sua realidade, Paraíso também comenta:

[...] José Fortuna nasceu na roça, no Bairro da Aldeia, em Itápolis, interior de São Paulo, numa família de italianos imigrantes, e tinha uma sensibilidade além da média para observar e admirar coisas da natureza, que normalmente passariam corriqueiras para a grande maioria. Daí uma nuvem branquinha no céu, ou o cheiro da relva molhada, uma folha seca caída de um ramo, um fiozinho de rio correndo pelos caminhos, e tantos outros detalhes não passavam despercebidos pela alma dele, que se especializou em compor através de metáforas como comparar a terra tombada onde o lavrador plantaria, com “losangos cor-de-sangue desenhados pelo chão”.²⁰⁰

Quando recorda um caso, reconta uma lenda, relembra a casa que morava, uma árvore plantada pelo pai, o riozinho que passava no quintal da casa, simbolicamente se conecta ao passado e, mais uma vez, como expõe Ecléa Bosi, nos traz “um mundo social que possui uma riqueza e diversidade que não conhecemos”²⁰¹.

“Como em quase todas as cidades há uma avenida onde passa o gado, em minha terra também existia uma avenida sobre o meu passado”²⁰², escreveu José Fortuna, contemplando possivelmente a sua infância, lugares que frequentava e que, no jogo com a memória, escolhe como uma imagem privilegiada a qual entrega com profunda afetividade ao interesse de quem ouve. A lembrança privilegia os rastros de infância, é confrontada com o presente e, mesmo considerando o sentido de verdade que a obra pretende, não camufla algo de pessoal: o seu desejo de ser ouvido, lido e imortalizado: “quando meus versos para o céu voarem, talvez na terra alguém os tenha lido”²⁰³, conclui.

A temática raiz se torna um elemento privilegiado na carreira de José Fortuna, por estabelecer esse vínculo com o público. Aí se revela, talvez, uma de suas propostas. A garantia do sucesso de suas canções vinha da aceitação do público, o objetivo era a comoção. Ainda que suas temáticas viessem da identificação com o público do interior,

²⁰⁰ TRANSFERETTI, Plínio (genro de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2015.

²⁰¹ BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. P.82.

²⁰² FORTUNA, José. *Avenida Boiadeira*. Intérprete: Daniel. Álbum: **Meu Reino Encantado Volume I**, East West Records, 2000.

²⁰³ FORTUNA, José. *Avenida Boiadeira*. Intérprete: Daniel. Álbum: **Meu Reino Encantado Volume I**, East West Records, 2000.

elas se estruturavam também em seus gostos e valores, em suas formas de lazer e de dar sentido à vida. Pitangueira e Antenor Vicente (o Zé do Fole) mencionaram em entrevista que as canções só iam mesmo para o disco quando testadas com o público no rádio ou em cena, nos dramas circenses. Um contrato se estabelecia entre compositor e ouvinte, direcionando a produção do autor, sua escrita e seus estilos musicais. Será que podemos dizer que o que se escrevia vinha também do povo, em seu papel não formalizado de coautor? Esse recurso de José Fortuna era uma difícil tarefa de selecionar o que deveria ser registrado em álbum fonográfico, separar o joio do trigo, definindo o repertório. Toda a complexidade de ser articulador nos conduz a um discurso sobre a figura do autor e de seus dispositivos históricos e culturais, como alerta Chartier em *O que é um autor?*²⁰⁴

Nesse jogo do autor com o público relaciona-se a composição da obra musical e artística. Chrysóstomo Faria, artista de família circense e dono de circo, comentou que essa forma de remontar a outros tempos, “(...) pelas lendas e causos, através do contar e, depois gravar essas coisas que se ouvia, fazia parte de uma produção peculiar, uma expressão cultural que realmente tinha uma retórica e um ritmo próprios, eram coisas do povo, para o povo”²⁰⁵. Nesse viés, as lendas se tornaram constantes na produção de José Fortuna, mas também como parte do contar e do desejo que tem o autor de ser ouvido, considerado e reconhecido por seu estilo próprio, essa especificidade encontrada na maneira do narrar, nas introduções de muitas canções com parte declamadas, ambientando o ouvinte, conduzindo-o pela palavra entonada, às vezes chorosa, às vezes enigmática, nessa arte e desejo de despertar emoção. Assim diz a Lenda do Pé de Amora:

Dizem que o pé de amora, em épocas passadas, foi a mais desprezada,
das plantas do pomar
Ela não dava flores, e nem seus verdes galhos, serviam de agasalho,
pras aves do lugar
Até que o moço escravo, ali foi surpreendido, ofertando um tecido à
filha do patrão
No mesmo pé de amora ele foi amarrado, e ali foi espancado até tombar
no chão.

Qual gotinhas vermelhas, seus frutos hoje são,
O sangue que alguém,
por querer tanto bem,
morreu na escravidão.

²⁰⁴ CHARTIER, Roger. *O Que É um Autor?* Revisão de uma genealogia. São Carlos: EDUFSCar, 2012. P.37.

²⁰⁵ FARIA, Chrysóstomo Pinheiro de (ex-artista de circo, presidente da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais – SICAM). *Depoimento*. Sicam/São Paulo, 2015.

Depois daquele fato, como que por encanto, foi descoberto o quanto
suas folhas têm valor
Ela produz a seda igual a que o escravo, um dia presenteava o seu
querido amor
Seu fruto, igual gotinha de sangue pendurado, da lenda do passado
todos conhecem agora
A alma torturada do escravo se fez vida, na lenda conhecida do verde
pé de amora.²⁰⁶

Aqui, denunciavam-se os 300 anos de escravidão e os 8 milhões de negros vitimados no Brasil. No entanto, a redenção se faz pelo amor. Ao recorrer a esse fundo afetivo condensado pela memória, José Fortuna pretende oferecer à sua construção narrativa a plausibilidade ao lendário, evocando épocas passadas, longínquas, como repositórios de práticas populares que expressam as maneiras de viver e de dar sentido ao mundo para as camadas sociais menos abastadas. É importante entender esse sentido de verdade da canção raiz de José Fortuna quando recorre ao passado como teor histórico inquestionável, no qual se desenrola a narrativa das desigualdades, as tramas dos vencidos e daqueles que sofreram injustiças como parte de uma história real, vivida e tecida nos domínios das relações sociais e de poder. No crivo do verossímil, se funde uma herança cultural que ultrapassa os tempos e chega ao presente por meio de contos e lendas de que falam a canção raiz, adaptadas aos formatos dos produtos da cultura de massa, como as novelas sertanejas dos folhetins e do rádio, e também os dramas circenses, como tentativa de não perder o sentido de verdade que acredita estar indissociável da narrativa histórica (história da escravidão, do sertão brasileiro, de lugares conhecidos, e em escala macro, das grandes guerras e etc.). Ao ser poetizada na canção, essa história cria o efeito de verdade para o que se quer contar e constitui-se, ao que parece, como entendimento e consciência das mazelas sociais, de grupos que sofrem os efeitos da dominação, se prestando ao campo da ação e atuação, e que não deixa de se fundir ao imaginário popular, entendido aqui como parte significativa da representação do real, amenizando a violência efetiva e simbólica. O que é considerado reduto do irreal, irracional, se funde ao sentido da história, ao avanço das etapas rumo ao progresso, conduzido pela racionalidade operante na história moderna que preza o mensurável e científico, e na contenda desse processo, as lutas reais que daí ganham forma por parte daqueles que são excluídos dos seus benefícios.

²⁰⁶ FORTUNA, José. *A Lenda do Pé de Amora*. s/d. Sem registro de gravação em disco. Disponível em: www.josefortuna.com.br. Acesso em fev./2017.

Por outro lado, a história da canção *A Lenda do Pé de Amora* é um recorte do homem polifônico, que recorre a outras leituras, aclimatando-as e adaptando-as ao sabor popular. Nesse caso, *A Lenda do Pé de Amora* revela-nos o repertório literário que o sujeito se apropria, criando sua obra a partir do que se quer traduzir. Esse é o processo que Haroldo de Campos, poeta, tradutor e professor de literatura, designou de *transcrição*²⁰⁷, como processo em que é preciso (o tradutor) “restituir a estrutura original da obra em outro idioma”, uma forma de tradução criativa, em que o tradutor deve se preocupar também com os processos estéticos. No caso de *A Lenda do Pé de Amora*, o processo criativo opera no interior do campo estético-recepcional, ou seja, de forma a fazer com que o seu leitor se identifique com o narrado. Logo, a história é recriada. Percebemos que a trama é uma adaptação. Remonta à narrativa da mitologia grega, do amor proibido entre o jovem Píramo e a linda princesa Tisbe, como fundamento para a origem da cor do fruto do pé de amora.²⁰⁸

Inspirado pelas matrizes musicais do mundo rural, o repertório sertanejo raiz de José Fortuna resguardou o que considerava pertencente a uma tradição. Seletivamente, o articulador foi combinando, nas páginas de seus álbuns fonográficos, as temáticas rurais com referências estilísticas das sonoridades do campo, como os cururus, a catira, as emboladas e cateretês. Desse modo fica claro o sentido clássico da noção de tradição apresentada na obra de José Fortuna como costumes e práticas do passado que deviam

²⁰⁷ Segundo Thelma Médici Nóbrega, o termo ‘transcrição’ aparece, de modo geral, como transformação do original, costuma ser confundido com “tradução livre”, adaptação ou paráfrase, a invenção de um poema a partir de outro. O conceito também evoca a modernização do poema original por meio de linguagem atual, enxertos de versos contemporâneos extraídos de outros poemas ou canções. Dessa perspectiva, a ‘transcrição’ pode ser entendida como um processo pelo qual o autor traduz um texto de outra língua e cultura para a sua. Entretanto, não se exime de criatividade, como revela Thelma Médici Nóbrega sobre as traduções de Haroldo de Campos, um dos mais renomados tradutores. Assim, compreendemos que o ‘tradutor interfere’, de modo a imprimir suas leituras, seu referencial intelectual e simbólico. Por isso, a ‘transcrição’ é um termo utilizado aqui como um processo criativo, no qual José Fortuna, como autor, a fim da conquista do leitor/ouvinte, torna a história transcrita palatável ao gosto e às condições de produção de seu tempo. Por isso, no caso de *A Lenda do Pé de Amora*, a cena se recria para fazer sentido a realidade de quem escuta ou lê. A definição do termo, é, portanto, difícil. Remete ao poeta e professor de literatura Haroldo de Campos, que o emprega no sentido de ‘criar a partir do que se quer traduzir’. Sobre a definição do termo ‘transcrição’ ver: NÓBREGA, Thelma Médici. *Transcrição e hiperfidelidade*. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7, p. 249-255. p.250.

²⁰⁸ A mitologia grega assim narra a cor dos frutos da amoreira: Tisbe e Píramo se amavam. Porém, seus pais proibiram. Apaixonados, o casal fugira de suas famílias para se encontrar. Marcaram o encontro embaixo de uma amoreira de frutos brancos. Tisbe, apavorada pelo medo de ser descoberta, correrá para o local marcado e no caminho perderá seu véu. Embaixo da árvore, Tisbe se esconde ao perceber a chegada de uma leoa que carrega na boca ensanguentada os restos de uma presa. A leoa procura por água e vê o lenço de Tisbe. Rasgando-o, o felino mancha o lenço com o sangue da presa. Píramo vê as pegadas de leoa e o véu manchado, e imagina que sua amada havia sido morta pelo animal feroz. Então, desembainha sua espada e fere seu coração. Seu sangue atinge o solo, as raízes e o caule, e depois chega aos frutos da árvore, dando-lhes nova cor.

ser recuperadas e resguardadas²⁰⁹. A tradição, nesse viés, é esse compromisso com o passado, com manifestações culturais peculiares e que fazem sentido a determinado grupo ou sociedade, evitando assim a sua degradação pelas formas modernas de comportamento sociocultural. Dessa perspectiva, tais práticas e manifestações se calcificam no tempo e no espaço, perdendo seu diálogo com o presente. Na noção mesma do que é tradicional, imputa-se um aspecto de negação ao moderno, porque este se filia a conceitos como de progresso e transformação amparados por um pensamento racional que subtrai do momento presente o que não é verificável. A tradição, dessa maneira, tem um ranço do antiquário e do folclórico. A produção da música sertaneja foi constitutiva dos elementos que traçam a tradicionalidade no sentido mais clássico e lhe confere um poder de distinção. A filiação ao que é considerado tradicional legitima a produção raiz de José Fortuna, lhe conferindo status.

Entretanto, a forma de valorizar o passado onde vive sua infância é uma narrativa que permite deslocar-se no tempo, fazendo com que esses costumes e práticas tradicionais tenham um significado também no presente. Com isso, quero dizer que mesmo que a noção de tradição esteja de alguma forma vinculada à uma imutabilidade das práticas e costumes socioculturais do passado, ela pode ser revisitada e (re)significada, adquirindo novos sentidos e significados no presente. Ao que tudo indica, e fazendo um exame crítico de sua produção musical e teatral, não se experimenta a música sertaneja raiz para trazer esse passado e viver como antigamente, nem tampouco que ele seja como romanticamente se descreve, mas para de forma residual conectá-lo a um mundo diferente, de trazer certo conforto. Diríamos que é uma forma de estabelecer um diálogo com o passado e de se relacionar com ele podendo, dessa forma, entender o próprio presente. Se a música é essa capacidade de sensivelmente representar o pretérito, ela o faz a partir dos laços com a memória. Mas, se ela nos trai e parece-nos pouco confiável é, porém, nossa única forma de nos referirmos às coisas que consideramos passadas e, segundo Paul Ricoeur, é essa

²⁰⁹ É preciso considerar que a ideia de tradição apresentada neste trabalho não é encarada como resto de uma prática cultural que se perde no tempo. Ao contrário, é preciso levar em conta que uma prática social, repetida, resguardada e acordada (o que lhe confere um caráter tradicional) só faz sentido no coletivo e possível de ser transmitidas às outras gerações, de modo a permitir, se possível, novas regras que possibilitem a sua significação no presente. Ver: HOBBSAWM, Eric. A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

preferência pela memória “a convicção de não termos outro recurso a respeito da referência ao passado”.²¹⁰

A ideia de que colocar a manutenção da tradição como uma prática cotidiana do presente possibilitou a José Fortuna construir uma representação de si como esse artista que se sensibiliza com as questões da cultura rural, mas escapa dela por não fazer de seu repertório a tônica da questão, como veremos mais adiante. Quando vence o concurso da Record com a melhor música (*Riozinho*) e melhor compositor, reafirma para o cenário artístico seu compromisso como um compositor da terra. Faz do repertório raiz a sua grande obra e um sentido dessa representação. A obra é uma mixórdia de personagens e autor onde, muitas vezes, não os distingue. A construção poética que caracteriza suas produções e sua figura ultrapassa os anos e se impregna na memória do gênero sertanejo. Escreve:

[...] Meu rio pequeno, braço líquido dos campos
rodeado de barrancos, corroído pelos anos
vai arrastando folhas mortas de saudade,
pôr-do-sol de muitas tardes, ilusões e desenganos.

Cruzando vales, chapadões e pantanais
bebedouro de pardais, branco espelho de luar,
o seu roteiro não tem volta só tem ida,
pra findar a sua vida na amplidão azul do mar.

Riozinho amigo, são iguais as nossas águas:
também tenho um rio de mágoas a correr dentro de mim
cruzando n'alma campos secos e desertos,
cada vez sinto mais perto o oceano do meu fim.

Riozinho amigo nasceste junto à colina,
eras um fio de água de mina e cresceu tão lentamente
margeando matas, cruzando campos de flores,
passarinhos multicores seguiram vossa corrente.

Riozinho amigo, quantas vezes assistiu
acenos de quem partiu, encontros dos que chegaram
Foi testemunha de muitas juras de amor
quantas lágrimas de dor tuas águas carregaram.

Meu rio pequeno, sobre a areia do remanso,
animais em seu descanso ali vem matar a sede,
As borboletas em suas margens se amontoam
e depois alegres voam, na amplidão dos campos verdes

A brisa encrespa o seu rosto de menino,
com o mais tenro e divino beijo da mãe natureza

²¹⁰ RICOEUR, Paul. **A Memória, a História e o Esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. p.40.

Lindas paisagens, madrugadas coloridas,
encontros e despedidas seguem vossa correnteza.²¹¹

A poesia da premiada canção *Riozinho* celebra tal composto de personagem-autor, realidade-ficção. Os lugares e paisagens parecem familiares. Em tantas outras canções de mesma autoria, ao falar dessa ambientação, insere os infortúnios de seu personagem – não seriam também os seus? A triste despedida e a angústia pelo findar-se da vida são as chancelas de seus dias diante da proximidade do fim. Como quem escreve a um amigo, confia tais aflições. Maldiz o presente. Recorda tempos pretéritos. Imagina o futuro:

[...] Esteio de aroeira corroído pelo anos
O vendável do tempo até hoje tu resistes
Quem hoje vê teu vulto no sertão abandonado
Não sabe que encerras sua história longa e triste

Meu pai que te plantou na terra dura lá da mata
Tu foste a cumeeira do teu rancho pequenino
Só o vento frio da noite e o cantar dos curiangos
Ficaram acompanhando a solidão de teu destino

Esteio de aroeira, também tenho a tua idade
Meu pai te construiu para que fosses meu abrigo
O tempo foi passando e só depois de muitos anos
Pela primeira vez te encontrei esteio amigo

Meu pai que também era o esteio firme da família
Há muitos anos atrás longe daqui tombou sem vida
Só tu me esperou esteio véio de aroeira
Para me conhecer e ouvir a minha despedida

Esteio de aroeira, quantas vezes esperança
Ficaram sepultadas no teu tronco no passado
Ainda tu conservas o sinal de uma lembrança
Marcada no teu tronco pelo corte do machado

Nós que nascemo junto esteio véio de aroeira
Será quem vai primeiro ser tombado pela sorte
Se és tu lá na floresta derrubado pelo tempo
Ou eu por este mundo derrubado pela morte.²¹²

²¹¹ FORTUNA, José. *Riozinho*. Intérpretes: As Galvão. Álbum: **Riozinho**. Continental, 1979. LP

²¹² FORTUNA, José. *Esteio de Aroeira*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Álbum: **Nossos Filhos**. Continental, 1965. LP.

Deflagrada a trama da triste sina do esteio de aroeira, sucumbe também o destino do autor-personagem diante da narrativa para a morte. Ouvimos atentamente a desventura do encontro. Porém, não há a doçura dos tempos de antes, nem a segurança que a figura do pai transmitia, tampouco o alento do rancho pequenino que lhe servira de abrigo, e que a ação do tempo destruiu. Só lhes resta agora a amargura do destino comum que dramaticamente o personagem revela.

Pitangueira relatou em seu livro que a música *Esteio de Aroeira* nasceu posteriormente a uma visita à antiga casa da família na região rural de Itápolis, após o sucesso alcançado por eles. “Aí veio aquele arrepio que só quem já sentiu pode explicar. É indecifrável, diante de algumas raras sensações na vida”²¹³. Parecia impossível não se contagiar com tudo aquilo e nem descrever os sentimentos e sensações que o momento transmitia. Velhos objetos foram reconhecidos em meio aos destroços. Traziam lembranças de momentos em família, a figura fraterna do pai. Tudo era identificável, a paisagem, o riozinho, o sinal do corte do machado no esteio, tudo lhes pertencia. Os versos que descrevem e representam esse real vivido partilham uma experiência que dão significado ao mundo. Pesavento, ao analisar a mudança de enfoque e a valorização da questão da cultura na historiografia, observou nesse sentido que,

[...] A cultura é ainda 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.²¹⁴

Meio e “sujeito/personagem” não se desarmonizam. A canção traz a clareza da proposta. O triste fim a que o personagem teme, mas não ironiza e nem o repele, supostamente tem a ver com o rondar da morte sobre sua vida, pois José Fortuna tinha total consciência de sua enfermidade. Dramática vida se poetizava na arte.

Dirá Pitangueira que “a mente poeta reage ao pranto da nostalgia”. O lamento é inspiração artística. Mas, é preciso dizer e, pensando um pouco mais sobre essas belas palavras de Pitangueira, que o pranto contagia e recebe seu lugar na arte cabocla. A canção raiz abre espaço como tema de grande sucesso na produção da música sertaneja, porque possibilita ao criador envolver com a arte do narrar e o pranto da nostalgia. O

²¹³ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 155.

²¹⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 15.

universo rural é essa referência simbólica na produção de José Fortuna, que afetivamente se projeta para conectar o homem rural às suas origens, por meio de um processo dotado de poder reenraizador²¹⁵. Ivan Vilela, em seu estudo sobre a música caipira, vai dizer que essa música é como um canal de comunicação entre o migrante e o meio rural²¹⁶. Cantando a sua própria história, que, aliás, é o título de sua tese, a música raiz sintoniza os (des)territorializados à sua matriz de significação, o seu lugar no mundo. Eis que a canção raiz é uma das inventividades de Fortuna como uma forma de busca do ouvinte que o compreende, é a viga de sustentação para o sucesso.

Assim, ele ocupa lugar de destaque na grande lista das personalidades da história da música sertaneja entre os maiores compositores²¹⁷. Os versos para a eternidade foram cuidadosamente desenhados como notas no pentagrama da história desse gênero musical. A identificação com o tema da canção e a vida do autor eleva o potencial de convencimento. A obra é desejosa da eternidade e suplica com certa modéstia o amor do público “(...) se a dor se escreve em lápide de pedra eu escrevi em placas reluzentes meu nome escrito a brilhar porque essa homenagem recebi contente, foram quarenta anos de trabalho que felizmente são reconhecidos quando meus versos para o céu voarem talvez na terra alguém os tenha lido”.²¹⁸

A efervescência dos temas nostálgicos e de valorização do rural ganhou lugar na produção da música sertaneja a partir dos anos de 1940, bem como a incursão dos caipiras nas produções culturais, como filmes e teatro nos anos de 1950²¹⁹. Existe não só um pranto nostálgico ou uma biografia do migrante que se traduz *ipsis litteris* para as canções, mas um forte impulso da visão que a cidade tem sobre o universo rural. Sob o olhar do outro, o rural exprime-se como um reduto do ingênuo. Suas visões de mundo estão

²¹⁵ 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: jul./2016.

²¹⁶ VILELA, 2011, loc. cit.

²¹⁷ SANT'ANNA, Romildo. **Zé Fortuna e as Guarânicas em Brasileiro**. Disponível em: <http://triplov.com/romildo/2006/Ze-Fortuna.htm>. Acesso em set./2016. NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 2000. SOUSA JÚNIOR, Walter. **Mixórdia no Picadeiro: circo, circularidade cultural na São Paulo dos anos de 1930 a 1970**. Tese. (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicação e Artes da Escola de Comunicação e Artes de São Paulo/ECA. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. HIGA, Evandro Rodrigues. **Para Fazer Chorar as Pedras: o gênero musical guarânia no Brasil décadas de 1940-50**. 2013. Tese. (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de artes da Universidade Estadual Paulista/UNESP. São Paulo, 2013;

²¹⁸ FORTUNA, José. *Avenida Boiadeira*. Intérprete: Daniel. Álbum: **Meu Reino Encantado Volume I**. São Paulo: Warner Music, 2000. 1 CD.

²¹⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

alçadas no campo do lendário e remontam a tradições que se perdem no tempo e no espaço, por isso, *a históricas e a temporais*. Nesse sentido, ainda recai sobre o rural a ideia de que pertence a um passado congelado, a que remontam nossas origens caboclas. Por meio desse discurso que se promove a música sertaneja pertencente a um traço das expressões populares mais antigas, devendo ser recuperada e resguardada. Cornélio Pires, como vimos, foi o precursor nessa empreitada. Mais tarde, influenciados por esse regionalismo, boa parte das produções sertanejas, como no disco, rádio e teatro, tiveram o universo rural como elementos essenciais. A representação construída sobre esse universo selecionava os elementos básicos para a instituição da música sertaneja no mercado fonográfico a partir do que era realmente nosso.

Mas a música raiz rotulava o autor, tornando inviável uma produção que se inscrevia no próprio processo de modernização do gênero sertanejo. Como artista ainda iniciante, Zé Fortuna cria suas próprias regras para a disseminação de uma produção que transita entre dois mundos: o campo e a cidade. É nessa empreitada que o poeta da terra busca novas maneiras de entrar no mercado fonográfico e construir uma carreira cuja marca é o seu próprio nome.

CAPÍTULO III

De poeta da terra ao articulador polissêmico: as *táticas* do “ser José Fortuna” para se inserir no mercado fonográfico – criando as próprias regras

[...] *Se a dor se escreve em lápide de pedra
Hoje encontrei em placas reluzente
Meu nome escrito a brilhar porque
Esta homenagem recebi contente
Foram quarenta anos de trabalho
Que felizmente estão reconhecidos
Quando os meus versos para os céus voarem
Em minha terra alguém os tenha lido [...]*²²⁰

JOSÉ FORTUNA

3.1 – A busca pela autonomia artística

O discurso da identidade embute uma luta de representação fomentada por uma necessidade de distinção de classe, que define e classifica os padrões socioculturais impondo comportamentos, costumes, gostos²²¹. Nos anos de inserção da música sertaneja no mercado fonográfico, fica evidente que as temáticas e estilos lançados pareciam estar cercados por uma definição do padrão musical a ser lançado. Cascatinha, em entrevista para o projeto MPB, especial da década de 1970, relatou que os diretores fecharam as portas na primeira tentativa de gravar a guarânia paraguaia *Índia*, reconhecidamente um de seus maiores sucessos²²². Mas o que o discurso não revela é que as práticas que atuam nas brechas do sistema instituíram, pela criatividade de seus artistas e necessidade de ampliação do público e do mercado, novas combinações para a canção sertaneja que não atendiam ao ideal de pureza que o discurso trazia, mas que diante do sucesso dos estilos estrangeiros no Brasil, como os ritmos paraguaios e mexicanos, “permitiram” seus registros nos álbuns de música sertaneja já em 1950.

O que se observa é que, na prática, procuravam-se formas de entrar no mercado, mesmo com a resistência de algumas gravadoras com os ritmos estrangeiros. O fato é que a canção *Índia* ganha toda essa repercussão nas vozes de Cascatinha e Inhana na rádio Record²²³. A versão data de 1952 e só foi registrada um ano depois no álbum da dupla.

²²⁰ Trecho da música *Avenida Boiadeira*, de José Fortuna e Paraíso.

²²¹ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. São Paulo, 11(5), abril/1991.

²²² Entrevista com Cascatinha e Inhana, MPB Especial, TV Cultura, 1973.

²²³ Adiante discutiremos as “disputas veladas” pela “autoria” da versão.

Mas a popularidade da canção iniciou antes mesmo de ter seu registro em disco, e, como já fazia José Fortuna com suas canções, foi testada nos microfones da rádio. A popularidade de *Índia* forçou sua gravação, segundo Cascatinha. Para Pitangueira “(...) o diretor artístico Ernandes, da gravadora Todamérica, teve que engolir essa. Ele não queria gravar esses ritmos. Mas a *Índia* era sucesso na boca do povo. Não tinha como não gravar”²²⁴. Em 1953, José Fortuna explora o sucesso que a canção *Índia* havia conquistado, reforçando sua disseminação massiva com a estreia da peça *Índia* no Circo Garbi, no bairro Vila Diva, em São Paulo. A popularidade obtida graças à “rendição” do mercado discográfico foi apropriada e adaptada a uma nova linguagem, deslocando-se para o cenário do circo. Essa era a tática daquele que atuando na ocasião, impunha suas maneiras de articular e de ser notado, conquistar o público massivo e difundir sua produção. É nesse espaço que José Fortuna vai consolidar-se no mercado artístico da música sertaneja e instituir uma nova forma de trabalhar e pensar sua obra artística no interior da incipiente cultura de massa. Após o sucesso de *Índia* no disco e, depois, no circo, o autor vai gerenciar a sua obra em torno dos melodramas e apresentá-los no palco dos circos e pavilhões, aproveitando toda a mediação feita pelo rádio e pelo sucesso do disco de Cascatinha e Inhana. Dessa forma, segue a sua jornada rumo ao grande público, com a criação de sua própria companhia teatral, onde pode ser produtor, dramaturgo, ator e empresário de si mesmo. Com isso, obtém prestígio no meio artístico sertanejo e também junto às companhias circenses, chegando a ser reconhecido, o trio formado com Pitangueira e Zé do Fole, como os Reis do Teatro.²²⁵

Essa forma de gerenciar a sua obra nos revela a operacionalidade das articulações de José Fortuna pelo apropriar-se tanto dos elementos constitutivos de uma tradição popular rural (da qual faz parte), a partir da memória, quanto do que a indústria da cultura de massa institui e disponibiliza, incorporando os seus objetivos a forma com que essa indústria fomenta e potencializa seus produtos. A maneira como ele trabalha permite que se leia sua obra sob a ótica não da passividade, mas da ação, da invenção de um perfil empreendedor que faz de sua obra polissêmica. Seu repertório musical e teatral como uma prática social segue se não na contramão do discurso de identidade a qual serve a indústria da cultura nesse momento, mas na fronteira, cruzando e hibridizando o que lhe serve do universo rural com as novas formas de se produzir cultura. Entrega ao grande público

²²⁴ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

²²⁵ NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 2000.

uma obra que deseja ser eterna, e a popularidade que conquista para tão grandioso desejo é fomentada pelos meios de comunicação de massa, os quais permitem que ela seja lida e relida em diferentes tempos. O desejo da eternidade talvez se realiza nesse fluxo.

Podemos dizer que a maneira de se colocar como um sujeito atento à formação da indústria cultural e da crescente incorporação de elementos estruturantes da música rural (e, portanto, de temas a ele vinculados) ao mercado fonográfico desse momento é também uma forma de requerer para si a fama instituída por essa multidão. Zé Fortuna a contempla na própria ideia do trabalho com as noções de tempo e espaço, pois mesmo abrangendo a linha evolutiva da sucessão dos acontecimentos de sua vida (infância, mocidade, vida adulta, velhice e morte, bem como do passado cor-de-rosa e presente inseguro na cidade), é que a narrativa pragmática traz uma ordem inteira nos oferecendo um sentido de unidade. É só a partir da noção sincrônica do tempo histórico que compreendemos essa obra artística como o entrecruzar de práticas sociais que ganham sentido mais ou menos variável em contextos e espaços diferentes. Dito de outra forma, é observando a mutabilidade da tradição e das expressões culturais do mundo rural que se emprestam novos valores simbólicos e sentidos a outros espaços (no caso, à cidade) e contextos sociais. Na apropriação das práticas socioculturais ditas tradicionais em diferentes tempos observa-se um processo de (re)significação das mesmas, no sentido não de sua descaracterização mais de seus novos usos. O chapéu de palha tem sua função dentro do universo rural, para o trabalho como proteção do sol, se pendurado na parede de um cômodo da residência como a sala pode indicar a presença do chefe da família. Pode ser também um ornamento nas danças típicas. No entanto, na cidade, esse mesmo objeto deixa de ter sua função, como o carro de boi, a canga, a espora, a bota de couro, tornam-se objetos desnecessários às muitas das funções na cidade. Todavia, emprega-se o valor que ele tem como símbolo do ausente que representa²²⁶. Pode ser apropriado, nas festas de peão e feiras agropecuárias, como parte da indumentária dos que frequentam esses espaços e representação, a partir da moda, do universo rural, sem ao menos pertencer a ele ou conhecer a funcionalidade de seus objetos cotidianos, obedecendo às apropriações que a indústria faz desse universo, no sentido que João Marcos Além chamou de ruralização do urbano²²⁷. Entretanto, é preciso pensar nesse movimento de

²²⁶ GINZBURG, Carlos. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. In: **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

²²⁷ ALÉM, João Marcos. **Caipira e Country: a nova ruralidade brasileira**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996. Ver também:

(re)significação como um processo de atualização (no sentido de estar em contato com o momento atual).

Pensamos nesse sentido de atualização que a música sertaneja, em seu processo de modernização que ocorreu no final dos anos de 1960, ensejou muitos estudos acerca do tema²²⁸. Os sentidos que passa a apresentar e ser produzida oferece uma nova ordem à questão da sua funcionalidade, tema este tão caro aos estudos sobre música sertaneja desde os anos de 1970. Mereceu destaque a sociologia rural de José de Souza Martins²²⁹, um pioneiro dos estudos acadêmicos sobre esse gênero musical, que realça seu contato com as novas formas de produção musical capitalistas. Nessa perspectiva, o sistema se expande inclusive para as zonas onde estão definidas as relações mais antigas, cujo padrão de sociabilidade se expressava pelas formas coletivas de relações sentimentais e materiais, tornando-se um produto cultural que serve ao capital e tem como uma das funções a alienação política das massas.

Mas o cerne da questão alimenta uma análise que para nós é cara, não sobre a descaracterização dessa música enquanto prática social do mundo rural, mas como uma música que ao se (des)territorializar, dialoga com o presente e, na medida em que é transformada, é capaz de desvelar novas relações para aqueles que a produzem e que a consomem, no âmbito do agora. É nesse contexto das novas relações instituídas por um processo de *bricolagens*, pela mistura e diálogos de fronteiras, que José Fortuna se vale. Esse momento se torna enriquecedor à prática do contato, capaz de fomentar um novo perfil de artista para si, centrado nas questões de propriedade da obra, da autoria e de tomar as rédeas de sua produção. Aqui se visualiza as relações de poder que as forças produtivas do mercado fonográfico geram no sentido de tornar homogênea a forma de se produzir, divulgar e consumir música, e a possibilidade de tornar também o caminho mais autônomo, individualizado, não tão dependente das relações de poder instituídas, na esfera macro, pelo mercado fonográfico brasileiro. Atuar nas frestas do poder é astúcia que José Fortuna protagoniza.

_____. Rodeios: a fabricação de uma identidade caipira-sertanejo country no Brasil. Dossiê rural. **Revista USP**. São Paulo: USP, n. 64, dez/fev. 2004-2005, pp. 95-121.

²²⁸ HONÓRIO FILHO, Wolney. **O Sertão nos Embalos da Música Rural (1929-1950)**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1992.

²²⁹ MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975; _____ **Viola Quebrada**. São Paulo: Hucitec, 1978.

Norbert Elias colocou essa questão da autonomia do artista analisando a vida e o gênio criativo de um dos mais célebres músicos, Wolfgang Amadeus Mozart²³⁰. A história deste extraordinário artista exhibe a trajetória de homem do século XVIII em busca de reconhecimento e lugar, que expusesse não sua condição de inferioridade de classe, por não pertencer ao círculo distinto da corte aristocrática, mas o seu valor como homem livre, antecipando atitudes e sentimentos de uma *arte de artista*, que criava e negociava sua obra sem a interferência dos patronos de sua época, processo que só veio a acontecer com maior sucesso mais tarde, com Beethoven²³¹. Na “Sociologia de um gênio”, Elias analisou a atuação de Mozart rumo à sua desvinculação das relações de poder da sociedade da corte vienense, que modelava ao gosto do cliente a produção das artes, o que aconteceu de forma mais estrita com a música enquanto arte de ofício. Mozart moveu-se em direção a uma esfera mais independente de produção, que dava vazão à sua criatividade, desvelando a figura social do *artista autônomo* que rege sua criação e divulgação da mesma de acordo com seu talento e objetivos.²³²

Elias oferece uma chave de acesso para a questão da autonomia em relação aos padrões de criação da arte. Nesse sentido, pensamos no fazer de Fortuna rumo a esse processo de autonomização do artista, sobretudo no que se refere ao domínio e às maneiras de uso do que produz. A isso se agrega o constructo de um perfil de um sujeito que segue sua própria imaginação, talvez sem um projeto prévio, abrindo espaço para sua criação artística, com relativa independência, que a estrutura social não oferecia para ele viver de sua arte.²³³

Mas é válido lembrar que o reconhecimento artístico e a inserção em um lugar na organização da cena musical brasileira dependiam do reconhecimento e da aceitação do padrão de comportamento dominante na época, que em maior ou menor grau era estabelecida por relações de poder dentro do espaço da produção cultural, por quem detém o conhecimento técnico e racional e o valor aquisitivo para tal empreendimento, da colaboração dos outros e de certo tipo de patrono, sem os quais não se conseguia muita coisa.

Entretanto, ao pensarmos nessa questão da ação de Fortuna como empreendedor rumo à liberdade de atuação e produção, ainda que relativa, consideramos a força que tem

²³⁰ ELIAS, Norbert. **Mozart: a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

²³¹ Ibidem, p.34.

²³² Ibidem, p. 43.

²³³ Pode-se visualizar esse processo no capítulo “Culturas populares” da obra de Michel de Certeau. Cf.: CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1 arte de fazer**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

os padrões de produção de uma época sobre a criação de um sujeito que atravessa de forma tangencial esse processo. É por isso que ao analisar com mais profundidade a produção de José Fortuna percebemos a importância que tem, para a sua vida e obra, tanto o circuito artístico da música sertaneja no momento – e que ele pretende fazer parte –, da estrutura de produção da música para o mercado e da identificação com o público, ainda que muitas vezes esses fatores não apresentem os mesmo projetos e intenções para com o estilo musical. A busca pelo público compensa e faz sentido quando a obra se estrutura nas combinações com o seu tempo, com os novos usos do rural e de suas expressões culturais, se conversa diretamente com seus anseios. Por meio dessa reordenação do rural, ou em outras palavras, da música na esfera urbana e de produção cultural massiva, José Fortuna busca seu público nos lugares em que essa música se insere enquanto parte do lazer urbano, das práticas de sociabilidades.

3.2 – O vir a ser de um novo perfil artístico: o escritor José Fortuna

José Fortuna deseja ampliar a atuação de sua obra estendendo-a ao teatro no circo. Ao inserir sua produção no picadeiro, por exemplo, utilizava o encontro do circo com a música e o teatro como um lugar criado para si e um meio de divulgação de sua produção musical. Com o que sua filha Iara Fortuna chamou de dramas tragicômicos, ele divulgou a partir do espaço do circo as suas criações, sem deixar de passar pelos meios de comunicação da época, em que a amplitude do microfone do rádio permitia o diálogo com o público e testar suas canções levando-as ao picadeiro. Mas esse será um ponto que discutiremos mais à frente.

Ao levantarmos aqui a questão da ampliação da obra musical para o circo-teatro, torna substancial compreender como ele usa esse artifício para fixar uma representação de si como escritor (autor, figura que compreende a obra que produz como fruto de sua atividade intelectual e artística, como propriedade de alguém) o que redimensiona a sua carreira construída sob a égide das “raízes”. Nesse sentido, ampliamos a discussão a fim de mostrar como José Fortuna toma as rédeas de seu negócio e “inventa” para si um lugar em que pode destacar-se e chamar atenção das mídias da época como escritor.

Em Itápolis, sua cidade natal, tinha relativa fama. Os Irmãos Fortuna, como eram conhecidos, cantavam nas festas típicas. Executavam músicas escritas por José Fortuna, na maioria das vezes, embora Pitangueira reconheça que conhecia o repertório musical sertanejo que tocava nas rádios e os influenciou. Mas eram artistas de repertório próprio,

formado. Deram prioridade para que as canções de Zé Fortuna se tornassem pouco a pouco conhecidas na região. Talvez possamos considerar essa atitude como uma tática. Apresentar um repertório que estava fora do circuito da grande mídia e, portanto, desconhecido da maioria das pessoas, pode ser considerada uma atitude arriscada, se levarmos em consideração as preferências do público quanto às canções de sucesso e artistas conhecidos.

O fato é que priorizar a sua produção musical, escrita ali, para os seus e sobre a realidade que o circundava, de alguma forma dava identidade ao seu trabalho, uma maneira própria de atuar, fazendo com que o público o reconhecesse pelo que ele criava e não pelo que os outros faziam. Essa foi uma postura artística que levou para vida toda, basta analisar sua discografia e logo identificamos que, salvo raras exceções, na maioria de seus álbuns Zé Fortuna e Pitangueira interpretam canções de sua própria autoria²³⁴. Isso se deve ao fato de José Fortuna apostar em seu talento, pois valorizava sua produção musical e teatral, e de alguma forma poder ele mesmo controlar o que escrevia, gravava ou cedia para outros intérpretes e companhias teatrais que já gozavam das distinções que o sistema de produção e veiculação da música sertaneja conferia.

A atuação de José Fortuna pode ser entendida como uma busca por espaço, no qual ele, com maior ou menor grau de interferência, pudesse controlar o que produzia. As artes de interferir e inventar maneiras de atuação “quebram” ou amenizam em certa medida o poder que incide sobre as carreiras dos cantores e compositores, e podem ser entendidas no campo das trampolinagens como um “prazer de alterar as regras”. Um trecho de Certeau é suficiente para lançar luz sobre essa questão:

[...] O que aí se chama de sabedoria, define-se como *trampolinagem*, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como *trapaçaria*, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais. Mil maneiras de *jogar/desfazer o jogo do outro*, ou seja, espaço instituído por outros, caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas.²³⁵

Se recuarmos com a produção de Fortuna ao final da década de 1940, perceberemos que já nessa década, como as fontes que obtivemos nos permitem observar, que o autor requeria para sua obra, e talvez para si mesmo, outras combinações com o

²³⁴ Consultar anexos I e II.

²³⁵ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: RJ: Vozes, 2008. p.79.

presente, no sentido de estruturar sua produção com base em influências modernas. Foi assim a partir dos temas e melodias do emprego da escrita correta não mais marcadamente jocosa, no diálogo com outros tipos de produções culturais, como circo-teatro, e de diferentes linguagens artísticas, como a Literatura, inspirando algumas de suas produções em clássicos como *O Guarani*, de José de Alencar. Tudo isso lhe permitiu reestruturar sua obra em torno do gosto do público, buscando outros lugares de atuação que, no campo das sociabilidades, extrapolaram os limites que o próprio ideal de música sertaneja raiz impunha, encontrando novas formas de contato e divulgação como o circo-teatro, os quais possibilitaram à sua Companhia teatral “Os Maracanãs” o encontro com o lazer das periferias, dos pequenos bairros afastados do centro. O redimensionamento da carreira, do perfil artístico e da obra de José Fortuna através desses diálogos tão profícuos forneceu à sua obra outra dimensão, que fugia um pouco daquela exclusivamente voltada às identidades, da ideologia, da autenticidade e da pureza autóctone das expressões da cultura rural tradicional, marcantes na estrutura da música sertaneja raiz e da representação artística de seus realizadores.

O “criador” transmutou-se do poeta, de acordo com nossa investigação, em produtor cultural, figura que gerencia, dispõe ao mercado, resguarda e oferece às suas criações uma assinatura. Em qualquer das duas biografias de José Fortuna denota-se essa responsabilidade pelo que produzia, a sua preocupação com o futuro por meio de suas criações. É conhecido o fato de que José Fortuna escrevia todos os dias. Certamente, um furor criativo que dava continuidade à sua obra e manutenção de sua vida. Por mais que a função social que ocupava dentro da música sertaneja daquele momento o figurasse como portador da voz do “sertão” - pelo menos era a postura cobrada de um compositor vindo do interior, ele trabalhava no sentido de tornar a sua produção em caráter relacional com seu tempo, ficando evidente a sua atuação empreendedora e compreensão da música como um meio de sobrevivência, como um ofício passível de ajustamentos, modificações e interferências do meio social em que vivia. Mas, acima de tudo, era a música o modo de alcançar a fama e reconhecimento, capaz de garantir seu ofício, que deve ser meticulosamente trabalhada, produzida e colocada em circulação de acordo com os interesses da época. O que a segunda biografia de José Fortuna revela, talvez sem o

propósito, é essa figura do produtor cultural a que Antenor Vicente, integrante da Companhia Os Maracanãs, descreve como “agitado demais”.²³⁶

O “autor-personagem” estrutura seu trabalho a partir de uma memória musical e de suas experiências com a vida rural, mas ele só é reconhecido e sua obra artística se torna amplamente aceita e divulgada quando passa a instituir algo novo. A relação com a música configura um perfil para o artista antes desconhecido, não mencionado em muitas fontes levantadas. Torna o até então “autor-personagem”, que se visualiza na obra e a compreende como parte de sua realidade, uma espécie de autobiografia, em produtor cultural, que cerca a sua obra, vive dela e para ela, num contínuo movimento de criar e gerenciar, preocupando-se com as questões contratuais, de autoria, circulação e vendagem, que só relativamente se tornaram “mais seguras” quando o mercado da música popular brasileira se torna mais sólido.

Ao conquistar espaço entre os expoentes da música sertaneja angariou grandes nomes para interpretar suas obras. E isso não foi fruto do mero acaso. Ao enviar duas de suas composições – *Moda das Oito Cores* e *Moda das Flores* - para serem gravadas, quis como intérprete uma das maiores personalidades do meio artístico dos anos de 1940: Raul Torres. Poderia ser qualquer dupla, mas Raul Torres e Florêncio dariam condições a sua obra de ser conhecida pelo público e pelo meio artístico. Torres conhecia muito bem esse lugar, foi um dos pioneiros do gênero no rádio e um dos nomes da primeira geração da música caipira ao lado de João Pacífico²³⁷. Atuava profissionalmente no rádio desde 1927, e teve seu auge com o famoso programa *Os três Batutas do Sertão*, da rádio Record, juntamente aos outros componentes do trio Rielli e Serrinha. Nos anos de 1930, gravou para Cornélio Pires com pseudônimo de Bico Doce.

O currículo de Torres era extenso, assim como sua popularidade. Pensou Pitangueira que aí seria o “primeiro tijolo para o castelo de sonhos e fantasias da juventude de José Fortuna”. Tacada de mestre. As composições eram mesmo o estilo das gravações que Torres fazia, e Fortuna sabia disso porque o ouvia no rádio. A gravação das duas composições por Raul Torres, em 1944, trouxe o “primeiro tijolinho para a construção do castelo”. Disse Pitangueira:

²³⁶ VICENTE, Antenor (Zé do Fole, integrante da Cia Os Maracanãs e acordeonista da dupla Zé Fortuna e Pitangueira). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2016.

²³⁷ NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 2000. p.37. Ver também: http://revivendomusicas.com.br/biografias_detalhes.asp?id=423. Acesso em jun. 2016.

[...] um belo dia, quem aparece lá no programa para nos conhecer? Nada mais nada menos do que o Tônico, da famosa dupla Tônico e Tinoco. Nós ficamos pasmos! Ele havia gostado das músicas do Zé. Daí veio ver se havia alguma moda interessante para eles. Eles acabaram gostando da Moda da Carta. Fizeram um arranjo para o estilo deles e gravaram. Depois, estiveram na nossa casa, nós na casa deles, e assim fomos nos entrosando no meio artístico.²³⁸

A gravação da *Moda da Carta* por Tônico e Tinoco foi decisiva. Puderam, como lembrou Pitangueira, se entrosar no meio artístico. O reconhecimento do talento para compor de José Fortuna “fisgou os peixes grandes”. Em 1975, Tônico e Tinoco gravam o disco *Sucessos de José Fortuna*, pela Gravadora Continental. Nesse álbum foi demonstrado reconhecimento por parte daqueles que eram sucesso em vendas de disco (pelos selos sertanejos) e audiência no rádio. O disco em que a dupla canta somente composições de José Fortuna foi recebido como forma de homenagem para o autor. Institui-se, assim, uma nova proposta dele na carreira artística após a sua jornada pela música raiz, que lhe rendeu reconhecimento. Esse foi o período em que José Fortuna dedicou-se à tarefa de compor, deixando o teatro e os shows com Os Maracanãs. A figura que pretende lançar está próxima a imagem do escritor.



IMAGEM 13: Foto: José Fortuna, s/d. Fonte: Fotografia cedida pela família Fortuna em 2008. Ver também: www.josefortuna.com.br Acesso em set./2106.

²³⁸ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p.105.

Elegantemente segura a caneta. O casaco de cor clara veste o personagem, conferindo-lhe elegância. Sua postura compenetrada e séria é caricatural. Sugere que a foto se trata de um escritor em seu ofício, um homem das letras. Num gesto de reflexão, apoia levemente a face em uma das mãos. A outra, a que segura a caneta, está apoiada em um calhamaço em que registra suas palavras. Talvez José Fortuna nesse instante quisesse mostrar sua polidez. Entra em cena neste ato o escritor. Sobre essa fase do autor, Iara Fortuna relata:

[...] Ele estava preocupado com a sua obra, onde estava registrada, se havia possibilidade de comprar os fonogramas de outras editoras e tal. Pretendia unir em um só local. Porque aí ele podia tomar conta, liberar para outros intérpretes, saber quantas composições ele tinha. Ficou por conta disso nos anos de 1970, deixando de fazer teatro e shows por causa de sua saúde que estava ficando debilitada.²³⁹

No disco de Tônico e Tinoco, já citado aqui, a capa indica a notoriedade de José Fortuna como compositor. Ao indicar na capa, junto à foto da dupla o artista homenageado, fica clara a proposta do disco e a imagem que se quer construir do compositor, pois se trata de um álbum em que a dupla canta seus *sucessos*. É esse novo perfil que se constrói em torno da figura de José Fortuna, no qual o meio artístico e o próprio público são partícipes.



IMAGEM 14: Capa do disco Tônico e Tinoco apresentam sucessos de José Fortuna. LP. Gravadora Continental, 1975.

LADO A

- 01 – Porque
- 02 – Paineira Velha
- 03 – Lembrança
- 04 – Cavalo Branco
- 05 – Retalho de Amor
- 06 – Decifrando

LADO B

- 01 – Carta
- 02 – Viagem do Tietê
- 03 – A Lenda da Valsa dos Noivos
- 04 – Três Batidas na Porteira
- 05 – Praia Serena (casinha de ouro)
- 06 – Bico de Pena

²³⁹ FORTUNA, Iara (filha de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2015.

Tonico e Tinoco oferecem ao público consumidor desse gênero musical, em 1975, um novo perfil criado a respeito de José Fortuna. Agora, como a capa indica, se trata de um compositor de sucesso, ficando um pouco distante da figura do poeta da terra e mais acentuada a sua imagem de artista de sucesso, tal como também foi fixada com veemência nas carreiras de muitos artistas como Tonico e Tinoco, Inezita Barroso e Sérgio Reis, no momento da constituição da música sertaneja como produto da indústria cultural, transformando artistas em celebridades, ou seja, ídolos da canção popular.

Os departamentos de imprensa e propaganda cuidavam dessa imagem reformatada. Porém, sua constituição encontrava respaldo no projeto do artista, como foi o caso de José Fortuna. Há um espaço nesse jogo criado por ele, que nas brechas criou oportunidades em um fazer cotidiano regido por regras próprias. Não há passividade. Mas, antes uma interferência, uma busca pelo campo de ação. Certeau, numa recusa a disciplina e à uniformidade, dirá que essas práticas cotidianas do homem comum podem ser encaradas como uma antidisciplina, deslocamento do poder opressor, em suas táticas e maneiras silenciosas e insidiosas de agir, enquanto apropriação²⁴⁰.

A reformatação da carreira de José Fortuna seguia em novo *layout*. Em uma entrevista à Revista Sertaneja de 1958, José Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole, “Os Maracanãs”, mesmo não se desvinculando do repertório raiz naquele momento, dão a tônica de uma nova proposta artística. O trio é apresentado, na reportagem de Atilio Giacomelli, como “um trio eclético”, que leva uma vida agitada pelos compromissos artísticos, que os fazem mudar constantemente de cenário. Com atuação em quase todos os estados brasileiros, se destacam como possuidores de uma das melhores companhias de teatro do país, com um repertório próprio no qual também atuam como atores. Dessa forma, o texto de Giacomelli reforça a mudança de postura no meio artístico de Zé Fortuna com Os Maracanãs.

[...] Possuem uma enorme bagagem de sucesso [...]. “Os Maracanãs” possuem cerca de cinquenta gravações [...]. Recebem convites para atuar em todos os Estados do Brasil, mas são os primeiros a confessar que a sua grande especialidade é o teatro popular, setor onde se destacam [...].²⁴¹

²⁴⁰ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1 Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 100.

²⁴¹ GIACOMELLI, Atilio. Os Maracanãs – um trio eclético. In: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco sertanejo. São Paulo: Editora Prelúdio. p.11-12.

Considerando a força dos meios de comunicação de massa instituída pelo poder hegemônico vigente, em cujas produções culturais se desenrolam e dão sentido à trama histórica do *hábito de classe*, como salientou Bourdieu, organiza-se conjuntamente a ação daquele que do espaço micro, localizado, se faz compreender, atualizando a sua produção cultural (no sentido de colocar a obra em diálogo com o tempo presente). Certamente é por isso que mapeia esse espaço de produção cultural, que o mercado de consumo moderno instaura, com as produções editoriais, como os livros de modinhas e as revistas sobre o cenário artístico sertanejo e, posteriormente, os programas de TV, com entrada para o signo do regional, para realizar e dar enfoque aos seus objetivos, de como quer ser representado:



IMAGEM 15: Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, v.06, ano I, 1958. p.13.

A imagem estrutura essa maneira de como quer ser representado. Mas é também, por outra lógica, estruturante de propostas já usadas no meio artístico sertanejo e que fazia a imagem caricaturada do caipira cair em desuso. A imposição dessa maneira de se ver e

querer ser visto tem relação direta com o que se produz, no caso de Zé Fortuna. São imagens que instituem uma reorganização em torno da estética, das performances artísticas e da própria noção de estrutura musical, que acontecia já nos anos de 1950, quando se visualizava intensa profusão das produções da música sertaneja nas produções da cultura urbana das grandes capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo. Foi o que constatou o historiador José Geraldo Vinci de Moraes sobre as influências rurais na formação de gêneros da nossa música brasileira, proporcionando uma nova perspectiva que fugia à idealização de uma cultura rural autóctone²⁴². Segundo o pesquisador, o que se denota desde os anos de 1930 é uma perspectiva diferente da preservação da cultura local, enxergando as tensões, convergências entre as culturas populares rurais e urbanas, em uma nova combinação social e cultural, conquistando grande aceitação junto à população pobre dos grandes centros que o mercado radiofônico e discográfico captou muito bem²⁴³. Sobre essa convergência social e cultural entre esses espaços tão dicotômicos, o autor salienta que:

[...] Saindo dos padrões convencionais esperados pela intelectualidade modernista e tradicional, as referências rurais se preservaram de modo bastante variado, sobretudo ao transformar-se, muitas vezes confundindo-se e misturando-se com as novidades urbanas, para produzir algo diferenciado e inovador, distante, portanto, dos modelos indicados tanto pela alta intelectualidade como por certa boemia.²⁴⁴

A reportagem da página 12 da Revista Sertaneja, mostrada anteriormente, aponta que no exercício da produção imagética e textual, fugia do próprio discurso legitimador de uma identidade nacional que o projeto da editora seguia e divulgava, indicando uma correlação com a representação do novo artista buscado por Fortuna e até mesmo por outros.

A ideia de que sua imagem estava sendo veiculada em novos meios de propaganda, como revistas especializadas em música, por exemplo, colocava o artista em movimentação dentro dos modernos meios de comunicação que ampliam e multiplicam sua reputação, oferecendo nova experiência com o moderno mercado da música. Nesse novo contato com o público, ele não se apresenta de forma caipira, apesar de saber que muitas dessas revistas eram como defensoras das tradições populares do meio rural e para

²⁴² MORAES, José Vinci de. **Metrópole em Sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p.240.

²⁴³ Ibidem, p. 236.

²⁴⁴ Ibidem.

confirmar tal proposta traziam textos escritos por especialistas em estudos do folclore brasileiro, como Alceu Maynard, pesquisador do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

Nas reportagens e fotografias José Fortuna não atrelava sua imagem com a do caipira. Mostrava-se como artista da cena moderna da música sertaneja divulgada pela mídia, como as revistas desse segmento faziam. Pretendia, com isso, fornecer outro aspecto ao compositor. É preciso reconhecer que também o leitor dessas revistas não seria mais o mesmo e que também “não se ligasse mais ao interior”. Em muitas reportagens, Fortuna conseguiu em suas falas e ilustrações difundir o artista moderno que se criava em profunda conexão com o leitor, que mesmo adquirindo um produto que entoava as tradições rurais, não poderia, com toda convicção, estar à margem do processo de modernização, porque ali também estava empreendido o projeto de modernidade, o que era considerado moderno naquele momento.



PARA O ÁLBUM:

**ZÉ FORTUNA,
PITANGUEIRA
E
ZÉ DO FOLE**

ZÉ FORTUNA, SUA ESPOSA E FILHAS

Zé Fortuna, artista de méritos indiscutíveis é famoso em todo o Brasil. Nasceu na cidade de Itápolis, Estado de São Paulo, no dia 2 de outubro de 1923. Na restituição seu nome é José Fortuna. Euclides Fortuna, (Pitangueira), também é natural daquela cidade, nasceu dia 2 de outubro de 1928. Antenor Vicente (Zé do Fole) é de Rio Claro, Estado de São Paulo.

Zé Fortuna e Pitangueira trabalhavam no sítio de seus pais. Ainda meninos, os dois irmãos já eram desinibidos e possuidores de um bom talento artístico, sendo sempre solicitados para cantar em festinhas.

Um sonho não saía da mente da dupla: o de um dia poderem cantar no rádio e ser famosos. Lá pelo ano de 1947, eles conseguiram o que almejavam. Vieram para São Paulo, onde o programador Roberto José, após ouvi-los cantar, interessou-se e lançou a dupla em seu programa na Rádio Panamericana de São Paulo. A partir dessa data, passou a fazer parte do conjunto, o acordeonista Zé do Fole.

Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole formam um dos mais antigos conjuntos sertanejos. Além deles só existem duas duplas com mais tempo de vida artística: Tonico e Tinoco e Alvarenga e Ranchinho.

Apesar de terem uma posição financeira bem destacada, não pretendem deixar a carreira tão cedo, pois acham que poderão cantar por muito tempo.

Já tiveram discos gravados em quatro gravadoras: Continental, Odeon, Mocambo e Chantecler.

São ganhadores de muitos troféus, dentre eles o Chapéu de Palha. São eles os criadores do Troféu Oceania.

Numa das numerosas viagens que fizeram para o Interior de São Paulo, o carro em que eles viajavam saiu da pista, caindo em um abismo. Ficaram apa-

camisas modernas calças e juponas

KHAMISTEX
Fabricação própria

6 — ÁLBUM SERTANEJO

IMAGEM 16: Zé Fortuna, sua esposa e suas filhas. In: **Revista Álbum Sertanejo**. São Paulo: Editora Madrigal, v. 05, 1970. p.03.

Dessa forma, conseguiu ir além e deixou registrado para a história do cancionista sertanejo o nome do compositor de alguns dos maiores sucessos de duplas, como Tonico e Tinoco. Isso não é pouco. É a efetivação de um projeto que contemplava essa divulgação. Aí, e também no caso da gravação de *Índia*, por Cascatinha e Inhana, como veremos mais adiante, ele conseguiu fazer de sua obra um empreendimento que lhe possibilitou ocupar um lugar de destaque mesmo quando não era a voz principal que entoava suas canções. Agora pode dedicar-se a elas. Por isso, cria sua editora musical, no final da década de 1970, para organizar sua obra, reuni-la em um só espaço, selecionar intérpretes e divulgações. Mesmo após sua morte, a obra teve trânsito entre os maiores nomes tanto da música sertaneja, como é o caso de Chitãozinho e Xororó, e em álbuns de intérpretes de outros gêneros, como Roberto Carlos e, mais recentemente, Maria

Bethânia. A obra se ramificou. Talvez, o projeto de massificação que ocupou a mente de José Fortuna quando insistentemente inseria a multidão em seus textos não tenha sido tão pretensiosa. De qualquer forma, a obra reverberou.

Mas José Fortuna sabia também de seu prestígio. Suas mais conhecidas canções estiveram nos discos de artistas consagrados. Raul Torres, Cascatinha e Inhana, Tonico e Tinoco foram os principais conhecidos por ele. Sabia da necessidade de deixar seu nome registrado nos discos desses artistas com suas canções. Elas configuravam, com exceção de Cascatinha e Inhana, o teor nostálgico que o momento pedia, e tais cantores eram célebres para o que se considerava boa música caipira. Assim, se fazia “o poeta da terra”. Na canção *Toadas da Saudade* conserva-se esse olhar que também seleciona o relicário da música raiz:

[...] Lá no mourão esquerdo da porteira
 onde encontrei vancê pra despedir
 Tem uma lembrança minha derradeira
 é um versinho que eu nele escrevi
 Uma saudade que punge e mata
 que sorte ingrata viver longe de ti
 Tenho um suspiro, triste, sem termo
 vivo no ermo desde que partiu

Piracicaba que eu adoro cheia de flores, cheia de encantos
 Ninguém compreende a grande dor que sente
 um filho ausente a suspirar por ti

E onde estão meus estimados companheiros
 se foram tantos janeiros desde que eu deixei meus pais
 Adeus lagoa poço verde da esperança
 Meu tempinho de criança que não volta nunca mais

A vida da gente é uma estrada comprida
 Tão cheia de curva bem como se vê
 Tanto sacrifício pra tanta subida
 depois lá de cima é preciso descer

Quando meu peito não gemer mais nunca
 quando meus olhos não se abrirem mais
 recorda o dia que eu te ameí, donzela
 que lado alto escutarei teus ais

Meu carro não canta mais...²⁴⁵

²⁴⁵ FORTUNA, José. *Toadas da Saudade*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Álbum: **Zé Fortuna e Pitangueira**, 1980.

A letra é uma adaptação de José Fortuna com arranjo feito também por ele. Carrega bem esse sentido de música raiz. Foi adaptada das grandes obras de renomados compositores da música sertaneja. Raul Torres e João Pacífico, com *Mourão da Porteira*²⁴⁶, *Piracicaba*, música gravada por Tonico e Tinoco de autoria de Newton de Almeida²⁴⁷, Catulo da Paixão Cearense, com *Luar do Sertão*²⁴⁸, Goiás e Nenete, com *Poço Verde*²⁴⁹. Também relembra a toada *Estrada da Vida*, de João Pacífico e Raul Torres²⁵⁰ e *Quando meu peito*, uma adaptação de Raul Torres²⁵¹. Por último, José Fortuna cita um pequeno trecho da obra *Mágoas de Carreiro*, do compositor Batista Junior²⁵². Edita nomes e canções que marcaram o gênero musical. Mostra-se um poeta que valoriza esse repertório e seus autores, como faz com a homenagem a Catulo da Paixão Cearense. Porém, a canção nos diz mais do que talvez o autor desejasse mostrar.

Diferentemente do que o catálogo da Editora Fortuna expõe, o repertório raiz de José Fortuna não é um estilo musical²⁵³. O que o caracteriza como raiz é essa valorização das coisas do campo, como longamente demonstramos. É o tema da saudade que ele expõe. É o tom nostálgico que ele imprime à canção. Tudo isso a configura raiz. Mas, como o autor é versátil e inova a cada oportunidade e conhecimento que adquire, se torna polissêmico. Sobre isso Paraíso relata:

[...] era um compositor muito versátil. Parecia que as asas eram maiores que o seu ninho. Ele não se restringia a apenas um estilo musical. Além disso, José Fortuna amava o teatro, tinha uma Cia. teatral Os Maracanãs, e sofreu grande influência no início de sua carreira, da vivência dos primeiros italianos que aqui chegaram, muitos fugindo da guerra na Europa. Estes temas estão presentes em suas peças teatrais e acabaram virando música, como: o selo de sangue, as duas almas, etc. Tinha uma mente privilegiada, e jamais se fixou em apenas uma atividade, ou um estilo musical. Se viesse a inspiração para uma música

²⁴⁶ Raul Torres; João Pacífico. *Mourão da Porteira*. Intérpretes: Tonico e Tinoco. Álbum: **Tonico e Tinoco cantando para o Brasil**. Philips, 1963. LP.

²⁴⁷ Newton de Almeida. *Piracicaba*. Intérpretes: Tonico e Tinoco. Álbum: **Tonico e Tinoco 35 anos**. Continental, 1977. LP.

²⁴⁸ Catulo da Paixão Cearense. *Luar do Sertão*. Intérpretes: Tonico e Tinoco. Álbum: **Tonico e Tinoco 27**. Continental, 1969. LP.

²⁴⁹ Goiás e Nenete. *Poço Verde*. Intérpretes: Biá e Goiás. Álbum: **Saudade de minha terra**. Tropicana, 1973. LP.

²⁵⁰ Raul Torres e João Pacífico. *Estrada da vida*. Intérpretes: Tonico e Tinoco. Álbum: **Tonico e Tinoco Recordando Raul Torres**. Continental, 1970. LP.

²⁵¹ Raul Torres. *Quando meu peito*. Intérpretes: Raul Torres e Florêncio. Álbum: **Raul Torres e Florêncio Cantando de Norte a Sul**. Chantecler, 1960. LP.

²⁵² Batista Junior. *Mágoas de carreiro*. Intérprete: Rolando Boldrin. Álbum: **Longe de Casa**. Chantecler, 1978. LP.

²⁵³ Ver quadro Música Raiz. Anexo III.

romântica, ele escreveria, como “24 horas de amor”, “lembrança”, “o ipê e o prisioneiro”. Se viesse para uma música jocosa, ele comporia “corre-corre”, “moda dos defeitos”, “má nem não”. Se surgisse a ideia de criticar a política vigente, ele comporia a trilogia: “o candidato e o caipira”, “o pagador de promessas” e “a vingança do zé gavião”.²⁵⁴

Nesse repertório extenso nem tudo o classifica como fiel às origens, porque a sua obra é também paradoxal. Embora siga a trilha sonora de sua época e a vive nostalgicamente evocando o passado, deixa pistas de que o repertório raiz também inova. A canção *Toadas da Saudade*, citada acima, significa que essa atualização não é apresentada na letra. A toada, de caráter melancólico, não é moda caipira, nem representa uma tradição musical e cultural desse universo. O que existe aí é uma *bricolagem*²⁵⁵, num modo próprio de intervir.

Percorrendo todo esse repertório que é designado raiz, não contempla o ritmo da canção, que vai desde as toadas às polcas e rasqueados. A temática da canção é pouco variável. Céu, brisa dos campos, sertão e natureza. Porém, se condensam em guarânias, polcas, valsas e sambas. Os temas se rearranjam dentro de novos ritmos e estilos musicais e, no caso da toada, só se cerca pelo desígnio caipira quando a intitulam de *toada histórica*, numa narrativa semelhante à dos causos.

José Fortuna é ousado nessa empreitada. A obra artística se volta para uma variedade de temas e uma diversidade de estilos. Pitangueira, em uma passagem anterior em que diz que o irmão escrevia o que realmente vivenciou, engrandecia a representatividade de Zé Fortuna quando o caracterizava poeta por isso. Em torno dessa imagem, teceu uma narrativa coesa na tentativa de não deixar fios a mostra. A vida com o irmão trouxe-lhe grandes alegrias. Eternamente agradecido pelos bons momentos que Zé lhe proporcionou, não poupou elogios à sua figura. A afetividade que os uniu por toda uma vida lapidou as memórias cuidadosamente, sem deixar que a imagem de poeta da terra, que sempre evoca, fosse alterada.

Entretanto, a polissemia do autor vai se distanciando dessa representação imaculada. Ao retratar tudo aquilo que viveu, como disse Pitangueira em seu livro, mostrou também o que seu irmão aparentemente escondia. “Era centrado”, disse Paraíso. Às vezes Pitangueira pincelava, “ele era rígido com a gente, tudo tinha que sair bem certinho” Ele queria oferecer o melhor para o público, era só por isso, fazer o público

²⁵⁴ TRANSFERETTI, Plínio (genro de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2016.

²⁵⁵ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1 Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

prestar atenção nas histórias que ele contava e escrevia, por isso tudo tinha que sair do jeito dele”.²⁵⁶

A arte de envolver o público talvez tenha surgido naqueles momentos em que escrevia sobre a vida dos vizinhos. Chamava atenção, fazia confusão. De qualquer forma, estava centrado naquilo, escrevendo sobre sua época. Mais tarde, especificamente na década de 1960, José Fortuna conta de forma humorística a concorrência da música sertaneja com a Jovem Guarda, representada por Roberto Carlos, Erasmo e Wanderléa. A música traz as referências das personalidades para cada gênero musical. O *Lari-larai* designava os ritmos paraguaio e mexicano, que adentravam a música sertaneja com grande sucesso, e o iê-iê-iê, obviamente, a pegada rock and roll, da Jovem Guarda. O futebol é a arena da disputa. Nada mais brasileiro. Observemos:

[...] Foi no pé, foi na bola e no pau,
foi no pau foi na bola e no pé
quando o time do lari-larai enfrentou o time do iê-iê-iê

Pedro Bento iniciou a partida
deu pro Cascatinha na boca do gol
Sérgio Reis que jogava de beque
cortou de cabeça e pro Jerry entregou
o Tinoco que era o juiz apitou uma falta do tal Tremendão
Luizinho foi chutar a falta com tamanha força caiu o calção

Foi no pé, foi na bola e no pau
foi no pau foi na bola e no pé
quando o time do lari-larai enfrentou o time do iê-iê-iê

Iniciou a partida de novo e o Roberto Carlos
foi encher o pé
a chuteira escapou e raspou a barriga do Zilo
e feriu o Barnabé
Tião Carreiro deu uma pucheta
Wanderley Cardoso cortou de cuié
a Aninha torcia pra nós e a Wanderléia para o iê-iê-iê

Foi no pé, foi na bola e no pau
foi no pau, foi na bola e no pé
quando o time do lari-larai enfrentou o time do iê-iê-iê

Ronnie Von que jogava no gol
não viu Pitangueira atrás escondido
amarrou seu cabelo na trave
quando o Jacozinho já tava impedido
ele deu um sem-pulo na bola
quando furou a rede e o juiz anulou

²⁵⁶ FORTUNA, Euclides (Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

quando as duas torcida enfezada
invadiram o gramado e a madeira quebrou

Foi no pé, foi na bola e no pau, foi no pau
foi na bola e no pé
quando o time do lari-larai enfrentou o time do iê-iê-iê.²⁵⁷

Em uma enrolada partida quem levaria a melhor? Oportunamente, já que a música sertaneja estava em discussão, sobretudo por sua descaracterização, a disputa parecia colocar em pé de igualdade o ritmo jovem e a nova música sertaneja que estava se criando. Mais do que eleger um vencedor dessa disputa, o interessante foi como José Fortuna visualiza a conjuntura. A invasão do ritmo jovem, com seus instrumentos elétricos, cabelos longos e novidades temáticas conquistou o público, alcançando grande sucesso. Como atuar diante de tamanha profusão moderna? Estabelecendo conexões. Não se trata de perder espaço para a música jovem, mas usar o que ela inova. No caso da canção de José Fortuna, os gêneros comungam da mesma popularidade. Não é possível vencer a partida. As torcidas invadem o gramado.

Mas Pitangueira não descreve essa tática do irmão em oportunamente escrever sobre os acontecimentos de sua época. Na realidade, diz ele, “era um dom divino o de escrever sobre os casos que ouvia. Nada mais que isso”. Atribuindo certa divindade ao talento do artista, ele se distancia. Ao deificar os grandes homens, salientou Elias, separa-se o sujeito do artista, o distanciando das pessoas comuns, incapacitando-nos de reconhecê-lo em sua condição animal.²⁵⁸

Os meios de comunicação que difundiam a “verdadeira música sertaneja” também recorriam a essa narrativa da poetização do gênero e da romantização do poeta para a conquista do público selecionado. Era um nicho de mercado a se especializar. Todavia, essa conquista do público massivo não poderia passar pela linha da jocosidade. Nessa mesma trilha seguia José Fortuna com seu repertório raiz a fim de conquistar seu público, sem deixar de atribuí-lo ao rural, aproximando do que considerava mais atual.

A opinião do jornalista J. Garcia na Revista Sertaneja segue, contudo, divergente. Como se o mercado da música sertaneja atuando dessa forma estivesse criando uma

²⁵⁷ FORTUNA, José. *Futebol do iê-iê-iê contra o lari-larai*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Álbum: **Zé Fortuna e Pitangueira**. Odeon,

²⁵⁸ ELIAS, Norbert. O artista no ser humano. In: **Mozart**: a sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p.55.

espécie de artistas espertalhões no gênero sertanejo. São críticas que avançam contra essa forma de lidar com as mudanças e enxergar aí um espaço de atuação.



IMAGEM 17: Crítica de J. Garcia. **Revista Álbum Sertanejo**. São Paulo: Editora Madrigal, 1970. p.3.

Concomitantemente a essa opinião de J. Garcia para a Revista Álbum Sertanejo, a imagem da capa desse mesmo número nos permite ler, de uma forma crítica, esse momento de opiniões e defesas tão apaixonadas e ferrenhas da cultura popular:



IMAGEM 18: Capa da Revista Álbum Sertanejo com Léo Canhoto e Robertinho. **Revista Álbum Sertanejo**. v.5, ano I. São Paulo: Editora Madrigal, 1970.

A cultura de massa da qual se esquivava difundia seus produtos dentro de setores especializados, fazendo dos enfáticos argumentos dos autores uma deslocada e confusa escrita, quando em justaposição com coloridas imagens estandartes de propaganda dos produtos do mercado de bens de consumo oferecidos a esse mesmo público que se preza pela fidelidade à tradição.

CIRCÃO FURICHANG

Que tem como atrações a família Klensk e China Show, no momento se encontram em Osasco.

GRAN CIRCO ESPANHOL

Do esforçado Sbanio, está no Ipirim, onde o povo vem prestigiando com frequência seus espetáculos de alto gabarito artístico.

IRMÃOS RIGOLETTO

Estão no jardim Helena em São Miguel Paulista, com novas atrações, números sensacionais, e muita música.

CIRCO BORBOLETA

É o "xodó" dos mineiros. O elenco pretende regressar a São Paulo, mas não sabe quando, em vista do sucesso que estão alcançando.

CIRCO IRMÃOS MOYA

Na cidade Guaratinguetá. Depois do sucesso que fizeram em Volta Redonda. A atração principal está sendo o popular Laurano, que durante muito tempo foi guarda-costas da cantora Vanderléia.

16 — ALBUM SERTANEJO

CIRCO PAN AMERICANO

Do popular Barí está em Belo Horizonte. A Grande Companhia Circense tem sido alvo dos comentários mais elogiosos pela organização e produção artística.

GRANDE CIRCO GARCIA

O Rei do Circo — No momento em que escrevia-

mos esta coluna, estava em São Paulo. Tivemos um contato ligeiro, pois as atribulações de uma montagem de circo não permitiu que prolongasse o nosso bate papo.

DIVULGUE ESTA REVISTA ELA É SUA!

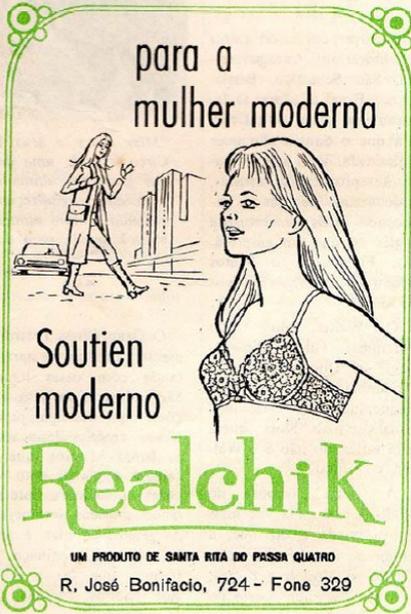


IMAGEM 19: Página 16 da Revista Álbum Sertanejo. **Revista Álbum Sertanejo**. São Paulo: Editora Madrigal, 1970.

As imagens dos produtos saltam das páginas em tamanhos maiores, destacadas em revistas desse segmento entre notas de divulgação das tradicionais e populares companhias circenses. Condensam informações desse momento de desajustes do capitalismo e insipiente mercado de consumo no Brasil com o intenso fluxo de populações do interior para as cidades. Castigadas pela miséria, se amontoam no espaço urbano em busca de trabalho. Aí se desenraizam e se conformam a uma nova estrutura de sentimento, que exige novas maneiras de pensar e agir. Roberto Schwarz vai dizer que esse momento traduz uma das experiências do capitalismo no Brasil²⁵⁹ que:

²⁵⁹ SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: **Folha de S. Paulo**. Caderno Mais. São Paulo, 4/12/94.

[...] com menos simpatia e mais acerto na irresponsabilidade e na cegueira, pode se dizer que os novos tempos desagregavam à distância o velho enquadramento rural, provocando a migração para as cidades, onde os pobres ficaram largados à disposição possivelmente absoluta de novas formas de exploração econômica de manipulação populista. [...] o desenvolvimentismo arrancou a população de seu enquadramento antigo, de certo modo a liberando, para reenquadrá-la num processo às vezes tirânico de industrialização nacional, ao qual a certa altura, ante as novas condições de concorrência econômica, não pode dar prosseguimento, já sem terem para onde voltar, essas populações se encontram numa condição histórica nova [...]²⁶⁰

As imagens da revista *Álbum Sertanejo* e, sobretudo, de algumas páginas da *Revista Sertaneja* das décadas de 1950-60, reforçam esse desajuste extravagante. A empreitada desse segmento de mercado não conseguia barrar a nova experiência com a cultura de massa. Os projetos e carreiras dos artistas ali desfilaram interesses que nem sempre se ajustavam aos seus projetos de defesa da arte cabocla. Ao interagir com o público e com o meio artístico, acabam publicando uma nova realidade, na qual demonstravam o interesse do público tanto pelos periódicos, que tratavam do meio artístico e do ambiente rural, quanto por essa música que ganhava novos espaços. Esses atingiam inclusive o meio radiofônico das grandes cidades, como foi o caso da *Rádio Tupi*, do Rio de Janeiro, então capital federal em 1958, com programas como o *Alma Cabocla* e *Revista Matuta*. De qualquer forma, demonstram a ampliação e grande recepção da música interiorana, que invade os espaços midiáticos e conclama também um público novo. Nesse sentido, essa relação se fazia cada vez mais necessária e seguia em moldes inteiramente novos, dada a necessidade de firmar uma espécie de contrato de comunicação. A página abaixo oferece um exemplo desse contrato, em que o artista contempla o leitor com uma música, *Esquadrão Brasileiro*, que versa sobre o momento de glória da nação com a conquista do Campeonato Mundial de Futebol. A revista pretende alcançar os assuntos do momento, interligando-se às formas de consumo e de lazer do seu público leitor, no caso, o futebol.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 3.

CANTINHO DO TONICO



Prezados amigos e fãs de todo o Brasil campeão: mais uma vez aqui estamos para conversar com vocês. Mas, antes de mais nada queremos, em nosso nome, e no da Continental, endereçar nossos agradecimentos ao velho amigo Mauro Pires pelos elogios ao nosso primeiro

long-playin, bem como ao compadre Vicente Leporace, "da Franca", pelas referências elogiosas ao mesmo disco.

Com o contentamento reinante em todo o país pela vitória do Brasil no Campeonato Mundial de Futebol, resolvemos consultar o amigo Pearo Capeche, de Vila Prudente sobre detalhes para a composição de uma moda, dedicado aos Campeões. Assim, como representantes da música sertaneja, na tarde de 29 de junho, completamos a composição de uma música que recebeu o título de "Esquadrão Brasileiro". O sr. Ernani Dantas, diretor da Continental, cuidou para que a moda fosse gravada no mesmo dia.

Por intermédio da Revista Sertaneja vamos lhes oferecer a letra de "Esquadrão Brasileiro", cujo disco já está à venda em todo o Brasil, com grande sucesso.

ESQUADRÃO BRASILEIRO

CATERETE

Tônico, Tinoco e Pedro Capeche

Gravação — Continental por Tônico e Tinoco

O sertão está louvando
O nosso time altaneiro
Que venceu na Suécia
Os pais do mundo inteiro
Mostrando nosso valor
Para todos os estrangeiro
O mundo inteiro aplaudiu
Os Campeão Brasileiro.

Garrincha, Didi e Vavá
Na linha são os primeiro
Com Zagalo e o Pelé
Atacantes pioneiro
Ganhando a Copa do Mundo
E todos jôgo vencerô
Um viva pros diretor
Do Esquadrão Brasileiro.

Um viva para o Gilmar
E todos que combaterô
O Belini e Nilton Santos
Nossos valentes zagueiro
Djarma, Zito e Orlando
Nosso torráo defenderô
Honrando nossa bandeira
Os Campeão Brasileiro.

O nosso Brasil glorioso
Campeão do mundo inteiro
Vai ficar em nossa lembrança
Na história do estrangeiro
Aqui vai nossa homenagem
Em nome dos violeiros
Saudades da grande vitória
Do Esquadrão Brasileiro.

Do outro lado do disco gravamos o rasqueado do Zé Tapêra. "Amor Despresado". Amigo leitor, si você quiser como lembrança esse disco autografado, ficamos ao seu inteiro dispor em nosso escritório, à Rua D. José de Barros, 337 - 7.º andar - Sala, 717.

Para o mês, aguarde uma grande novidade.
Então, inté pro mês... Si Deus quiser...

Grandes Premios oferecidos aos vencedores do concurso "Viola Dourada"

TERCEIRA APURAÇÃO

A Fábrica de Instrumentos Musicais "Atlas", vem de oferecer à "Revista Sertaneja", para que sejam entregues aos violeiros (ou violonistas) que forem classificados em primeiro lugar no concurso "Viola Dourada", nada menos de quatro instrumentos (violões ou violões, conforme o caso) que serão assim distribuídos: para a "Melhor Dupla Sertaneja", um casal de instrumentos; para o duo de violeiros (ou violonistas) que formarem no "Melhor Trio Sertanejo", outro casal de instrumentos.

Vale acrescentar que esses instrumentos serão de confecção especial, com um acabamento sui-generis, que não será jamais repetido pela "Atlas" e que serão destinados exclusivamente aos vencedores anuais do nosso concurso. Esses instrumentos (entre outras coisas) serão inteiramente dourados, a fim de que possam ser DISTINGUIDOS, EM QUALQUER LOCAL OU OCASIÃO, OS VENCEDORES DO CONCURSO "VIOLA DOURADA".

Além dessa excepcional oferta, todos os vencedores receberão os belíssimos troféus instituídos pela Editora Prelúdio. As já cobiciadíssimas "Violas Douradas".

A seguir damos a relação, por ordem de classificação, dos artistas mais votados até a data de fechamento desta edição da "Revista Sertaneja":

TRIO:	Votos:	DECLAMADOR:	Votos:
1) Luizinho, Limeira e Zézinha	737	1) Ado Benatti (Zé do Mato)	938
2) Campanha, Cuiabano e Célinho	451	2) Comendador Biguá	238
3) Facínio, Liminha e Zézinha	127	3) Nilton Batista da Silva	165
4) Os Maracanãs	88	4) Cap. Furtado (Ariowaldo Pires)	106
5) Sérrinha, Zé do Rancho e Rielinho	87	5) Lulu Benecase (Juca)	82

IMAGEM 20: Cantinho do Tinoco e a classificação dos artistas mais votados no concurso viola dourada. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio. 1958. p.22.

DUPLA:	votos:	HUMORISTA:	votos:
1) Silveira e Barrinha	407	1) Saracura	910
2) Tonico e Tinoco	388	2) Barnabé	329
3) Campanha e Cuiabano	245	3) Mazzaropi	304
4) Oscar e Julião	167	4) Lulu Benencase (Juca)	22
5) Sulino e Marrueiro	152	5) Comendador Biguá	13
SANFONEIRO:		ANIMADOR:	
1) Zezinha	427	1) Comendador Ciguá	776
2) Célinho	421	2) José Rosa	303
3) Mário Zan	403	3) Zacarias Mourão	169
4) Itomy	157	4) José Russo	124
5) Zé Lico	81	5) Nhô Zé (José de Moura Barbosa)	61
PRODUTOR:		COMPOSITOR:	
1) José de Moura Barbosa (Nhô Zé)	632	1) José Fortuna	481
2) Capitão Burduino	415	2) Arlindo Pinto	293
3) Cap. Furtado (Ariowaldo Pires)	349	3) Ado Benatti (Zé do Mato)	214
4) Ado Benatti (Zé do Mato)	48	4) Goiá	166
5) Clenira Michel (Nha Serena)	40	5) Teddy Vieira	92
NOVELISTA:		POETA:	
1) José de Moura Barbosa (Nhô Zé)	966	1) Ado Benatti (Zé do Mato)	514
2) Pereira da Silva	420	2) Zacarias Mourão	401
3) Clenira Michel (Nha Serena)	66	3) Capitão Furtado (Ariowaldo Pires)	350
4) Vicente Lia	26	4) Valente	105
5) Cap. Furtado (Ariowaldo Pires)	21	5) Arlindo Pinto	38

Você ainda pode votar mais vezes, nos seus artistas preferidos. Recorte o cupom abaixo e remeta-o depois de preenchido, para "Revista Sertaneja" — Rua Ipanema, 772 — São Paulo.

NA MINHA OPINIÃO, OS MELHORES ARTISTAS SERTANEJOS DO RADIO,
SÃO OS SEGUINTE:

TRIO SERTANEJO

DUPLA SERTANEJA

SANFONEIRO

PRODUTOR

NOVELISTA

DECLAMADOR

HUMORISTA

ANIMADOR

COMPOSITOR

POETA SERTANEJO

Nome do leitor

Residente à

Cidade

Estado

REVISTA SERTANEJA Página 23

IMAGEM 21: Classificação dos artistas mais votados no concurso viola dourada e cupom de participação do leitor. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, 1958. p.23.

Percebemos, por meio dessa fonte, que as questões de interesse do público se tornam temas de muitas colunas da revista. Elas passam a se ocupar do cotidiano da cidade, as radionovelas, a inauguração de canais de televisão, os ídolos da cultura de massa. Dessa forma, revela-se paulatinamente uma desconexão com o mundo rural,

apesar de (re)vivenciá-lo por meio de um novo sentido empregado à ruralidade nas festas, feiras agropecuárias, rodeios, e demais eventos em que os elementos do rural ficam no campo do simbólico, atendendo a novas funções. Em edições cada vez mais interessantes e com temas variados, como horóscopo, grafologia, comportamento feminino, novelas, receitas culinárias, fotos de artistas para colecionar, entremeavam-se com publicações sobre as novidades do mercado, com produtos da indústria farmacêutica, moda, vitrolas e outros bens de consumo em evidência na época.

Nesse espaço de divulgação, sublinha os cantores, compositores, radialistas, produtores e canções. Firma-se como um empreendimento de conquista massiva e que vê na recepção (nas trocas de mensagens com público) o molde para novas produções. Assim o faz José Fortuna quando chama a participação do público na avaliação das canções que compõe e pretende gravar. Testá-las antes de ir para o registro sonoro é uma tática inteligente por parte de quem não possuía recursos financeiros, pois gravar um disco era caro.

Dessa forma, conquistava o público estabelecendo uma conexão e identificação pelos temas e ritmos novos das canções (para o perfil jovem e cidadão), objetivando um público maior para lotar as arquibancadas dos circos, manter boa audiência no rádio e adquirir os seus discos. O caminho que José Fortuna cria foge da lógica estabelecida no meio artístico sertanejo. O que interessa no percurso traçado é essa popularidade, que o elege um dos nomes de sucesso no gênero sertanejo, permitindo que esse reconhecimento configure sua carreira num empreendimento artístico rentável e legitime sua figura como um compositor renomado.

A Revista Álbum Sertanejo, evidenciando a posição economicamente confortável de José Fortuna favorecida pela carreira artística no disco, rádio e teatro, faz com que possamos extrair dessa informação como ele cuidou de seu empreendimento artístico e, acima de tudo, como investia em si mesmo, dando vazão a essa criatividade artística. É dessa postura de empreendedor que artistas do próprio meio o reconhecem. Em entrevista concedida a Romildo Sant'anna, o cantor Vieira, da dupla Vieira e Vieirinha, contemporâneos de Os Maracanãs, aponta que Zé Fortuna “escrevera inúmeras outras peças e que as vendia, ou para o repertório de companhias circenses ou especialmente para duplas caipiras, sob encomenda”.²⁶¹

²⁶¹ SANT'ANNA, Romildo. **Zé Fortuna e as Guarânicas em Brasileiro**. Disponível em: <http://triplov.com/romildo/2006/Ze-Fortuna.htm>. Acesso em set./2016.

Essas palavras indicam a visão que Zé Fortuna tinha de sua obra: como um negócio. Reconhecia a popularidade de suas peças junto aos pares, e como forma de resguardar a autoria e circulação, as vendia, ou mesmo negociava o direito de execução para outros artistas. Demonstra certo interesse pela questão da autoria e dos direitos do autor sobre sua obra. Dessa forma, fica clara a postura de Zé Fortuna no meio artístico no qual ele se movimenta com certa liberdade de produção e de gerenciar a secção de suas próprias obras.

Em 1959, vence a categoria de melhor compositor no concurso Viola Dourada, criado pela Editora Prelúdio no segmento sertanejo, com 134.545 votos. Entre todas as categorias do concurso, foi a votação mais expressiva, segundo dados da Revista Sertaneja desse mesmo ano. Investir no meio rural a partir da temática chamou a atenção para a sua figura de poeta, mas encobriu o perfil empreendedor, de acordo com as narrativas mais sentimentalistas sobre sua vida artística. A temática viabilizou sua representação e o permitiu adentrar no cenário sertanejo oferecendo sua obra, nos moldes contratuais de gravação e permissão de representar suas peças, aos artistas que já percorriam o circo e o rádio. Assim, pode transitar e disponibilizá-las de acordo com objetivos não exclusivamente de amor à arte. Com o conhecimento parcial do meio sertanejo e de seus veículos de divulgação, explorou as linguagens artísticas que poderia usar para conquistar seu público. Com os programas intimistas, nostálgicos, no rádio deu enfoque ao rural, à saudade da terra. Mas, com a variabilidade dos temas e divulgação nos circos, encontrou nas peças de teatro uma forma de dialogar com a própria cidade, nas praças dos bairros e vilas onde as lonas dos circos se abriam²⁶². A partir daí, a sua obra está inserida em nova dinâmica criativa.

[...] Não queria mais só gravar com gente, passou a escrever mais, muitas peças e ganhava com elas um bom dinheiro. Gostava daquilo que fazia, era um poeta. Escrevia de tudo um pouco. Ele era muito agitado, não parava, era apressado demais. Nos apresentamos em todas as praças daqui. Tudo isso a gente conheceu naquele tempo com o circo. Os temas faziam sucesso: Punhal da Vingança, Os Valentes Também Amam, Voz de Criança, a Seca do Nordeste. Não eram mais aquelas modinhas,

²⁶² A companhia circense de José Fortuna percorreu muitas cidades do interior. Mas, as anotações de Zé do Fole (anexo V) sobre as apresentações em circos teatro bem como o livro de Euclides Fortuna sobre a vida e obra de Zé Fortuna e Pitangueira, permitiu visualizar que a companhia Os Maracanãs teve grande atuação nos bairros periféricos de São Paulo.

não. As letras falavam de outras coisas, coisas da cidade também, né?²⁶³

Segundo Iara Fortuna:

[...] Aquele caipira mesmo ele não era. Escrevia música sertaneja raiz e tudo, mas sua obra é muito versátil. Ele amava o teatro, lia muito, lia os clássicos, se informava. Na década de 1970 para você ter uma ideia ele passou a se dedicar à composição. Teve muitas parcerias com o Caetano Erba, e outros mais, Carlos César, por exemplo. Não era propriamente uma música caipira o que ele fazia, nem um compositor de modas de viola. No começo foi, até que escreveu algumas, mas depois mudou muito, né? Ficou mais moderno.²⁶⁴

Nas entrelinhas das colunas escritas pelos mais diversos especialistas em música sertaneja pode-se ler o que as reportagens não revelam: as ambições dos artistas, os seus projetos que nem sempre protagonizaram uma defesa das tradições rurais nem tampouco uma continuidade com as suas tradições musicais, por exemplo. No caso de José Fortuna, como bem destaca a Revista Sertaneja, de 1958, a trajetória seguia no entrecruzamento de tradição e modernidade.

²⁶³ VICENTE, Antenor (Zé do Fole, integrante da Cia Os Maracanãs e acordeonista da dupla Zé Fortuna e Pitangueira). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2015.

²⁶⁴ FORTUNA, Iara (filha de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2015.



IMAGEM 22: Capa da Revista Sertaneja com Zé Fortuna e Pitangueira. Fonte: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, n.14, ano II, maio/1959.

Os departamentos de imprensa e propaganda também viam aí a chance de conquistarem o público que migrava. Apesar de não exporem de forma clara, apostavam na hibridização entre o tradicional e o moderno. Os discos, os programas de rádio e as revistas de música sertaneja chegavam preenchendo um espaço de mercado que levavam em consideração a forma de pensar das pessoas, seus gostos, o que queriam ouvir, ver e ler. As reportagens com os artistas, ainda que refutando o moderno, mostravam como era a vida cotidiana fora dos palcos e dos microfones do rádio, do que gostavam, como se vestiam, como era o mobiliário de suas residências, como se distraiam. Ali, os artistas expunham suas preferências, as cozinhas modernas de suas casas, a cidade de São Paulo como lugar ideal para se viver, como expôs Tônico em entrevista para a Revista Sertaneja

em 1958²⁶⁵. A vida cotidiana dessas personalidades não estava tão distante dos desejos de consumo de seu público. A revista não desconsiderava que a realidade das massas estava mudando, e com isso, seus gostos e estilos de vida. Mas, de qualquer forma, o interessante era dar enfoque às artes caboclas, às suas expressões mais autênticas, numa tentativa de fazer o público se identificar com aquilo que apresentavam e que era a aposta para o mercado de produtos da cultura caipira.

Era uma forma de “revisitar” o passado, matar a saudade do campo, conduzindo os leitores aos programas das grandes emissoras, nos quais podiam ouvir as canções que lhes traziam recordações de lugares e momentos que viveram. Sobre esse contexto de profusão da música rural, José Geraldo Vinci de Moraes explana:

[...] Originário da zona rural, o contingente de migrantes já era maior que o de imigrantes nos anos de 30. Esses novos “desenraizados” foram decisivos na formação e ampliação e do mercado consumidor da música sertaneja na capital, que muito provavelmente se identificavam com essa cultura e música a tratar do universo rural.²⁶⁶

Acompanhando o movimento das populações rurais rumo à cidade e aos espaços por ela ocupados, a produção da música seguia circundada por essa atmosfera da mudança e ocupava um lugar de destaque no cotidiano de grande parte da população que migrava.

[...] as duplas caipiras, os cantores e programas sertanejos, raros na cidade até o início da década, ampliavam os espaços na mídia, multiplicando-se de maneira surpreendente, invadindo os rádios, gravadoras e, conseqüentemente, o cotidiano dos segmentos mais pobres da metrópole.²⁶⁷

Ao analisar esse momento de metamorfose da música sertaneja, Moraes o entende como uma espécie de “agitação caipira” responsável pelo avanço da música sertaneja no espaço da cidade, ultrapassando os limites locais e regionais, projetando o reconhecimento de seus artistas em âmbito nacional. A profusão dessa agitação caipira possibilitou que as gravadoras e editoras explorassem um segmento dentro da produção artística da música sertaneja. Com o incipiente mercado de bens simbólicos, oferecia ao público uma diversidade de produtos que cercavam o empreendimento artístico,

²⁶⁵ GIACOMELLI, Atílio. Embora conserve hábitos caipiras Tinoco considera São Paulo a cidade ideal. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco, ano I, n. 5. São Paulo: Editora Prelúdio, 1958. pp. 16-18

²⁶⁶ MORAES, José Vinci de. Cidade, cultura e música popular em metamorfose. In: **Metrópole em Sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 244.

²⁶⁷ Ibidem.

projetando imagens públicas e fomentando representações da indústria fonográfica, ainda pouco explorada no campo da produção da música sertaneja. A dissipação das revistas de modinhas, por exemplo, traçava uma nova era editorial no Brasil para a música sertaneja, que acompanhava as carreiras e um pouco da vida íntima dos grandes nomes do gênero musical, ajudando a divulgar em âmbito nacional a música sertaneja como um empreendimento lucrativo da indústria de massa.

A primeira Revista Sertaneja de 1958 trazia na capa nada mais nada menos que a dupla “Coração do Brasil” Tonico e Tinoco, considerados os verdadeiros representantes da canção rural autêntica. Nesse momento a Editora Prelúdio enxergava a necessidade de construir um elo com o público que crescia consideravelmente, graças á popularidade dos programas das duplas sertanejas, como o programa *Arraial da Curva Torta*, do afamado Capitão Furtado (o caipira que fala ao coração) na Rádio Difusora, ou o sucesso estrondoso da dupla Tonico e Tinoco na Rádio Nacional, com o programa *Na Beira da Tuia*, em 1950²⁶⁸. Esse foi o período de gradual ascensão da música sertaneja nos meios de comunicação de massa, e a tentativa da Prelúdio com a Revista Sertaneja de criar um nicho de mercado que, acompanhando a massificação da música sertaneja, investiu na exploração comercial da relação cantor-ouvinte, ou seja, criar um novo campo nos moldes da Revista do Rádio que oferecia ao leitor fã de música sertaneja notícias sobre os artistas preferidos, fotografias para colecionar, letras para aprender a cantar e tocar. Isto alimentava lendas sobre os artistas, numa relação que fazia o leitor participar, enviando cartas e pedindo o que queria ver, numa espécie de atestado de popularidade. Esse nicho não só aguçava o interesse do leitor como se tornava um espaço de divulgação para os artistas e ampliava a circulação da música sertaneja. O editorial de 1958 assim estreia:

²⁶⁸ NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 2000. p.306.



N. 1 - Março 1958 - Ano I

★

Diretor Responsável:
ARMANDO AUGUSTO LOPES

Secretário:
ARLINDO PINTO DE SOUZA

Propriedade de:
EDITORA PRELÚDIO LTDA.

Direção de Redação:
ATTILIO GIACOMELLI

Colaboradores:
ADO BENATTI - ALCEU MAYNARD ARAUJO - ARIOWALDO PIRES - DARCY CAVALHEIRO - JOAQUIM PACHECO - LUIZ AUDE - MAURO PIRES - MILTON CAMARGO - PROFESSOR KARANA - SÉRGIO NOVAIS - SILVIO PENHA DE SA - TONICO

Departamento Artístico:
SÉRGIO MARQUES LIMA

Departamento Fotográfico:
BERNARDINO V. SILVESTRINI

EDITORA PRELÚDIO LIMITADA
Redação e Oficinas Próprias
Rua Ipanema, 772 - Fone 9-1374
SÃO PAULO

Nossa Capa:
TONICO E TINOCO

Ao Leitor

VITÓRIA!

Aquêles que estão afeitos à luta, e sabem como vencer obstáculos; os que conhecem o labor jornalístico, com seu imenso rosário de segredos e dificuldades; todos quantos acompanharam o trabalho de montagem do primeiro número da "Revista Sertaneja"; os colaboradores; os que formam no grande exército anônimo das oficinas; os responsáveis pelos departamentos artístico e fotográfico; e, finalmente, todos que se constituem em "assunto" para uma revista do caracter da "Sertaneja" — ao lado dos seus leitores, é claro — podem abrir os pulmões e gritar: "Vitória!"

Leitor amigo: aqui está a mais recente produção, a dileta filha caçula da "Editora Prelúdio". Ela é sua. E, como serva fiel e solícita, irá lhe oferecer o que fôr possível obter de melhor no gênero que escolheu. Quando cogitamos de sua criação cuidamos, sem demora, de procurar colaboradores especializados, capazes de, à simples enunciação de seus nomes inspirar confiança ao grande público que, ansiosamente aguardava o lançamento deste mensário.

Trata-se, indiscutivelmente, da nossa mais arrojada iniciativa. Sabemos, de sobejo, as lutas que enfrentaremos. Sabemos também que, cedo ou tarde, teremos que ombrear com outras iniciativas do mesmo gênero, uma vez que, aberto o caminho, novas revistas surgirão, abordando o mesmo tema que, com espírito pioneiro, escolhemos. Não nos aborreceremos. Que surjam dezenas de revistas como esta! Serão outros tantos órgãos a defender os mesmos ideais que a "Revista Sertaneja", pioneiramente, defende.

Por óra, exultantes pela satisfação que enche os corações daqueles que vêm sua missão cumprida, podemos tão somente, a plenos pulmões, bradar: "Vitória!"

A Redação

NESTE NÚMERO:

<p>Uma página do Capitão Furtado — Conselho ao caboclo capa</p> <p>A que se propõe a "Revista Sertaneja" — Razões de um grande empreendimento 4 a 6</p> <p>Gostei de ver! 7</p> <p>Nosso concurso 8</p> <p>Mundo caboclo em revista — Programas sertanejos do Rádio Paulista 9 a 12</p> <p>Caça e pesca 13</p> <p>Reportagem com Tonico e Tinoco 14 a 16</p> <p>Piadas do Zé do Mato 17</p> <p>Reportagem com Nhô Zé 18 a 20</p> <p>A foto da saudade — Caboclinha 21</p> <p>Saracura — Um grande humorista 21</p>	<p>História e música — Disco voador 22 e 23</p> <p>Reportagem com Vieira e Vieirinha 24 a 26</p> <p>Folclore — Cornélio Pires é o folclore vivo 34 e 35</p> <p>Grandes artistas sertanejos desaparecidos 35</p> <p>O conto do mês — Uma arapuca diferente 36 a 38</p> <p>Reportagem com Barbosa Lessa 39 a 41</p> <p>Esportes na Interlândia 42 e 43</p> <p>Homenagem as estações de rádio 43</p> <p>Grafologia — Prof. Karana 44 e 45</p> <p>Curiosidades - Horóscopo - Palavras cruzadas 46 e 47</p> <p>Discos — Música sertaneja — Últimos lançamentos 48 e 49</p> <p>Nossos colaboradores 50</p> <p>Índice geral das modinhas 50</p> <p>Poesia — Lembrando Cornélio Pires capa</p>
---	---

IMAGEM 23: Ao leitor: texto da redação da revista. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n.01, 1958.

A página de apresentação de Revista Sertaneja é bem clara em sua proposta. Divulgar as artes caboclas era uma forma de delimitar as fronteiras entre o que era uma continuidade da tradição e o que não era. Aí se lê o ativismo de seus editores, preocupados com as expressões culturais do interior, mas também obstinados em fornecer elementos definidores do que era a arte e artista da terra, na conquista do que definiam como público

fiel às origens. Concomitantemente a esse movimento de conquista do público, construía-se também uma representação dos artistas da música sertaneja da qual seus colaboradores, como Ariowaldo Pires e Tônico, não “poderiam” se afastar da imagem de representantes do mundo rural pela popularidade que esse tipo de empreendimento editorial tinha junto ao público consumidor.

A altivez da proposta dos editores da revista expunha uma música caipira intacta, representante de um passado remoto distante da agitação das cidades. Passado este como sinônimo de pureza e tranquilidade, onde se vivia um cotidiano marcado por relações afetivas e de solidariedade, das quais o sentimento de saudade é inspiração para as canções raiz.

A partir de uma visão romântica, a Revista Sertaneja exalta o campo, denuncia a transformação forçada, a (des)territorialização de suas práticas sociais. No entanto, ao mesmo tempo em que faz a exaltação, vasculha a carreira de seus artistas representantes e esquece que vive num tempo em modificação.

Numa reportagem da mesma revista sobre a carreira dos “autênticos caipiras”, Tônico e Tinoco, visualizamos uma narrativa empenhada em rotular a dupla, como parte de uma ideia que se constrói sobre o caipira. Neste caso, essa concepção é construída tendo como base o viver urbano, ou seja, por meio do que o caipira não é e não tem. A representação, desse modo, o estiliza e mais uma vez o caracteriza pela ausência. O discurso de autenticidade que procura se impor como legítima²⁶⁹, como revela Ortiz, “corresponde a um interesse de grupos sociais na relação com o Estado”²⁷⁰. Mas há aqui uma tensão na qual a revista e o próprio cenário artístico da música sertaneja se direcionam e interagem com a trama histórica.

O discurso a que se vinculam torna a Revista Sertaneja e seus artistas que ali divulgam seus trabalhos parte de um projeto de defesa das tradições rurais, com a ampliação, por meio dos meios de comunicação de massa, de suas expressões como a música sertaneja, que denominam música cabocla, realizada por diferentes artistas, inclusive daqueles filhos de imigrantes, como é o caso de Zé Fortuna e Pitangueira,

²⁶⁹ No livro intitulado “Cultura brasileira e identidade nacional”, Renato Ortiz salienta que toda a identidade é uma construção simbólica. Nesse livro, vale lembrar que o autor vai discorrer sobre a questão histórica da construção da identidade nacional brasileira colocando o problema no que se refere a um discurso de uma identidade autêntica que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado. É nesse sentido que o Estado aparece como um guardião da cultura e da memória nacional contra “invasões estrangeiras e pensamento desviante”. Conf.: ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. p.100.

²⁷⁰ Ibidem, p.9.

Tonico e Tinoco. A profusão dessas expressões tornou-se o eixo das produções, e estabeleceram fronteiras entre a nossa arte e os estrangeirismos. Na divulgação dessa ampliação da música “Cabocla”, a revista faz um levantamento do que estava sendo produzido e das gravadoras que abriam espaço para essa “euforia caipira”:

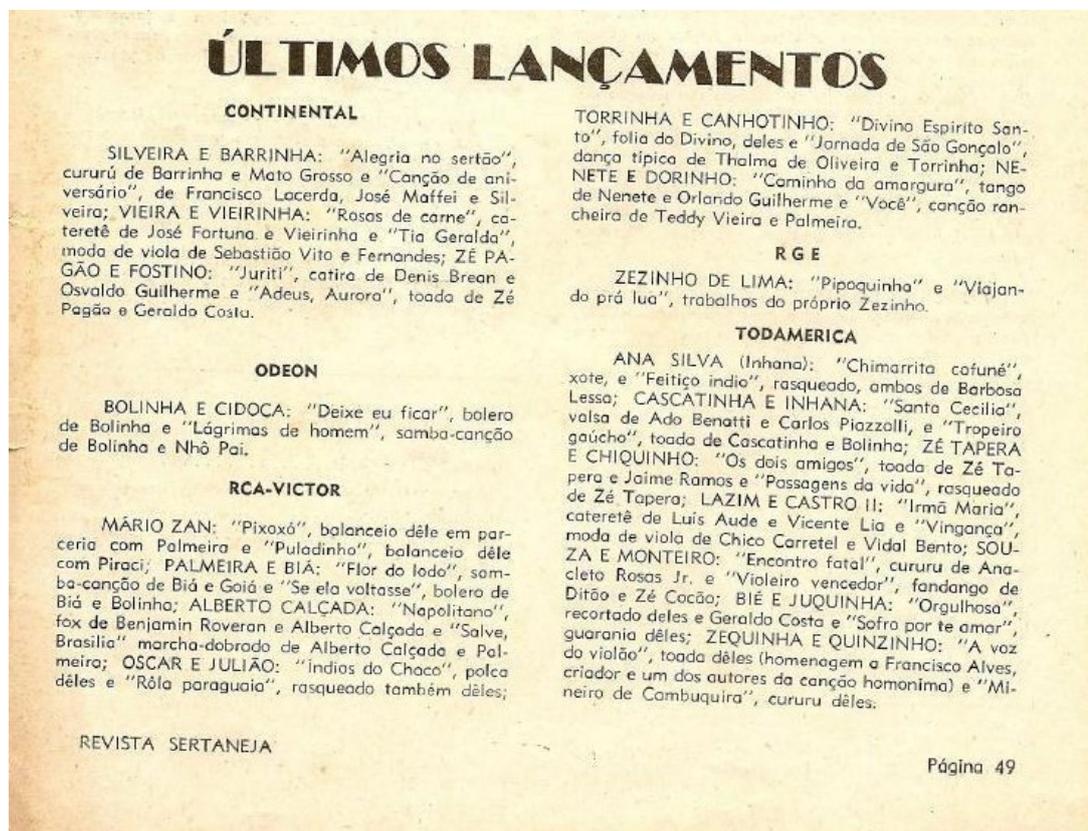


IMAGEM 24: Últimos lançamentos de discos sertanejos nas maiores gravadoras do país. Fonte: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco sertanejo, ano I, n.07. São Paulo: Prelúdio, 1958. p.49.

O levantamento feito por essa edição tinha como objetivo maior demonstrar como essa produção caipira, de expressão tradicional, havia conquistado maior público. No início desta edição, a redação enfatiza o objetivo mor do empreendimento: valorizar a tradição rural e o sertanejo por meio da arte cabocla. Mas, ao passo que esse discurso ideológico se propagava nas edições seguintes, vislumbrava-se o quão desajustado ele era. No caso da página 49 do primeiro volume, via-se na ampliação da música cabocla apenas um ideal a ser alimentado, pois o que se produzia na prática, salva exceções, eram boleros, tangos, valsas, sambas-canção, rasqueados e polcas, citados na reportagem, e que muito diferem da “autêntica música cabocla” e das raízes rurais que buscavam atrelar as produções artísticas daquele momento.

A trama histórica é então construída ao mesmo tempo em que a “ideologia tradicional desenvolvida à sombra da monarquia e do velho pensamento do sistema rural brasileiro”²⁷¹, se chocando com o Estado moderno, o qual revela aí um profundo estranhamento com a história brasileira, com o tradicional, pois ele é o “promotor do processo de modernização do país”²⁷², segundo Ortiz. O Estado moderno conjuga a contradição do capitalismo no Brasil, e ao criar uma política de cultura, tenta resolver as diferenças através da incorporação do discurso tradicional para legitimar sua política.²⁷³

É do não deixar esquecer como uma forma de resguardar a história da cultura popular brasileira que emanam muitos projetos editoriais em torno do mundo tradicional rural. Aliás, um novo nicho de mercado que se expande juntamente com os programas de rádio das capitais brasileiras, como Rio e São Paulo, os caipiras no cinema²⁷⁴ e no teatro, aproveitando a grande popularidade de que goza a música sertaneja. Resguardar a cultura nacional do contato legitima a política do Estado, como dito acima, mas não invalida as ações do capitalismo rumo à sociedade, construindo novos padrões de consumo, de vida e de pensamento.

Nesse ínterim, os projetos editoriais que prestigiam o que consideravam autêntico, como o legítimo caipira e seu modo de viver, incorporam também em suas páginas o viver nas cidades e o que era ser moderno para a época. Em reportagem para a Revista Sertaneja, Tônico, considerado um legítimo caipira, mostra o interior de sua residência em São Paulo, em especial a cozinha, que não deixou de enfatizar como um ambiente moderno. Afastando-se da estilização do caipira, Zé Fortuna posa para a foto, numa cena que parece querer afirmar ao contemplador da fotografia a sua imagem de escritor, homem de leituras, intelectual talvez, longe das estrambóticas figuras caipiras.

²⁷¹ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. p.98.

²⁷² Ibidem, p. 99.

²⁷³ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. p.105.

²⁷⁴ Não esqueçamos aqui das produções cinematográficas de Mazzaropi com sua produtora de filmes sediada na cidade de São Paulo.



IMAGEM 25: Fotografia de José Fortuna e Pitanguiera. José Fortuna, à esquerda lendo. Fonte: Fotografia cedida pela família Fortuna em 2015. s/d. Conferir também: www.josefortuna.com.br Acesso em out./2016.

Ao negar a mistura e descaracterização, legitimam construções representativas, da literatura, das artes e etc., em torno do sertão e do caipira como elementos distantes e estranhos. Na revista *Álbum Sertanejo*, de mesmo teor protecionista e de valorização das tradições rurais, a coluna *Literatura*, entre homenagens a poetas sertanejos, ao mundo tradicional do circo e às expressões artísticas caipiras, dispõe ao leitor um trecho sobre a figura do sertanejo, como conceito que o confunde, ou melhor, o assemelha ao caipira, pelo que lhe falta, por suas carências e mazelas.

O SERTANEJO NA LITERATURA:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeira conversa com um amigo, cai logo — cai é o termo — de cócaras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável.

É o homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

36 — ALBUM SERTANEJO

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. Impertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, repon-ta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num dobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.

Este contraste impõe-se ao mais leve exame. Revela-se a todo o momento, em todos os pormenores da vida sertaneja — caracterizado sempre pela intercadência impressionadora entre extremos impulsos e apatias longas.

É impossível idear-se cavaleiro mais chucro e deselegante; sem posição, pernas coladas ao bojo da montaria, tronco pendido para a frente e oscilando à feição da andadura dos pequenos cavalos do sertão, desferrados e maltratados, resistentes e rápidos como poucos. Nesta atitude indolente acompanhando morosamente, a passo, pelas chapadas, o passo tardo das boiadas, o vaqueiro preguiçoso quase transforma o campeão que cavalga na rêde amolecido-ra em que atravessa dois terços da existência.

(Extraído do livro
"OS SERTÕES" de
Euclides da Cunha)

IMAGEM 26: Coluna O sertanejo na literatura. *Álbum Sertanejo*: a revista do sertanejo e do circense. São Paulo: Madrigal, ano I, v.2, 1970. p.36.

Curiosamente, essa associação traduz naquele momento uma estilização do caipira na época de profundas transformações com o projeto de modernização que o país atravessava. Seria viável, no meio artístico, se identificar com essa figura que a revista extrai da construção literária e, que de alguma forma, se ancorava no imaginário social?

É o que dizem as páginas iniciais da Revista Sertaneja na maioria de suas edições. Nela foi possível ver como os artistas construía uma representação de si, como posavam para as fotos, como queriam ser vistos pelos leitores e fãs. Aqui, a canção raiz era homenageada como a música que falava das origens do brasileiro como expressão legítima de uma tradição rural, e seus representantes eram como uma espécie de mensageiros responsáveis por manter essa tradição viva e propagá-la a outras gerações. Alceu Maynard, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e um dos colaboradores da revista, escrevia a coluna sobre folclore. Como autoridade no assunto, era responsável por inculcar o discurso de autenticidade dizendo sobre a necessidade do resgate da cultura popular como algo sempre ameaçado de extinção. Valorizar o que era realmente nosso, as expressões da cultura popular, as canções, os causos, as lendas e superstições. Mas o que os artistas demonstravam era um verdadeiro jogo com a trama desenvolvida. Será que tanto o público consumidor dessa música como o leitor da revista eram também caipiras? O que se lê na publicação e se ouve nos discos desse período é uma representação elaborada muitas vezes pelos próprios artistas, que teciam sua imagem e a relacionavam ao público.

3.3 - Música sertaneja e a visão sobre o progresso

Concomitante à representação de si, a canção raiz se estabeleceu como uma das invenções de José Fortuna que melhor elucidam o projeto de conquista do público. Ela foi um caminho traçado pelo autor em um momento de definição de um repertório que caracterizava o cantor e/ou compositor. Dessa forma, o poeta da terra tem na poesia nostálgica a substância primordial para a busca de um público fiel às suas criações cada vez mais heterogêneas. O elo idealizado se estabelecia na identificação do ouvinte com o artista, o sertão aparece como esse arcabouço da ancestralidade:

[...] Ser sertão, não é só ser mata virgem,
 é ser pedra de barrancos corroídos,
 é ser corpo de um gigante adormecido,
 que dos velhos ancestrais perdeu a origem
 Ser sertão é ser lar da natureza,
 onde flores e animais se agasalham,
 É ser campo a estender verde toalha
 Quando a lua para os filhos serve a mesa

- É preciso se fazer parte do chão

- Pra se sentir ser tão "SERTÃO".²⁷⁵

Mas a poesia nostálgica se instaura no momento das dicotomias e se estabelece em linhas divisórias circunscritas no instante de distinções entre campo e cidade, na qual progressivamente firma-se como um elemento também de conquista das massas, da grande população migrante. É por essa via que José Fortuna entende esse repertório com potencial de (re)significação das expressões culturais populares que chegam às cidades. É fruto de um pensamento que se desdobra na tentativa de conectar simbolicamente campo e cidade, e não sem conflito, tradição e modernidade, ampliando os espaços de circulação de sua produção e público. A temática raiz desponta nesse cenário e poeticamente se entrelaçam à musicalidade, compondo um painel bucólico, que parece congelar o tempo. Mas essa cena revela os desajustamentos com o presente. Ela não aparece em seu caráter ingênuo, mas de profunda contestação e descontentamento.

O amor pela terra e pela música justificava o empreendimento artístico por José Fortuna. Como táticas, tecem as maneiras de conquistar as massas num diálogo com o presente. É o poeta que questiona a sua era e invade a cena. Na contenda com o tempo, José Fortuna busca respostas para as angústias que o perseguem. A cena que antes parecia congelar o tempo, na verdade, questiona também a sua velocidade. Mas, agora tenciona modernidade e tradição. Em um poema intitulado *Eu e o Tempo* o autor propõe o sentido de modernidade que empresta à sua obra. A modernidade que “acelera” o tempo fragmenta coisas, instaura o caos. Rumo a um futuro próspero, o tempo como um vendaval impulsionado por mudanças tudo destrói e desloca também o homem. Assim escreve José Fortuna a partir de suas percepções das mudanças abruptas que “em tudo dá um fim”:

[...] Diga, velhinho, quem tu és? Responde, Aonde vais com tanta pressa assim?

- Eu sou o tempo, e correr preciso, para que em tudo possa dar um fim.

Ah! Então foste tu, que em meu feliz passado, meus lindos sonhos destruiu sem dó?

- Sim, é meu destino deixar onde passo, morte, tragédia, solidão e pó.

Diga, o que foi feito da mulher que amei, ainda está linda. ou envelheceu?

- Botei-lhe rugas em suas faces lindas, cobri de neve os cabelos seus.

²⁷⁵ FORTUNA, José. *Sertão*. Intérpretes: João Paulo e Daniel. Álbum: **Planeta Coração**. Chantecler, 1987

E o que foi feito daquele caminho onde eu passava a sonhar de amores?

- Cobri seu leito com capim agreste, botei espinhos onde havia flores.

E o que foi feito da paineira velha, onde deixei minhas iniciais?

- Eu a derrubei com o vendaval dos anos, nem seu vestígio não existe mais

Ó tempo ingrato, diga o que fizeste, daquela casa onde nasci

- Na noite longa do esquecimento, sem piedade eu a destruí.

Por que não pára, tempo traiçoeiro, tudo destrói em sua caminhada?...

- Nem mesmo as pedras meu poder resiste, tudo no mundo eu transformo em nada.

Por isso os anos passam tão depressa, diga, como fazes para correr assim?

- Construo as horas, semanas e meses, anos e séculos para o eterno fim.

E o que farei se a vida é assim tão curta qual uma luz na escuridão perdida?

- Faça o bem sem demorar, porque, breve virei para levar-te a vida.

Qual furacão arrastando tudo, rindo-se de mim ele foi embora

Só então notei que também minha vida, ele arrastava pelo mundo a fora.²⁷⁶

A consciência de um movimento incessante que “sem piedade tudo destrói” tem no presente o elemento definidor do passado que se apresenta diante das dificuldades do presente inseguro. Por isso mesmo é evocado como um tempo de felicidade, que a vida moderna não conhece, dada a aceleração do tempo que, como um vendaval, tudo destrói sem deixar vestígios.

A metáfora do tempo como um vendaval remete a uma imagem catastrófica. Por onde passa deixa “morte, tragédia, solidão e pó”. Como em outros tempos de descontentamento com o mundo moderno instaurado pela Revolução Burguesa, Walter Benjamin, em o Anjo da História, falou dessa invasão progressiva da modernidade na vida dos homens. Tal qual o recurso imagético usado por Benjamin, a mudança que vem com o progresso é tempestade: “(...) a cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés (...). Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval”²⁷⁷. Um

²⁷⁶ Poema de José Fortuna. s/d. Sem registro em disco. Disponível em: www.josefortuna.com.br
Acesso em fev./2017.

²⁷⁷ BENJAMIN, Walter. IX. In: **O Anjo da História**. São Paulo: Autêntica, 2012. p. 11.

mundo caótico, fragmentado, fruto de incessante expansão industrial que só a crença cega no progresso como indexador de um mundo melhor o tornava viável.

A crítica dessa realidade solapa a cega crença. O poema como parte dessa crítica é, por outro lado, nostálgico. Pretende recuperar o passado ao rememorá-lo. Parece cobrar do tempo a imutabilidade que ele não pode dar. Por isso, a pergunta não mascara a desolação: “Ó tempo ingrato, diga o que fizeste, daquela casa onde nasci?”. Responde o tempo como quem hospeda a transformação: “Na longa noite do esquecimento, sem piedade eu a destruí”.

A imagem que José Fortuna evoca no poema parece surgir do perigo. O perigo da mudança que assombra as multidões ao deixar mundo rural. O tempo das mudanças rompe com a cena de união da poética saudosista com as sonoridades do sertão. Ao fragmentar a cena harmônica rural – regida pela vida coletiva - funda novas maneiras de se viver instauradas pela modernidade. O que José Fortuna assina é o que vê: as transformações abruptas que, como diria Baudelaire sobre o século XIX, são a essência da vida moderna²⁷⁸. O poema questiona o tempo porque, ao fazê-lo, se propõe a conhecer o processo.

Mas o *eu lírico* é argucioso e entende o embuste do tempo. O período da transformação é traiçoeiro e chega como um vendaval repentino impondo suas regras, seu ritmo. Por isso mesmo, quando se instaura o tempo da mudança há tantos tormentos. Assim se percebe a modernidade, com profunda estranheza. Não reconhece o que vê. Seu ritmo acelerado, orquestrado pela racionalidade, impõe nova ordem. A poética raiz fala de outra rítmica. É por isso que vê as transformações advindas do progresso com certo desespero. As mudanças incessantes fazem com que tenhamos uma percepção da aceleração do tempo. É o que diz a poética raiz desse repertório de Fortuna. Mais uma vez o poema imprime tal percepção dada pela lógica racional da mensuração do tempo. “Construo horas”, é o que o tempo diz. Organiza a vida cotidiana tendo como referência o tempo do trabalho, que altera a rítmica do tempo cíclico natural. Rege a vida dos homens modernos, contabiliza as horas de trabalho, estudo e lazer.

A sensação antes desconhecida é percebida: tudo passa mais depressa. O tempo como construção cultural é também psíquico. A percepção de que tudo passa mais depressa é então uma assimilação moderna: o tempo não para em direção ao eterno fim.

²⁷⁸ BERMAN, Marshall. O Halo e a Rodovia. In: **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.199.

O sentido de modernidade que empresta à poética saudosista pode ser resumido de uma só vez pelo sentimento de não pertencer. Como tantos outros compositores de sua época, é esse o elo que José Fortuna tece com seu público. A representação de um campo idealizado é construída na obra de José Fortuna a partir do não-lugar. A mesma desilusão com o modo de viver na cidade, o trauma vivido pela marginalização e não identificação com esse espaço – e, por conseguinte, da violência que submete - é compartilhada ou mesmo decodificada pelo ouvinte. José Fortuna descobre o elo que funda essa relação e só se sustenta porque o autor joga com seu tempo e, na ocasião de descontentamento com o mundo, se “fazia o poeta da arte cabocla”.

[...] Com licença sertão, com licença amigo ouvinte dos mais distantes rincões de nossa pátria. Vamos entrar em sua casa, não podendo apertar a sua mão, por nos encontrarmos distantes, aceite através desse microfone, o nosso cordial boa noite.²⁷⁹

Empatia e identificação: são características da linguagem radiofônica apropriada por José Fortuna em seu primeiro programa na Rádio Record, em 1961. O real distanciamento do ouvinte é mediado pela comunicação intimista. A voz do artista se firmara como companhia aos que eram considerados ouvintes distantes, isolados. Pode ser que conceda àquela voz a liberdade de entrar em seu lar, como quem recebe uma visita estimada. O “amigo ouvinte” parece regozijar-se com aquela “presença”, permitindo ser cortejado. Canhestra, a voz faz a aproximação gradual, reverenciando aquele que o recebe. Se valendo da arte de cortejar, o artista fez deste prefixo sua mensagem publicitária.

Lidando com um público que considera afastado (até porque sabia que o programa da rádio podia ser sintonizado fora dos limites da capital paulista), a fala de José Fortuna não estima a barreira. Mostra-se unido a seu ouvinte a partir do que lhes é comum, da pátria que é de todos. A identificação não pode ser rompida, porque dessa forma ela permite a aproximação. O pedido de licença é parte desse jogo de atração e se abastece de significados que ele representa para a ocasião de chamada do programa, ou seja, a expressão, bem como o desejado aperto de mãos e a cordial despedida, são referenciais (e não poderia ser diferente) de uma educada maneira de se apresentar, pedir permissão,

²⁷⁹ Entrada de José Fortuna em seu primeiro programa da Rádio Record Onde Cantam Os Maracanãs, apresentado por Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole às segundas-feiras, no horário das 20:30. Cf.: FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009.

de apreciados bons modos que conquistam simpatia. O ouvinte é amigo, a relação se estreita e se torna mais intimista.

3.4 – Estrangeirismo na música sertaneja: “novos hibridismos”

Até a sua primeira apresentação na Rádio Record José Fortuna já contava com quase quatorze anos de experiência artística. No entanto, nesse momento percebe um espaço no mercado para o elo entre ouvinte e o artista de rádio. Necessitava tê-lo mais perto, interagindo com seu programa. Eis que estabelece uma espécie de acordo: “mandem um envelope selado, subscrito, pedindo seu rádio, não se esquecendo de enviar um outro envelope por dentro, para mandarmos nossas fotografias”²⁸⁰. O espaço que o mercado cobria se estruturava nessa relação do artista e o fã, aguçando uma curiosidade por meio de matérias sobre a personalidade, promoções para se conhecer determinado artista da radionovela, numa espécie de construção de um mito, a exemplo do que já havia se realizado com Roberto Carlos²⁸¹, o “transfigurado em rei”.

Na exploração desse nicho, a indústria fonográfica mirou também o cenário artístico da música sertaneja, e uma variedade de produtos circulavam no mercado preenchendo essa lacuna (revista, livrinhos de modinhas, álbum do fã), projetando artistas, talvez de forma menos icônica se comparado ao que foi realizado com Roberto Carlos, se transformando no grande ídolo do país. Porém, estava centrada nessa distância entre artista e fã, especialmente na curiosidade de conhecer a celebridade que se ouvia diariamente no rádio. José Fortuna deseja essa aproximação não só porque ela fomentava o mercado da música, como também garantia para si algumas vantagens. A aproximação por meio da resposta que se esperava do ouvinte é desejada porque dela dependia para legitimar a sua popularidade e, sobretudo, para manter-se no ar. O pedido de fotografias pelo fã era de grande proveito para sua carreira, mas de igual proporção era o interesse nos pedidos dos aparelhos de rádio que ele anunciava na mesma mensagem. O anunciante de seu programa, então seu patrocinador, era dono dos Rádios Oceania.

A troca constante de cartas e fotografias entre os artistas e ouvintes dizia sobre um “contrato que se firmava”. A exemplo do sucesso das cantoras do rádio com o público que

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ AMARAL, Marcos Henrique da Silva. **A Simplicidade de um Rei**: trânsitos de Roberto Carlos em meio à cultura popular de massa. 2012. Dissertação. (Mestrado em História) – Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

lotava os auditórios, os cantores da música sertaneja fomentavam o mesmo furor da recepção.

[...] Eu ouvia muito o José Fortuna no rádio. Era um grande compositor da verdadeira música sertaneja, né. Cheguei a ver ele no circo também aqui na cidade. Ele envolvia a gente com a música dele. Você nem precisava ser da roça não. A música contava uma história, fazia a gente viajar no tempo, as coisas que ele falava no rádio, nossa! Prendia a gente, tipo novela hoje. As músicas dele contavam uma história, de começo meio e fim. A gente ficava lembrando da vida na roça, porque eu vim da roça, né. Era uma coisa muito bonita. Ele sabia cativar, aí a gente queria ouvir todo dia, queria comprar disco e tudo. E nem tinha aparelho pra rodar (ri), mais a gente queria ter, né?²⁸²

Saber contar uma história é de alguma forma conseguir envolver o ouvinte. “Prendê-lo ao rádio, que, aliás, já ocupava o centro das salas diante do qual toda a família se reunia”. A popularidade que gozavam os meios de comunicação de massa nesse período ampliava a divulgação da música sertaneja, e com seu sucesso, os produtos da indústria da cultura agregavam suas mercadorias em condições de atrair o consumidor numa espécie de merchandising²⁸³. José Fortuna é enfático: “mandem um envelope [...] pedindo o seu rádio e [...] outro envelope para mandarmos nossas fotografias”.

Essa relação nos diz sobre o novo constructo do perfil do artista sertanejo como “antenado” à difusão da música também como uma teia de relações mercadológicas. É por isso que escapam da imagem pitoresca do caipira:

²⁸² JOÃO ROBERTO (radialista). **Depoimento**. Rádio América/Santuário Diocesano N^a. Sr.^a Aparecida/Uberlândia/MG, 2008.

²⁸³ O termo refere-se a um tipo de operação de mercado, que teve início na década de 1930 nos Estados Unidos com o surgimento do autosserviço, no qual é realizado todo um trabalho em torno da imagem do produto nas lojas. Esse termo se torna interessante aqui por pensarmos na própria noção de negociar. E mais, como o produto se associa na patronagem do programa do artista e a partir daí é viabilizada sua oferta.



IMAGEM 27: Foto à esquerda, o trio José Fortuna, Pitangueira e Coqueirinho. À direita, José Fortuna. Fotografias cedidas pela família Fortuna em 2015. Fonte: Álbum da família Fortuna, 1955.

As imagens são contrastantes, mesmo sendo contemporâneas. Realçam os projetos distintos de Zé Fortuna. Aí, consegue ao mesmo tempo ser caipira e escritor, autêntico e produto, experimenta a pluralidade de transformações que seu tempo atravessa. Revela-se negociador cultural de sua própria imagem, embora silencie o viver José Fortuna, do interior de Itápolis. A apropriação do discurso raiz por parte daqueles que lembram José Fortuna no rádio, no disco e no teatro, como para Pitangueira, Zé do Fole e também os fãs aqui entrevistados (bem como os programas de TV que homenageiam o artista, além de sites e blogs) e que o acompanharam através dessas mídias e espaços culturais, dão sentido à linguagem que instaura o artista-poeta, e não o criador de um produto cultural. Aqui, as facetas do artista se uniformizam para que a figura do poeta ascenda, esquecendo as trajetórias e particularidades criadas por ele mesmo para que somente a figura de José Fortuna (artista da indústria fonográfica) fosse instituída. Nessa perspectiva, é importante a abordagem de Tadeu Pereira dos Santos sobre o “Ser Grande Otelo”, visto e lembrando por uma gama de textos, imagens e discursos diversos que repetidamente o celebram (e o lembram) como artista do cinema nacional, desconsiderando (esquecendo de lembrar) as experiências do sujeito Sebastião que o integra e o institui. Para Santos,

[...] As fragmentações são criações, nas quais o ser Grande Otelo é dado como elucidativo da integralidade de Sebastião, via escala macro, mensuradora do tempo e das permanências e inovações. Rompe-se a temporalidade e espacialidade, pluralizantes, particularizando-o como sujeito no Ser Grande Otelo. Apresentando como equivalentes os

universos do mesmo e personagens. Grande Otelo é manifesto como conceito homogeneizador.²⁸⁴

Nesse viés, reconhecemos que o próprio personagem José Fortuna, artista, poeta, radialista e dramaturgo, faz parte de uma trama do sujeito para constituir-se em personagem de destaque no cenário artístico da música sertaneja.

O sujeito inovava com um repertório eclético que legitimava a sua experiência na busca pelo público, agora não exclusivamente rural, e de uma experiência nova com a gestão de sua produção artística, exclusivamente com a questão da secção das obras, que crescia conforme o sucesso de músicas que não priorizavam o interior, promovendo o que José de Souza Martins chamou de uma “limpeza da rusticidade”. A música sertaneja até então mantinha laços com o passado rural, mas gradualmente essa limpeza com é realizada, após a sua inserção na indústria do disco como produto rentável e direcionado às massas²⁸⁵. Talvez seja essa a lógica com que Zé Fortuna passou a trabalhar artisticamente, enxergando aí não só uma forma de lucrar e divulgar suas produções, mas também uma forma possível de garantir estabilidade profissional. A visão sobre a música como um negócio por parte do compositor o retira do anonimato e o destaca, sobretudo quando cria as versões de canções paraguaias e mexicanas para duplas sertanejas, numa corrente musical que crescia em popularidade e teve grande aceitabilidade junto ao mercado discográfico brasileiro após a gravação de *Índia*, especialmente. Paraíso, coautor em algumas de suas canções, revela que esse fato foi casual e nada premeditado na carreira artística de José Fortuna. O seu prestígio deve-se à natureza versátil do artista, sua mente privilegiada e, também, pelo fato de amar a música paraguaia. O fato é que essa versão conta com mais de 600 regravações, segundo dados da editora Fortuna Musical, e alavancou a carreira de José Fortuna nos idos de 1950.

Apesar da obra de José Fortuna ter se fundamentado no estilo raiz, e ser reconhecido por isso, a versão de *Índia* inaugura uma nova etapa para sua vida artística e, em maior escala, para a própria música sertaneja, que em sua nova vertente urbana e moderna, agrega ritmos estrangeiros e abre espaço para um novo nicho de mercado,

²⁸⁴ SANTOS, Tadeu Pereira. **Entre Grande Otelo e Sebastião**: tramas, representações e memórias. 2016. Tese. (Doutorado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História. Uberlândia, 2016. p.127.

²⁸⁵ MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975. p 45.

amplamente fomentado pela indústria da cultura de massa²⁸⁶. Francisco dos Santos, o Cascatinha, da dupla Cascatinha e Inhana, relatou em entrevista ao projeto MPB Especial de 1973²⁸⁷ que as versões paraguaias como *Índia* e *Meu Primeiro Amor*, ambas gravadas em 1951, abriram as portas para a dupla no cenário discográfico brasileiro, apesar de serem artistas com anos de experiência, seja em programas de rádio, como cantores, como instrumentista (no caso de Cascatinha) ou como atores, atuando em números cômicos de companhias circenses pelo Brasil. Porém, as versões de José Fortuna, por eles interpretadas nesse disco de 1951, e mesmo no álbum do ano anterior, com a gravação de *Fronteira*, tiveram grande aceitação, confirmada pela alta vendagem de discos para a época, rendendo destaque entre os pares e interesse pelo público consumidor de discos. Segundo Cascatinha:

[...] *Índia*, foram vendidos de 51 a 52, 2,5 bi discos em 78 rotações. Rico não deu pra ficar porque naquela época a gente ganhava pouco por disco, 40 centavos... era 400 réis, né? Aquela moeda grande... o quatrocentão. Compramos casa [...], um carrinho para poder rodar por esse Brasil a fora.²⁸⁸ [grifos nossos]

Para Pitangueira, “era o marco histórico da instauração da guarânia como estilo musical, a primeira introduzida no país, reforçando o intercâmbio entre Brasil e Paraguai”²⁸⁹. Ao contrário do que Pitangueira descreve, os registros históricos apontam a introdução da guarânia com Raul Torres, como já mencionado. Porém, as versões de *Índia* e *Meu Primeiro Amor*, como também outras guarânias de sua autoria, inauguram um novo patamar de sucesso dentro da canção popular brasileira.

A boa recepção junto ao público garantiu a alta vendagem de discos e, conjuntamente, audiência em programas de rádio da época, elevou as guarânias a um outro patamar de sucesso, apesar de terem sua incursão no gênero sertanejo na década anterior, com as gravações de Raul Torres²⁹⁰ e já gozar de popularidade no gênero sertanejo, nas vozes de Cascatinha e Inhana. A inclusão dos estilos e gêneros musicais

²⁸⁶ HIGA, Evandro Rodrigues. **Para fazer chorar as pedras**: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940-50. 2013. Dissertação. (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

²⁸⁷ Entrevista com Cascatinha e Inhana. MPB especial. 1973. TV Cultura.

²⁸⁸ Entrevista com Cascatinha e Inhana. MPB Especial, 1973. TV Cultura.

²⁸⁹ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. P.123.

²⁹⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. Cidade, cultura e música popular em metamorfose. In: **Metrópole em Sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 245.

estrangeiros no repertório de José Fortuna o tornou um artista singular, eclético e com uma produção igualmente caracterizada. Por isso, foi requisitado por muitas duplas, graças aos sucessos massivos e sem precedentes das guarânicas no gênero sertanejo. A entrada no mercado da música, via versões, alavancou sua popularidade e de fato chamou sua atenção para esse nicho de mercado, que apesar das fortes críticas recebidas na década de 1950, acentuou as misturas e o contato com musicalidades de outros países. Mas, o que quero enfatizar é que essa produção obteve maior êxito nos anos de 1950, com a influência de José Fortuna com suas guarânicas brasileiras e versões, produzidas com grande fervor a partir desse período de maior popularidade estendendo-se até os anos de 1980.²⁹¹

As versões refizeram a trajetória artística de José Fortuna. Como a gravação de *Índia* tornou-se *hit* do momento, José Fortuna se reinventou como compositor, atento ao que se ouvia lá fora. Paraíso relatou que as guarânicas e, em especial *Índia*, foram compostas sem pretensão alguma por parte de José Fortuna, porque ele amava músicas paraguaias²⁹². Pouco se sabe sobre isso. O fato é que após a música *Fronteira* e o sucesso ainda não gravado de *Índia* em português, descrito por Cascatinha e também por Pitangueira e Zé de Fole, o compositor sai em busca da formação de um repertório ainda não experimentado em terras brasileiras no gênero sertanejo.

A história “inventada” sobre a canção não extrai o apreço pelos estilos e gêneros que Fortuna transitou, mas expõe uma caçada em busca da canção ainda não gravada em português. Temos várias versões sobre os bastidores dessa adaptação. Mas em todo caso, a caçada protagonizada por José Fortuna é o destaque da trama. Por isso, ela se torna tão pretensiosa. Cascatinha considerou que essa nova empreitada vivida por José Fortuna o tornou singular e representou uma grande chance de Fortuna se lançar no meio artístico como compositor. Foi o sucesso com a guarânia que remodelou sua trajetória, insistindo nos gêneros estrangeiros e atendendo a uma demanda que aos poucos surgia no cenário musical brasileiro.

Consideramos que esta investida sobre outros estilos foi uma releitura de sua própria carreira e do mercado da música sertaneja em geral. É uma prática que esse homem produz quando entende o lugar de onde ele fala. Pouco havia conquistado além da gravação de duas canções de sua autoria, por Raul Torres e Florêncio. Parecia pouco

²⁹¹ Conferir quadro de versões - Anexo IV

²⁹² TRANSFERETTI, Plínio (genro de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2015.

para a dupla de irmãos que deixara sua casa no interior. Pitangueira relembra que esse foi um momento difícil em suas carreiras, pois José Fortuna acreditava que suas canções o retirariam do ostracismo que vivia, porém continuavam como vendedores de copos pelas ruas de São Paulo. Insistentemente lutou pelo reconhecimento, acreditando que falava ao interior, dava voz à sua realidade e se conectava novamente ao campo, através do tom nostálgico de suas canções. Produziu uma importante obra musical acreditando nisso. Mas, foi aproveitando a fresta que se abria no gênero que José Fortuna apostou em novas articulações. Havia estruturado sua carreira em torno de uma representação de si como o poeta da terra, identificando-se com sua obra. Mas havia outro campo a ser explorado, que não necessariamente era “da terra”, ou deveria emocionalmente identificar-se com ele. Os estilos dos intérpretes variavam muito, nem todo mundo gravava a autêntica música caipira.

Atendendo a esses estilos e incorporando em seu repertório outras musicalidades, Zé Fortuna conclui que havia um espaço ainda não preenchido e o ocupa²⁹³. Existia uma demanda das duplas, e a popularização de certos gêneros e estilos musicais ganhava terreno sólido. As gravadoras não desconsideraram isso. Investiram no assunto à medida que também as mudanças se concretizavam no ramo de uma indústria da cultura. As gravadoras não lidavam com as novidades indiscriminadamente, havia razões para isso. Primeiro porque a popularidade que a música sertaneja conquistou fundamentava-se em um espaço de ligação com as raízes nacionais, se tornara uma expressão artística do mundo rural na cidade. De certa forma, tinha um público consumidor urbano que ouvia os programas de rádio e comprava discos. Desse modo, a música sertaneja carregava a valorização do que era realmente nosso, contemplando a ideológica formação da cultura nacional.

Com a estruturação do mercado de bens simbólicos, essa música tenta representar as raízes nacionais que agora disponibiliza e incorpora essas tradições para as massas urbanas. Do caráter nacionalista, a canção sertaneja aos poucos se livra dessa carga e da apreciação de um interior isolado. O discurso nacionalista enunciado desde os anos de 1930, período que “coincide” com a chegada da música no disco e no rádio, ganha materialidade com os projetos desenvolvimentistas do governo de Juscelino Kubitschek, propondo a modernização do país via industrialização e urbanização, o que pressupõe um

²⁹³ FORTUNA, EUCLIDES. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p.125.

novo olhar para o rural e seus símbolos. Logo as mudanças começam a influenciar nas decisões. Ao romper com os limites impostos a essa canção, o mercado fonográfico se volta para as novas experiências que se tiram daí. Novos gostos, hábitos e formas de consumir (a individualização e mobilidade que as fitas cassete parecem propor, alterando as formas de se ouvir música, saindo do aparelho de som da casa, podendo ir para qualquer lugar, como no carro, por exemplo) mudam também a prática em torno da produção da música pelas gravadoras.

As relações com as musicalidades estrangeiras, incorporadas por essa vertente moderna e de modernização, redimensionam também os acordos entre o adaptador, criador e intérprete, ainda pouco regulados no gênero sertanejo devido a sua regionalização. Criaram regras as mais variadas. A novidade exigia novos acordos. No caso da gravadora a que Cascatinha se vinculou, a Continental Discos, somente se gravavam versões em um mesmo disco, sendo estas do mesmo compositor. O formato da época era de 78 rotações, onde se gravavam duas músicas, uma de cada lado do disco, sendo as duas canções originais ou versões, não permitindo que fosse armazenado, por exemplo, um lado com canção em português e do outro uma versão/adaptação. Esse fato privilegiou a ação de José Fortuna. A Continental Discos, por exemplo, exigia à Cascatinha nova versão para ser gravada conjuntamente com *Índia*, uma vez aprovada inclusive pela equipe de produtores artísticos da gravadora, a qual foi forçada à gravação devido a insistência do público e de Cascatinha, que recebia diariamente pedidos em seu programa radiofônico na Record. Então, Zé Fortuna rapidamente fez a versão a partir da garimpagem do catálogo de sucessos disponível na Rádio Record, na época sob a responsabilidade de Paulo Rocco, discotecário da rádio²⁹⁴. Pitangueira em seu livro escreve que esse catálogo era constantemente consultado pelo irmão o que, de alguma forma, revela a busca de influências, referências e de novas assimilações. A despreziosa ação de José Fortuna, como disse Paraíso, não convence. O discurso do irmão e mesmo antes, com a fala de Cascatinha, nos fornece elementos para enxergar um sujeito em constante diálogo com o que se produzia na época, estabelecendo uma relação com o que ele iria produzir. Mas aqui existe algo de interessante, a sua frenética busca por um repertório novo, uma canção aceita popularmente, não registrada em disco e que gerava desconfiança por parte da gravadora, pela iniciativa de oferecer em um mesmo

²⁹⁴ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p.126.

projeto discográfico o contato entre música sertaneja e música paraguaia. José Fortuna já conhecia o percurso que ligava as sonoridades do Brasil e Paraguai. Especializava-se nessas adaptações, tanto é que está entre os mais requisitados versionistas da música sertaneja²⁹⁵. Desde o início dos anos de 1950, a busca do repertório que conversava com o gosto popular esteve entre as preocupações de José Fortuna. É notório esse fato por meio das suas bricolagens, acompanhando as formas de lazer do público, suas novas exigências. Não se manteve distante disso; a produção, como no caso de *Índia*, estava atrelada ao conhecimento e constante estudo desse gosto popular. Nesse sentido, Pitangueira lembra:

[...] Meu irmão ouvia muito as rádio de fora que pegava, né?! Ia para as casas que vendia disco e ficava vendo aqueles que era de fora e que vendia bastante, principalmente aqueles que o público gostava de ouvir naquela época. O Zé era conhecido na casa de discos e pelos discotecários das rádios. Ficava lá horas, folheando os discos, ouvindo os sucessos. Cascatinha e Inhana, que eram nossos amigos, já tinham gravado La Paloma que era um sucesso já. Gravou também, junto no mesmo disco, Fronteira, do Zé, mas ela não era versão não, era um tango brejeiro, coisa que não tinha na música sertaneja ainda, né? O povo já gostava muito, né? O mano sabia que agradava isso aí. Também eles cantavam bonito, né? Mas aí ele fez a *Índia*, né? Que era outra coisa. E junto fez *Meu Primeiro Amor*, que ficou muito famosa e é até hoje, né? As duas. Tudo isso do que ele ouvia de fora, também porque gostava e pronto. Gostava também daquilo tudo, de música mexicana e paraguaia, das paraguaias principalmente.²⁹⁶ [grifos nossos]

²⁹⁵ Alguns trabalhos acadêmicos e de memorialistas mencionam o protagonismo de José Fortuna no rádio e no circo-teatro, mas, sobretudo, enfatizando a sua colaboração com a introdução da guarânia no Brasil. Embora as abordagens sejam as mais variadas, seguindo propósitos de análises específicas, aqui elencamos alguns deles, com a finalidade de demonstrar a visibilidade que esse autor tem para os estudos sobre a música sertaneja, o circo-teatro e a produção discográfica do gênero sertanejo no Brasil entre os anos de 1950 e 1980. Cf.: SOUSA JÚNIOR, Walter. **Mixórdia no Picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970**. 1998. Tese. (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes de São Paulo/ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. p.133; HIGA, Evandro Rodrigues. **Para Fazer Chorar as Pedras: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940-50**. 2013. Dissertação. (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. p.101; ARAÚJO, Lucas Antônio de. 2014. **Tensões e Ajustes entre Tradição e Modernidade nas Definições de Padrões da Música Sertaneja entre os Anos de 50 e 70**. 2014. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, Franca, 2014. p.66; NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 2000. p.129; MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia: a representação do social e do político na cultura popular**. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. p. 117; ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. Tese. (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011. p. 40.

²⁹⁶ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

A fala de Pitangueira coloca a questão da mesma forma que Paraíso, ressaltando a despreziosa ação de José Fortuna com as versões. Paralelamente a esse enfoque, Pitangueira menciona o constante estudo por parte de José Fortuna em busca do que melhor agradaria o público, até mesmo porque as músicas estrangeiras em terras brasileiras já haviam se tornado grandes sucessos, exemplificado com *La Paloma* para atestar a força que os estrangeirismos adquiriram. Foi o que Cascatinha também relatou na série MPB Especial, quando assegurou a necessidade de gravar *Índia*, por já haver no mercado a necessidade de se ouvir as demandas do público, as novas referências musicais que surgiam, gravando guarânias e canções de outros gêneros, como também fez Pitangueira, como um referencial de aceitação popular a partir do qual era estabelecida a comparação com as versões dos discos seguintes, portanto, a possibilidade das coisas darem certo.

“Acho que essa gravação vai me tirar do buraco”, disse Cascatinha a Pitangueira, quando da gravação do disco em 1952²⁹⁷. “Inhana chorava”, relatou Pitangueira²⁹⁸, dado o sucesso das guarânias em português de José Fortuna. Para Cascatinha, a gravação de *Índia* tornou-se uma referência na vida artística da dupla com a esposa Ana Silva. As guarânias haviam sido bem aceitas nas vozes dessa dupla, como aconteceu com *La Paloma* e *Fronteira*, essa de autoria de José Fortuna, como comenta o próprio Cascatinha²⁹⁹. Entretanto, a sagacidade de Fortuna, com *Índia* e na sequência *Meu Primeiro Amor*, trouxe a consagração artística da dupla Cascatinha e Inhana e visibilidade ao compositor, consolidando a guarânia no gênero sertanejo e no gosto popular. Estava sendo constituído um artista polissêmico, com a aceitação dos críticos da música sertaneja, sobretudo os defensores de um purismo musical, e foi nacionalmente difundido entre um dos maiores compositores da música sertaneja.

²⁹⁷ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p.126.

²⁹⁸ FORTUNA, Euclides (Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

²⁹⁹ Entrevista com Cascatinha e Inhana. MPB Especial, 1973. TV Cultura.

CAPÍTULO IV

José Fortuna e o cuidado da obra: a questão da autoria

*Sou um poeta que deu mais cores à vida
Serei lembrado só depois que eu for
embora[...]³⁰⁰*

JOSÉ FORTUNA

4.1 - A questão da autoria

Ante a visibilidade entre os pares e o público ouvinte da música sertaneja, José Fortuna trilhou um novo caminho para sua carreira. Como havia se destacado entre os compositores no cenário artístico, viu no sucesso das guarânias e das versões uma forma de assegurar o seu reconhecimento, no qual a divulgação de seu nome como autor tornou-se uma obstinação. Na ocasião da gravação de *Índia* e, sobretudo, sua ressonância nacional, a atenção de José Fortuna volta-se para a questão da autoria. Como as versões lhe renderam a tão sonhada visibilidade artística seria necessário ficar atento ao que poderia extrair daí. Os ganhos com as versões gravadas em 1952 não eram suficientes para manter-se no mercado. Vieram novas versões, novas adaptações e autorias também dentro da plataforma estrangeira: polcas, tangos, rasqueados, boleros. Canções que expressavam melancolia, melodias tristes em tons menores. Criações sem parcerias. Tudo indica que o autor, dado o sucesso das versões paraguaias, preocupou-se demasiadamente com a sua obra, evitando troca de favores que envolvesse a segurança da autoria. Sobre a questão das coautorias, Iara e Pitangueira compreendem que foram feitas dentro de circunstâncias específicas. Para Iara, aconteceram devido à saúde frágil do pai e da relação que este estabeleceu com o meio artístico sertanejo, acarretando muitas amizades que renderam boas canções:

[...] Ele só abriu para parcerias após a década de 1970. Porque ele estava muito doentinho. Também fez amizades com o meio, né? Aí surgiram grandes canções também com Paraíso, Carlos Cézár, Tião Carreiro, Caetano Erba, entre outros. Fizem canções belíssimas, *O Ipê e o Prisioneiro*, com Paraíso, *Mão do Tempo*, com o Tião, e por aí vai.³⁰¹
[grifos nossos]

³⁰⁰ Trecho do poema Testamento do poeta, de José Fortuna.

³⁰¹ FORTUNA, IARA (filha de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2015.

Pitangueira é menos descritivo sobre essa questão. Afirma o dom que José Fortuna tinha para compor, o que retiraria a necessidade de coautorias, mais uma vez reforçando a autoridade de autor sobre a criação. Para Pitangueira:

[...] Não precisava, né? Precisava? Não. Ele era muito bom nisso, não devia favor pra ninguém. Não ficava devendo pra ninguém. A alma do poeta tem dessas coisas, né? Não precisava de gravar moda de nenhum artista. Sempre foi assim. Depois que gravou, né? Muito tempo depois, isso. Eu mesmo tenho uma ou outra com ele, mas é aquele negócio. Falei uma coisinha de nada aí ele botou meu nome. Mas eu não fiz nada não. Ele era generoso comigo. Muitos fala aí que fez música com ele, mais era tudo dele mesmo, não tinha isso, sabe? O Zé fazia tudo. Não precisa de ninguém pra dividir, dá ideia. Se ele parasse na frente de um presídio, aí ele escrevia *O Ipê e o prisioneiro*. Sucesso. Se era música romântica escrevia outra, como...aquela...famosa...*24 Horas de Amor*. Era da cabeça do mano.³⁰² [grifos nossos]

Nesses dois trechos de entrevistas, Pitangueira e Iara dividem a obra de José Fortuna. A primeira fase ficou por eles designada como sendo a das composições próprias e a segunda, a fase das coautorias, com artistas de renome nacional no gênero, ocorrendo “muito tempo depois”, lembra Pitangueira, mais precisamente após a década de 1970, como constata Iara Fortuna. As duas fases, indicadas por Pitangueira e Iara, e também observadas pelo compositor Paraíso, reforçam ainda mais a questão da autoria que José Fortuna queria que fosse resguardada. Seu nome sempre figura nas composições que registra em disco. Talvez isso possa indicar razões de ego, vaidade, quem sabe? Mas também pode ser observada com um pouco mais de atenção, voltada para a questão da autoria, de direitos sobre a obra, especialmente desde as suas primeiras versões de grande popularidade, com as quais fica reconhecido como compositor e, a partir das quais, vai desenvolver incessantemente seu repertório, sob o respaldo de *Índia* e *Meu Primeiro Amor*, abrindo mão do anonimato.

Essa é uma questão que pouco a pouco se desvela, na medida em que os entrevistados vão discorrendo sobre a entrada de José Fortuna no meio artístico sertanejo, evidenciando suas atividades em torno da autoria que dispensou no início da carreira, dado o sucesso como compositor e adaptador de guarânias. Mais tarde, atraiu parcerias quando se estrutura no meio artístico e bem se relaciona profissionalmente com grandes nomes, como Tião Carreiro e Paraíso. Mais do que abrir parcerias pelo fato de estar

³⁰² FORTUNA, Euclides (Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

doente, como se sua mente estivesse cansada no final da carreira, ou mesmo porque não precisava mais escrever sozinho, observo que o início da carreira era uma fase mais instável que poderia forçá-lo a fazer associações e negociações com suas obras para conseguir seus objetivos e autonomia artística, como escolha de repertório, dinheiro para gravação e programas de rádio. Mas avaliamos que essa trajetória de José Fortuna em relação a “manter-se sozinho”, não envolvendo coautorias em suas produções artísticas, “antecipa” uma preocupação/discussão sobre a questão dos direitos autorais no meio sertanejo, sobretudo a dificuldade que teriam os compositores para tomar decisões sobre sua obra, a divisão dos parcos lucros com direitos autorais e, sobretudo, a pouca ou nenhuma autonomia de adaptá-las para outros espaços, como as publicações em livros de modinha, a entrada como roteiro dos dramas para o circo-teatro. Em todo o caso, envolveria a necessidade da autonomia da obra na carreira de José Fortuna que, mesmo dividindo-as, ainda permanece como o grande poeta, com uma vantagem individual.

Quando Pitangueira diz que José Fortuna “não devia favor pra ninguém”, supomos que esteja se referindo ao comum acordo entre patronos e compositores que acontecia no cenário artístico da música sertaneja que, em busca de certos benefícios (como patrocínio para gravar um disco, ou mesmo para inserir-se em um programa de rádio, ou pagamento de hospedagem, etc), faziam os artistas incluírem como coautor determinada pessoa, muitas vezes fora do circuito musical. Uma troca que traria benefícios e distinções a ambos³⁰³. Portanto, no caso de José Fortuna, parece que esse tipo de negociação não envolvia suas criações artísticas – peças ou canções – e acontecia de forma diferente. Ele estabeleceu um tipo de acordo entre patrono e o compositor apenas como patrocínio para suas peças, tais como mobiliário para encenação, tecidos para roupas dos personagens, tintas para painéis e dinheiro ou influência para a confecção de cartazes de divulgação das mesmas, que eram itens caros.³⁰⁴

Esse tipo de patrocínio influenciava inclusive na qualidade do que era encenado, no trabalho artístico no palco, como um espetáculo a parte, destinado aos olhos. Também o acordo com o patrono propiciaria um destaque no cenário artístico, com o pagamento de horários nobres nas emissoras de rádios, cuja entrada no programa não dependia somente da habilidade do artista, como salienta Pitangueira na ocasião de sua estreia com o irmão na Tupi Paulista, cujo animador da programação sertaneja era um amigo da dupla,

³⁰³ BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um Sedutor**: a trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico da música sertaneja. Uberlândia: Edufu/Funarte, 2012.

³⁰⁴ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

Nassim Filho. Aí a interferência do amigo e o interesse do patrocinador, Sr. Alberto, um dos sócios da Casa Rádio Oceania, em vender rádios por reembolso postal, certamente propiciaram a realização do programa de Zé Fortuna e Pitangueira. Todavia, conseguir o patrocínio dependia do poder de convencimento do artista e do interesse do patrocinador em vender seus produtos, se comerciante, ou obter vantagens, como possíveis distinções sociais (como ser amigo de um artista famoso, por exemplo), bem como circular no ambiente artístico da música brasileira. Para Pitangueira, o patrocinador era uma peça chave para a carreira dos artistas que, como ele e o irmão, não tinham nenhuma condição financeira para manter um programa no rádio:

[...] Imaginem vocês que tempo duro para o artista sertanejo! O programa podia dar 80% de audiência, que se faltasse o patrocinador, no prazo mínimo de meia hora, ele seria cortado [...] Era uma situação de escravidão, pois não adiantava o artista estar lá há vinte anos naquela programação [...] ³⁰⁵

O patrocínio para os artistas garantia maior visibilidade e um degrau a mais que os diferenciavam da posição de artistas não profissionais. Mesmo assim, dependia dos acordos, do que considerava mais vantajoso, o que poderia ceder. No caso de José Fortuna, que sempre esteve preocupado com a autoria e o poder sobre sua obra artística, a negociação com o patrocinador era feita tendo como objetivo a valorização, ampliação do que produzia, seja no disco ou no circo-teatro. Esteve preocupado em conseguir patrocínio para agregar valor e difundir seu nome. Esse é um traço que compõe sua personalidade artística. Não podia perder a autonomia sobre a sua produção, “por isso investi tanto em si mesmo”, disse Iara Fortuna. ³⁰⁶

Esse aspecto da personalidade artística de José Fortuna marca sua trajetória até o final, quando não pôde mais trabalhar devido à sua saúde debilitada. Preocupou-se demasiadamente com o seu legado, “(...) foram quarenta anos de trabalho/que certamente são reconhecidos/ quando meus versos para o céu voarem/ alguém na terra um dia os tenha lido (...)”, escreve, salientando a eternidade que os seus versos lhe concedem, na ocasião do reconhecimento de seu trabalho por seus contemporâneos ³⁰⁷. Mas não dizia somente da preocupação com o nome que ia ficar, mesmo depois que partisse.

³⁰⁵ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte e vida de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009.

³⁰⁶ FORTUNA, Iara (filha de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2015.

³⁰⁷ FORTUNA, José e Paraíso. *Avenida Boiadeira*. Intérprete: Daniel. Álbum: **Meu Reino Encantado Volume I**. São Paulo: Warner, 2000.

Preocupava-se em deixar a sua obra artística reunida em um só lugar para que a família tivesse condições de tomar posse. Sabia que era algo que gerava bons rendimentos. Após oito anos de sua morte, o jornal Diário Sertanejo, em 1991 publica uma matéria sobre esse reconhecimento póstumo de José Fortuna, destacando, sobretudo, a constante gravação de muitas de suas canções por artistas de vários gêneros musicais, o que gera significativa arrecadação de direitos de execução, como relatou Iara Fortuna para o jornal.

4.2 – Editora Fortuna: a continuidade da obra de José Fortuna

Quando se trata de autoria do artista, a matéria do jornal Diário Sertanejo permite compreender a atualidade que tem a obra de José Fortuna. Mais do que ser um nome importante da música sertaneja do passado, criador e obra continuaram exercendo forte influência sobre o gênero a partir dos anos de 1980. O artista e a obra não caíram no esquecimento, continuaram sendo trabalhados pela família na Editora Fortuna, criada com essa finalidade. Certamente este foi também um mérito do trabalho da filha Iara e de Paraíso, que se condensa num “esforço de lembrar” José Fortuna. Mas, concluímos que esse trabalho foi antecipado magistralmente pelo próprio autor, quando este exerce o papel de autoridade sobre sua obra, resguardando-a, catalogando, como um investimento que além de cultural é também financeiro. Sua dedicação profissional concentrou-se nessa obra artística criada durante boa parte de sua vida. O teatro, a música e também a literatura de cordel fecham, nessa figura de produtor que constrói de si, toda a responsabilidade com os braços que a obra atinge como a escrita, direção, músico arranjador, ensaiador, ator, divulgador, empresário, cantor, figurinista. O autor passa então a apoderar-se de sua obra como se quisesse – e pudesse - controlar a sua extensão. Tentou, dessa forma, atuar e acompanhar todas as áreas, órgãos e instituições que ela atingia antes da montagem para chegar ao público, como os órgãos de censura, o registro em editoras musicais, demonstrativos do Ecad (Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais), ingresso em sociedades de proteção ao autor (por exemplo, a SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais)³⁰⁸, etc. Tudo isso pode ser considerado um incansável

³⁰⁸ A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT - foi criada em 1917 pela iniciativa de compositores, escritores e autores teatrais liderados por Chiquinha Gonzaga. Instituição de utilidade pública, a SBAT é responsável por administrar e arrecadar os direitos de seus autores associados. Ao longo dos 100 anos de existência, a SBAT tornou-se referência da cultura brasileira, contando com um acervo de mais de 35 mil peças teatrais. Segundo o site da instituição, é pioneira na proteção dos direitos autorais no Brasil e um símbolo do teatro brasileiro, continua configurando-se na verdadeira casa do autor brasileiro. Cf.: <http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat>. Acesso em set./2016.

esforço de legalização e autonomização do que produzia. Nesse sentido, pretendeu tomar as rédeas de seu negócio e zelar pelo seu nome como poeta. A imagem que construiu de si mesmo durante décadas faz parte dessa pretensão de ser eternizado como autor de uma grande obra, que ele tornou o meio de sobrevivência de sua família e da propagação de seu nome, impedindo que as multidões o esquecessem mesmo após sua morte.

Quarta-feira, 6/11/1991

DIÁRIO SERTANEJO

Diário Popular - 3

O sucesso imortal de José Fortuna

O compositor, passados oito anos de sua morte, arrecada mais em direitos autorais com suas músicas do que muitos autores vivos. Seu repertório inclui mais de 2 mil músicas, entre já gravadas e inéditas, que ainda vêm despertando interesse de antigos e novos intérpretes do gênero

JOSÉ DONIZETI COSTA

O menino José nasceu em Itapólis, no dia 2 de outubro de 1923, trazendo Fortuna como herança dos pais italianos, chegados ao Brasil no porão de um navio, no início do século. Apesar do nome, nasceu pobre, como pobre era a maioria dos imigrantes que, à época, aportavam no País. Porém, encontrou seu caminho de riqueza pelos ares de 1940, quando, acompanhando seu primeiro violão, descobriu-se rico em inspiração e musicalidade.

Até a data de sua morte, 8 de novembro de 1983, seu voz artístico rendeu para o repertório sertanejo 2.366 composições. "Duas mil, trezentas e sessenta e seis músicas", corrige Lara, sua filha. "No dia em que partiu, ele estava fazendo a letra da música Só, que não consegui concluir". Além dessas criações, José Fortuna escreveu ainda 42 peças de teatro — quase todas derivadas de suas toadas capilar — e 15 livros de poesia. Entre os clássicos compostos por José Fortuna estão *Bernadete de Ouro*, *Paineira Vermelha*, *O Ipe* e *O Fidalgo*, *Lembrança*, *Cleto de Leão* e algumas versões como *Primeiro Amor* e *Ilúdia*, assinados ora por ele sozinho, ora em parceria com outros nomes ilustres da música sertaneja, como *João Franco*, *Carlota Cezar*, *João Luiz* e *Paraiso*.

Embora tenham se passado oito anos de sua morte, José Fortuna vem sendo gravado

aturalmente mais do que muitos autores vivos. "No último demonstrativo mensal do Ecad (Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais) recebemos, só com músicas dele, Cof 1 milhão de cruzeiros por execução em rádio, TV e shows", conta Paraiso, pai-crem em várias músicas do artista e marido de Lara, com quem abriu a Editora Fortuna em 1987, para, inicialmente, administrar a obra do sogro. "Mas hoje estamos também com vários outros artistas, como *Fátima Leão*, *Edinho da Mata*, *Laércio Malaguães*, *Manoelino Nunes*, *João Luiz* e *Wally Macedo*."

As primeiras músicas de José Fortuna foram gravadas por *Raul Torres* e *Florencio*, em 1948. Depois, com a formação do trio *Os Maracanãs* (*Zé Furcino*, *Piangueira* e *Zé do Fole*), o compositor passou a cantar suas próprias músicas. Mesmo assim, e apesar dos 40 LPs gravados pelos três, ainda restavam 800 letras inéditas quando de sua morte. Seu gênero *Paraiso* é quem vem lançando a maior parte delas ao longo desse tempo, para entregar a outros intérpretes ou, eventualmente, incluir algumas em seus próprios discos, gravados com *Mococa*.

"Jayne, *Chitãozinho* e *Xororó*, *Barrento*, *Jair Rodrigues*, *Trio Parada Dura* e outros cantores têm — em certo incluindo — composições de papai em seus LPs", diz Lara Fortuna, explicando que ainda restam 630 das 800 letúrias que ele

deixou. *Primeiro Amor*, por exemplo, versão feita por *Zé Fortuna* para a garânita paraguai *Lejania*, vem ganhando as paradas nas vozes de *Jouanna* e *Fagner*.

FAMÍLIA DE ARTISTAS

"Quando o Zé morreu, nem assobiar eu conseguia mais", lembra *Piangueira*, filho caçula entre os nove irmãos da família Fortuna. "Mas lá três meses retornei a Itapólis e, com o incentivo dos nossos amigos de lá, resolvi voltar a cantar". Na nova formação de *Os Maracanãs*, *Zé Rei* ocupa a vaga deixada por seu irmão.

Lara, formada em Direito, e *Marlene Fortuna*, em Comunicações, traxim nas veias o dom artístico do pai, embora canalizado para outros setores. Lara dança *Bamburro* e *Marlene* é atriz teatral, já tendo viajado por diversos países no grupo de *Animes Filho* com as peças *Maculmãnia* e *A Hora e a Vez de Augusto Matarug*. *Dona Durvalina Fortuna*, a mãe, dedicou-se a vida inteira às filhas, ao marido e ao lar. Mas, aí de quem, diante das coisas boas que prepara na cozinha, onse dizer que ela também não é artista. "Alfând de comidas, culinária também é uma arte, não é?", pergunta, em tom gozador. Mas talvez nem seja necessário coxar tanto de alguém que, durante 31 anos, quiserve-se como mulher e musa inspiradora para um poeta do gabarito de José Fortuna.

José Fortuna nasceu em Itapólis, onde aprendeu a tocar e compor

Lara Fortuna dança flamenco

Rascunho de Lembrança

Dona Durvalina guarda todos os discos com músicas do artista

O trio Os Maracanãs, agora formado por Zé Rei, Piangueira e Zé do Fole



IMAGEM 28: O sucesso imortal de José Fortuna. Fonte: O sucesso imortal de José Fortuna. **Jornal Diário Sertanejo**: diário popular. São Paulo, 1991.

A matéria do Diário Sertanejo leva adiante a trabalhosa jornada de José Fortuna pelo reconhecimento do público e do meio artístico, colocando-o em lugar de destaque. O sucesso imortal de José Fortuna, título da matéria, tem a ver com o que ele construiu como desejo de artista que, ao cantar ou encenar sua peça, ainda pode mantê-la viva na memória do espectador e do ouvinte, mesmo depois de terminada a canção, e quando

mesmo a cortina desce. A ameaça do eterno anonimato foi o que parece ter motivado Zé Fortuna ao invés de o impelir.

Iara Fortuna relatou que seu pai nos momentos finais da vida havia localizado e comprado os direitos fonomecânicos que estavam sob o poder de outras gravadoras, como Irmãos Vitale e Fermata, com as quais negociou no passado suas composições e a concessão a outros artistas – direito de gravação da obra -, concentrando-as na Editora Fortuna, empreendimento de sua família. Pensando nessa catalogação da obra e destinando um local seguro a elas – sob os olhos dos familiares – José Fortuna proporcionou à família certa facilidade e comodidade em lidar com sua produção, e mesmo aquelas que não conseguiu comprar ou realocar para outra editora, deixou para a filha sinalizando onde estariam e como deveria proceder para assegurar os direitos sobre a autoria e execução. Provavelmente, nessa ocasião José Fortuna tinha consciência de sua importância para o cenário artístico sertanejo. Já não era um “artista popular desconhecido”. Dito de outro modo, já havia deixado de ser um compositor de que só se conheciam as famosas canções nas vozes de grandes intérpretes.

“Deixou tudo anotado”, disse Iara sobre esse interesse do pai em não permitir a perda de suas criações. Estava tudo anotado em agendas: caderninhos com endereços e nomes importantes do meio artístico a quem poderia consultar em caso de dúvidas sobre suas composições; gravadoras que já não mais existiam e que haviam vendido seus fonogramas e para quem; os negócios que tinha fechado; e imóveis em seu nome. Tudo foi meticulosamente discriminado, registrado, organizado por ele para a família, ficando ao encargo desta montar ou mesmo reorganizar seu acervo. Apesar do trabalho que tiveram tanto Iara Fortuna como Paraíso em cuidar e catalogar parte dessa produção artística, é evidente que esse trabalho teve seu início já na década de 1950, quando Zé Fortuna se embrenhara na cuidadosa tarefa de cercar a sua obra. De toda forma, ele a conduz à família como um ensinamento que se passa adiante. Talvez tenha aprendido essa forma de lidar com a arte das famílias circenses - pelo intercâmbio que estabeleceu com o circo - que transmitiam de geração para geração o saber, a técnica, como uma fonte de reinvenção cotidiana da tradição circense. Por meio do vínculo com a herança cultural, o mestre, pertencente a uma tradição, se compromete com sua manutenção por meio do aprendiz, que a reforça na inteira identificação com esse meio social do qual emerge a sua bagagem. Como expressa Walter Sousa Júnior, essa é transmitida passando da memória oral para a memória corporal como um componente cultural onde se inter-relacionam

memória, cultura e oralidade³⁰⁹. Esse aprendizado na sua heterogeneidade tem uma função social importante: a de manter uma tradição, evitando que a chama se apague.

A relação que se estabelece entre a empresa circo-família (para usar um termo de Ermínia Silva) e a empresa artística de José Fortuna passa por essa forma de comprometer-se e de ocupar-se de um labor artístico, e, sobretudo, para o circo e para Fortuna, de cotidianamente não deixar ser esquecido, ambos se organizando em torno da transmissão de um saber³¹⁰. Mas é preciso considerar também as diferenças quanto a esse labor em torno da produção artística, seus propósitos como produção cultural. Enquanto as atividades artísticas dão destaque aos textos para o teatro, no circo são aprendidas, encenadas ao público repetidas vezes e passadas adiante por meio de uma transmissão oral, elas podem ser adaptadas, reescritas, copiadas pela plateia e pelos artistas que ali encontram referências. Para José Fortuna eis um fato que compromete a sua autoria. Escrevia solitário e, na maioria das vezes, gravava o que fosse possível em disco com o irmão Euclides Fortuna, o Pitangueira. Suas peças eram produções de sua autoria encenadas por sua própria companhia de teatro. Em alguns trechos de entrevistas, bem como no registro dos discos, é possível compreender que essa forma de agir era o impulso criativo de José Fortuna, na tentativa de compor um repertório no qual ele tinha o domínio – ou pelo menos acreditava. Dona Ruth, esposa de Antenor Vicente, relatou que José Fortuna tinha uma forma muito particular de encarar e levar a vida artística, muitas vezes, segundo ela, deixando de lado a relação de amizade com os companheiros. Sobre a relação de José Fortuna com Antenor Vicente e os companheiros da carreira artística relembra:

[...] Era muito difícil. O Antenor falava que era. Tinha que ter paciência mesmo. Como ele era famoso, podia fazer alguma coisa pro Antenor, apresentar alguém, diretor de rádio, de gravadoras, artistas que precisavam de sanfoneiro pra gravar. Mas nada. Ele não apresentava, não dava oportunidade pro Antenor crescer. Era cauteloso com as composições dele. Toda música era como se fosse uma relíquia para ele. Ficou famoso, é claro. É muito famoso até hoje. Poeta, né? Todo mundo comentava sobre ele. Mas quem via nem acreditava que era isso tudo. A fama engana as pessoas, né? Ele era muito ambicioso. Preocupado que só ele. Era afobado demais, sempre apressado, estressado. Chegava na esquina já buzinando. Não esperava nada. Com

³⁰⁹ SOUSA JÚNIOR, Walter. De cor e salteado: oralidade e memória do circo. **Revista Comunicação e Educação**, v. XVI, p. 25-33, ECA/USP, 2011. p.26.

³¹⁰ SILVA, Ermínia. **O Circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do século XIX a meados do XX**. 1996. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. p. 77.

o tempo foi organizando as coisas. Mas também o Antenor ajudou ele, né? Depois que o Antenor entrou com eles aí deslanchou a carreira deles. Todo mundo fala isso. Eu mesma sei disso, eu vi, né? Antes não, com o Coqueirinho eles não tinham nada. Depois montou a Companhia, montou escritório para organizar as coisas, a carreira deles né? Montou escritório para eles, né? Era dele na verdade, do Zé Fortuna. Mas todo mundo da Companhia tinha que pagar uma taxa para o escritório. A taxa era mensal. Dizia ele que era para pagar pelo trabalho que ele fazia, de ir atrás dos empresários e donos de circo, organizar repertório e... arrumar as coisas para as peças. Mas ele não fazia nada sozinho não. E também todo mundo pagava ele por isso. Era uma taxa fixa. Mas o escritório era dele, as peças era dele, as coisas do teatro era ele. Tudo... tudo era dele. Era muito ambicioso. Se alguém desse uma ideia numa música, ah, tudo bem. Mas quando registrava, punha no disco era dele sozinho. O que se chama isso? Você sabe o que é isso. Nossa... o Antenor viajou uma vida inteira com ele e nem no nome dele eles falavam no rádio. Era um trio, não era? Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole. Mas nas capas dos discos aparecia quem? Tudo era pra ele. Até a Kombi que a Companhia comprava, todo ano, era dele. Mas todo mundo pagava. Ia junto nos programas de rádio, de TV, né? Sempre o trio. Esteve com ele junto, né? Mais de vinte anos. Todo mundo fala aí que o Antenor é importante, esteve ao lado de Zé Fortuna e tudo. Eu sei disso. Muita gente sabe disso, lembra daquele tempo, os vizinhos daqui e tudo. Gente de todo lado sabe. Mas quem ficou falado? Quem ficou famoso mesmo foi ele...o Zé Fortuna.³¹¹

A postura de Dona Ruth em relação ao trabalho de José Fortuna e sua obstinada representação de si como um autor de sucesso reconhecido pelo público, soa mais realista que a de Zé do Fole em muitos trechos. Dona Ruth se apegou mais pelo fato de José Fortuna ter se tornado uma figura irradiante, muito conhecida no meio artístico, ficando os demais componentes do trio (como o próprio irmão Pitangueira), ofuscados. Com profunda insatisfação com a forma negligente com que o marido Antenor Vicente foi tratado e continua sendo pelo meio artístico, a esposa enfatiza o lado ambicioso de Zé Fortuna, que deixou de lado o parceiro e amigo que, como artista da companhia pouco lucrou com a música e o teatro, se comparado aos ganhos de Zé Fortuna, nem mesmo obteve igual popularidade. Enfatizamos que esse depoimento é carregado de profunda revolta pela exploração que o marido sofreu e pelo esquecimento.

Como parceiro de Zé Fortuna era para ele ter uma importância. Sem o Antenor a dupla também não ia longe, foi só com a entrada do Antenor que as coisas melhoraram pra ele, entende? Não foi assim não. A carreira deles não ia muito bem antes do Antenor. Isso eles lá não fala. Mas é verdade, porque tudo aí tá anotado, ele fazia a conta de tudo, organizava a vida deles. Então o dinheiro entrava e sobrava, né?

³¹¹ Dona Ruth (esposa de Antenor Vicente - Zé do Fole). **Depoimento**. Freguesia do Ó/ São Paulo, 2017.

Começava a ficar organizado a carreira deles. Aí eles fizeram sucesso e não deu nada pro Antenor, nada. Mas podia ajudar, porque ele era famoso, ficou famoso. Conhecido de todo mundo. Não ajudava. Fazia tudo só pra eles lá. Pra ele ficar bem. Como ficou, né? Até hoje é conhecido. Mas quem fala no nome do Antenor?³¹²

Observamos que a autonomia de José Fortuna no cenário artístico deve ser relativizada, pois a ação de seus companheiros eram uma base na qual José Fortuna podia se apoiar. Dessa forma, compreendemos que existe aí também uma relação de exploração na qual José Fortuna entra como empresário e produtor do trio, cobrando inclusive para que seus companheiros pudessem trabalhar em seus projetos. Dessa forma, existe aí uma relação de dependência que José Fortuna impõe e sofre a sua consequência, pois sem o amparo de Zé do Fole e Pitangueira. Entretanto, esses companheiros não se desprendem da figura que José Fortuna cria e firma no cenário artístico e no mercado discográfico. Eles a utilizam, se apropriam dela para serem reconhecidos.

Dona Ruth também usa essa imagem como favorável à carreira de Antenor Vicente, de modo que é por meio dela que Zé do Fole foi convidado a participar de programas de televisão de grande audiência, como o Viola Minha Viola, apresentado por Inezita Barroso. Assim, Zé do Fole fica atrelado à imagem do artista José Fortuna e, de acordo com esse discurso de Dona Ruth, a sua relevância como artista, instrumentista, ator e compositor é esquecida. Na realidade, é preciso dizer que o artista Zé do Fole é anterior à carreira junto aos Maracanãs que, às vezes, tanto para ele próprio como para a esposa, os familiares e amigos, só parece ser reconhecida e ter sentido quando associada ao nome do popular artista Zé Fortuna. Acomete que o mesmo é também uma referência artística para Dona Ruth. Pelos anos que a sua família esteve vinculada de uma forma ou de outra à pessoa de José Fortuna, criou-se uma estreita relação, quase familiar, o que para ela é razão suficiente para tornar indissociável a carreira de Antenor Vicente à de José Fortuna. Pouco se fala no Pitangueira, também companheiro de estrada. A figura de José Fortuna vive em suas lembranças queixosas.

É possível supor que sua insatisfação com a falta de gratidão e reconhecimento da família Fortuna e pelo público com relação a Zé do Fole, não possibilitou que ela enxergasse detalhadamente o projeto de artista traçado por José Fortuna com objetivo de construir uma representação de si como autor, aquele que tem a propriedade sobre sua obra. Apesar de não se ater a este fato como substancial para a formação de José Fortuna

³¹² Dona Ruth (esposa de Antenor Vicente - Zé do Fole). **Depoimento**. Freguesia do Ó/ São Paulo, 2017.

como autor popular, Dona Ruth enxerga a ação de José Fortuna como uma forma ambiciosa de garantir toda a popularidade de sua obra artística, no teatro e no disco, para si: “tudo era dele”. É por esse trabalho em torno de si e investindo em si mesmo, como disse Iara Fortuna, que ele consegue se fixar na memória coletiva do cancionero sertanejo e de seu público ouvinte. A ambição de José Fortuna, mencionada por Dona Ruth, e a vaidade, adjetivo usado por Pitangueira, que também é descritivo de sua personalidade, fizeram parte desta ação de se tornar protagonista, cujo reconhecimento como autor garantiu que o público o distinguisse. Ambição e vaidade foram palavras repetidas vezes usadas por seus companheiros de vida artística e que certamente, segundo Zé do Fole, foram definidoras do sucesso de Zé Fortuna, pois “(...) soube usar a ambição e a vaidade a seu favor, para mostrar o autor de sucesso que já vivia dentro dele, coisa que nós não fizemos, deixamos passar”³¹³. Nesse sentido, Pitangueira entende que:

[...] Meu irmão, dentro de sua humildade, também tinha seu lado vaidoso. Gostava de ser homenageado, não pelo título em si, mas sim por ver que seu trabalho estava sendo prestigiado, que fora reconhecido [...] Ele já não tinha mais lugar para guardar títulos, medalhas e troféus.³¹⁴

Em contraposição à mágoa, observamos o profissional que José Fortuna inaugura. Ele era empreendedor, contabilizava riscos, gastos, colocava seu nome, sua responsabilidade, construindo uma marca, uma reputação.

As diversas facetas de José Fortuna o consolidaram como popular compositor e só se distinguiam uma das outras com maior rigor quando usadas a cada jogada. Pitangueira descreve o lado vaidoso, que gostava de ser homenageado, porque via seu trabalho sendo reconhecido. Também menciona o lado comprometido do irmão famoso, que por muitas vezes o deixou irritado, em outras ocasiões tornava a vida artística cansativa pelos compromissos sempre cumpridos com uma hora de antecedência. O empenho tornou José Fortuna uma pessoa produtiva, mas também irritante para Zé do Fole:

[...] Ah, a gente cansava disso tudo. Irritante. Porque ah...era estressado, apressado demais. Não sabia esperar a gente resolver as coisas e tudo. Por isso. Era irritante, porque não tinha paciência, punha uma coisa na

³¹³ VINCENTE, Antenor (o Zé do Fole). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2017.

³¹⁴ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 180.

cabeça e era aquilo ali. Não parava não. Ficava sempre observando as coisas. Penso até que ele não se cansava não. As pessoas procuravam ele pra pegar música dele, né? Falava com ele e no outro dia ele entregava a música, pronta com melodia e tudo. Não é brincadeira? Chegava das viagens ia pra biblioteca ler. Todo dia, escrevendo, uma coisa ou outra. Poema, música, drama, né? E era doente, hein? Muito doente mesmo. Mas não parava, não. Parece que tinha pressa.³¹⁵

A descrição da figura apressada de José Fortuna parece ter trabalhado cotidianamente vigiada pelo medo da morte. Ameaçado pelo mal de chagas, o artista certamente viu a necessidade de não poder parar, e continuou escrevendo por décadas a fio. Construiu um patrimônio com isso, dada a sua imagem popular de compositor que se firmava no cenário artístico, muito estimada por intérpretes dos anos de 1960 a 1980, os quais recorreram à sua obra para formar os seus repertórios discográficos³¹⁶. Apesar do pavor de dormir e não acordar mais, não parou de escrever, a sua figura apressada dava condição de atuação à sua face produtiva e vice e versa³¹⁷. A obstinação por escrever se tornava, de acordo com as análises de Pitangueira, um subterfúgio para a sua tragédia pessoal:

[...] Deus atendeu a um desejo seu, não retirando por momento algum a inspiração, a capacidade de caminhar pelos misteriosos atalhos do coração, e transcrever para o papel suas impressões, seus versos, todo o sentimento intrincado e confuso que permeia a alma humana. Assim, apesar da tragédia pessoal, ele continuava a escrever cada vez melhor, passando a compor mais ainda, pois tinha pressa, sabia que seu tempo se escoava, numa maneira escapista, mas encantadora de galopar sobre a própria dor da partida que, inexoravelmente, se aproximava³¹⁸

A pressa movia também o seu impulso criativo. O medo da morte, que sempre o cercou, não conseguiu cessar a sua escrita, mesmo nos dias mais difíceis, quando quase já não mais conseguia colocar a voz para gravação de seu último LP³¹⁹. Ele estava certo de que sua produção não podia parar. Mesmo servindo de desvio e escape do sofrimento que o agourava, continuava a escrever cada vez mais e melhor, disse Pitangueira. O coração cansado e o corpo castigado pela doença não deixaram descansar o escritor.

³¹⁵ VICENTE, Antenor (o Zé do Fole). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2017.

³¹⁶ Segundo informações da Editora Fortuna Music.

³¹⁷ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 181.

³¹⁸ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 182.

³¹⁹ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 181.

Então, a tarefa que cotidianamente executava deixou de continuar em novembro de 1982. Não pode exercer esse papel. Porém, após a sua morte, o mesmo exercício não se findou, ficando ao encargo da família na Editora Fortuna a continuidade de seu trabalho. Disse o cantor Daniel: “o poeta é eterno”. Logo, também encontra o lembrar de si por outros, as vozes de muitos intérpretes fustigam o esquecimento que ele mesmo evitou para sua obra e de si mesmo. A intensa produtividade artística abriu espaço para novas canções e assegurou, por meio da versatilidade, que a sua obra musical e teatral se estendesse para outros tempos. A cada canção vislumbra-se o entrecruzar de tempos. Esse é o fato que permite que ela seja usada, veiculada por um público cada vez mais variado. Assim, torna legítima a representação de si como o autor e poeta, tanto em vida quanto postumamente. Por isso, agradece:

[...] Como em quase todas as cidades
 Há uma avenida onde passa o gado
 Em minha terra também existia
 Uma avenida sobre o meu passado
 E foram tantas tardes de sol claro
 Tantas e tantas nuvens de poeira
 Que esta avenida hoje traz meu nome
 Depois de ser estrada boiadeira

Velha avenida
 Onde deixei
 Rastro de infância que virou saudade
 E hoje existe
 Em cada esquina
 Meu nome escrito para a eternidade [...] ³²⁰

A gratidão pelo reconhecimento obtido, pelo público que conquistou, não foi fruto do acaso. A canção acima é escrita como forma de agradecimento pela homenagem recebida em 1983 de sua cidade natal, Itápolis. A gratidão pela condecoração oficial como personalidade importante da cidade é, de certa forma, uma vitória para Zé Fortuna. Pôde fixar-se na memória coletiva da história local. Evidentemente, a própria cidade usa dessa imagem popular do compositor na tentativa de atrair visitantes com a sala José Fortuna, no Museu de Itápolis, busto na praça principal e a casa onde ele nasceu. Estes “lugares de memória” contribuem com a significação do “poeta”, que a cidade natal apropria como sendo uma “homenagem ao poeta”. Mas, em todo caso, a cidade, reforçando essa imagem,

³²⁰ FORTUNA, José; Paraíso. *Avenida Boiadeira*. Intérpretes: Daniel e Rick & Renner. Álbum: **Meu Reino Encantado, Volume I**. São Paulo: Gravadora Warner Music, 2000. CD.

estabelece com o artista uma relação peculiar que reforça a representação construída por José Fortuna em relação à sua figura artística.



IMAGEM 29: Busto homenagem a José Fortuna inaugurado em 1984. Fonte: FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 102.

Para o produtor cultural, a cidade tinha uma importância em sua carreira, pois ali fazia muitos shows. Usava de sua popularidade como radialista para levar companhias de circo para a região, pois seus conterrâneos acompanhavam seus programas radiofônicos e, com expectativa de ver seu “ilustre irmão”, lotavam o circo. Era uma relação vantajosa tanto para a cidade quanto para José Fortuna e o proprietário do circo, como relata Chrysóstomo:

“José Fortuna era muito sábio. Aproveitava a posição que tinha. Os circos já estavam quase baixando a lona, indo à falência. Tinha artista que era muito importante, pois ajudava a manter o circo por mais algum tempo, porque era conhecido pelo público. Todo mundo chegava e dizia: que artista vai vim hoje? O ruim é que nós, nessa altura, estávamos deixando de ser os artistas. Eles se tornaram artistas para o público porque eles tinham muita popularidade graças ao rádio e depois à televisão, que aí foi a derrocada. Mas, veja, eles também contribuíram com a decadência do circo. Porque fomos abrindo demais as portas pra eles e eles entraram com tudo, até a gente não ter mais espaço e eles tomarem conta. Você perguntou do José Fortuna...ele fazia esse jogo aí. Então o circo ia, pegava a bilheteria, era boa, mas não era algo pro circo.

Como ele conhecia a região, o povo ia pra ver ele. Claro que lotava...era a sua plateia.³²¹

Chrysóstomo Faria interpreta essa relação do artista e a cidade. Ao analisar esse trecho de entrevista, observamos o empenho de José Fortuna no papel de produtor cultural ao relacionar o circo, o rádio e a cena musical com a imagem que a cidade fazia de sua figura enquanto artista. Nessa relação, Fortuna identifica o circo e o rádio como espaços de divulgação massivos, que colaboram para reforçar a sua imagem como compositor/dramaturgo. A sua popularidade no rádio permite a construção, por parte de seus conterrâneos, de uma figura distinta, a de cidadão ilustre, afinal era um cidadão itapolitano destacado na cena artística da música sertaneja na capital paulista. Essa representação é por ele apropriada, pois lhe permite negociar, através do rádio, sua aparição na cidade e em seus arredores, o que renderia manutenção de circos pequenos, pois era o ambiente propício para boa bilheteria. Entretanto, o circo, como expõe Chrysóstomo, se porta, na visão empreendedora de José Fortuna, como espaço de sociabilidade e de lazer popular que corrobora com sua atividade teatral e com a difusão de sua imagem de compositor. O lugar que ocupava permitia-lhe, taticamente, propagandear não só o evento, como o próprio nome da cidade, o que aos olhos de seus governantes, era uma forma de “levar o nome da cidade”, torná-la conhecida. Talvez por isso, a cidade participa da construção dessa “memória do poeta”, com o busto na praça, a sala no museu, o nome na avenida principal e etc. José Fortuna, por outro lado, corresponde não só com a sua atividade de divulgador do nome da cidade por meio do microfone das principais emissoras do país, como em um espaço na sua obra dedicado à cidade natal, no qual ele enfatiza alguns lugares da cidade e região, como o sino da matriz, a rua 13 de maio, a escola onde estudou, o que proporciona, ainda que distante, uma ligação com seus conterrâneos.

Na praça da cidade se encontra o busto em sua homenagem. Nele está gravada sua canção *Sono do Poeta* e representada a figura do poeta, a imagem que José Fortuna queria que fosse preservada “para a eternidade”. O busto está destacado no centro da Praça Roberto Del Guercio. Simboliza o reconhecimento da sua obra pela cidade, a qual José Fortuna nutria grande afeto, mas que também admitia como sendo grande difusora de seu nome, correlacionado ao trabalho que desenvolvia no rádio e que se poderia atestar nos

³²¹ FARIA, Chrysóstomo Pinheiro de Faria (compositor, ex-artista de circo e atual presidente da SICAM). **Depoimento**. SICAM/São Paulo, 2015.

dias de circo, pela plateia que lotava suas arquibancadas. Assim, a cidade passa a ter um papel importante nas táticas do sujeito, de modo a contribuir com o seu nome e sua imagem de poeta. É dessa forma que retribui com homenagens, com a valsa *Saudades de Itápolis*:

[...] Itápolis, berço amado, de ti distante ao recordar
 Quisera falar contigo da poesia de teu luar
 Falar da paineira velha que talvez hoje não existe mais
 Daqueles caminhos de minha infância que longe vai

Falar do bater do sino lá da matriz
 São lindas reminiscências daquele tempo que dói feliz

Itápolis, quisera falar dos rios a murmurar
 Falar da brisa da tarde que os verdes campos faz ondular
 Falar do monjolo antigo e da escolinha onde estudei
 Da rua 13 de Maio onde criança feliz brinquei.³²²

A valsa *Saudades de Itápolis* foi gravada por Zé Fortuna e Pitangueira em 1965, no LP *Música e Teatro*. A narrativa mapeia os lugares e objetos da cidade que Fortuna quer homenagear. Descreve de forma saudosista os lugares que marcaram a sua infância: a avenida, a paineira velha, o sino da matriz. Esses locais e objetos descritos, de certa forma são reconhecíveis por outros conterrâneos que, ao ouvir a canção, são capazes de identificá-los, reforçando um laço e uma busca de identidade. Existe aí uma relação entre identidade e lembrança, que buscamos na reflexão de Jacy Alves Seixas sobre a atualidade dela. Segundo a autora, é importante considerarmos que a memória circula em vários campos do conhecimento e da sensibilidade e que permeia um lugar que existe “fora de nós”,

[...] nos objetos, nos espaços, nas paisagens, nos odores, nas imagens e monumentos, nos arquivos, nas comemorações, nos artefatos e nos lugares mais variados, é preciso reconhecê-la também em seu próprio movimento espontâneo e interessado, sempre descontínuo e atual [...].³²³

³²² FORTUNA, José. *Saudades de Itápolis*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Álbum: **Música e Teatro**. Continental, 1965. LP. (sem áudio em anexo). Disponível em: www.josefortuna.com.br. Acesso em fev./2017.

³²³ SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 53.

Esses lugares e objetos constituem-se em fragmentos do passado que a *vontade da memória*, termo usado por Márcia Marson d'Alésio, permite reabitar. Desse modo, são caras as lembranças dos lugares, descritos na música de Fortuna, no busto na praça, na placa de bronze, a noção de identidade reforçada, mas não só, para a conquista da plateia. Assim, a identidade tem um papel importante para se pensar a questão da memória. Márcia Marson d'Alésio compreende que:

[...] a compulsão por lembranças e seu registro expressam o temor do desaparecimento do passado que atormenta um tempo cada vez mais desconstrutor e desperta nas pessoas, grupos e povos o desejo de reencontrar ou reinventar referenciais esquecidos ou silenciados.³²⁴

Ao se reconectar a esse passado, a canção busca essa identidade como forma de defesa, “(...) protege-se da sensação de isolamento, de anonimato e de abandono construindo seu próprio aconchego, desse modo identidade seria, também, abrigo(...)”³²⁵. Ao mesmo tempo, o ouvinte também o identifica como parte da cidade, um cantor de sucesso que mesmo na capital não esquece a sua terra e sua origem humilde. A avenida, a escola onde estudou, a rua onde brincava na infância, a matriz da cidade, são espaços que promovem um auto-reconhecimento³²⁶. E nesse movimento também a cidade se promove, na obra do poeta de sucesso na radiofonia brasileira. É dessa forma que sua história se torna de interesse para a localidade. A cidade também retribui a homenagem e reconhece o lugar que o autor ocupa na cena artística paulista, com a aprovação do Decreto Legislativo n.3, que concede o título de Cidadão Benemérito a seu ilustre filho em 05 de abril de 1977, entregue durante a comemoração do 115º aniversário de Itápolis, no mês de outubro do mesmo ano.

Em 1983, José Fortuna foi recebido com festividades em sua terra natal. Era agraciado com mais uma homenagem de sua cidade, a sala José Fortuna, no Museu de Itápolis:

³²⁴ D'ALÉSIO, Márcia Marson. Invenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. In: **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, n.17, nov./1998. p.279.

³²⁵ Ibidem, p.274.

³²⁶ D'ALÉSIO, Márcia Marson. Invenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. In: **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, n.17, nov./1998. p. 273.



IMAGEM 30: Sala José Fortuna no Museu de Itápolis inaugurada em 1983. Fonte: www.josefortuna.com.br Acesso em set./2016.

Na Sala José Fortuna, vários objetos contam a história de sucesso do compositor na carreira artística. O primeiro violão, troféus e homenagens recebidos por sua atuação na música e no teatro. Sob incumbência da Secretaria de Cultura da Cidade de Itápolis, a sala foi mantida com a finalidade de preservar a história de um cidadão itapolitano. Segundo Iara:

[...] A sala é uma responsabilidade da Prefeitura de Itápolis. Ficamos muito lisonjeados quando soubemos da ideia. Levamos muita coisa pra lá, músicas de meu pai, o primeiro violão, objetos e até roupas de teatro. Tudo para contar e valorizar ainda mais a sua trajetória na arte. Mas a prefeitura não tomou conta. Roubaram as coisas de lá, o primeiro violão dele, gente! O primeiro vilão de José Fortuna! Pra você ter uma ideia da falta de compromisso com a cultura, com as raízes. A ideia foi boa, mas eles não assumiram devidamente e as coisas foram sumindo, sumindo...pela irresponsabilidade do poder público, né? Hoje tem muito pouca coisa dele lá.³²⁷

O reconhecimento de seus conterrâneos e do poder público com o busto, a placa de bronze na casa onde José Fortuna nasceu, a sala no museu e o título de Cidadão Benemérito foram entregues com solenidades à José Fortuna e sua família, que o representou após a sua morte. Entretanto, a forma com que a prefeitura zela por esses espaços, sobretudo a sala no museu, de certa maneira, revela o seu descompromisso com o trato firmado no passado, para a valorização da obra e de seu autor apesar de insistirem

³²⁷ FORTUNA, Iara (filha de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna/São Paulo, 2008.

na aprovação de normas como a Lei de n. 2.433 de 2007, que instituiu a “Semana Zé Fortuna”.

As leis e decretos reúnem esforços de “não esquecer de lembrar” José Fortuna como um dever. Dessa forma, o decreto n. 1.167, de agosto de 1983, “dispõe sobre denominação de via pública, a Avenida Boiadeira que passa a denominar-se Avenida José Fortuna”. A modificação do nome da via foi recebida em forma de homenagem por José Fortuna em 1983, ano de sua morte. A Avenida José Fortuna rende mais uma canção que se tornou reconhecida no cenário da música sertaneja, na voz do cantor Daniel, em seu projeto artístico Meu Reino Encantado, de grande repercussão nacional. Avenida Boiadeira foi a última composição de José Fortuna.



IMAGEM 31: Placa da Avenida José Fortuna. Fonte: www.josefortuna.com.br Acesso set./2016.



IMAGEM 32: Placa de Bronze colocada no local onde nasceu José Fortuna. Fonte: www.josefortuna.com.br Acesso set./2016.

A cada esquina, seu nome escrito para a eternidade revela a sua batalha travada desde muito cedo quando chegou a São Paulo e não obteve a mesma oportunidade que muitos artistas de sua época usufruíram no meio artístico. Agora é parte da história oficial de sua cidade, retratada pelos objetos da sala José Fortuna no Museu de Itápolis, seu nome na velha avenida ou no busto da praça. O nome da velha *Avenida Boiadeira* é substituído pelo seu e dificilmente será esquecido pelos seus conterrâneos (é o que parece desejar). José Fortuna escreve na canção *Avenida Boiadeira* sobre os versos que o tornaram uma figura conhecida e, sobretudo, do caminho que precisou trilhar; são versos que ecoam na memória e mais uma vez permite que seja atado o nó com seu público, por meio de uma história de superação, vitória e reconhecimento. Sua canção segue a mesma estrutura de composição do seu repertório raiz, cujo eixo central está preso ao constructo da figura do autor. Esta procura envolver o seu público ouvinte pela trama sentimental que tece musicalmente. A figura de um artista renomado não se aparta do público, porque encontra respaldo na rede de relações que levou Zé Fortuna aos meios de comunicação de massa, conseguindo, então, produzir e divulgar seu trabalho. É importante enxergar que essa figura como autor também é parte de um projeto que não se afasta do trio Os Maracanãs, ou seja, do cantor, do músico e do ator. Pelo contrário, ela caminha paralelamente ao seu trabalho no rádio, no teatro e nos discos do trio Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole. Porém, o que se torna imprescindível para Zé Fortuna é que o trabalho do autor (aquele que escreve, compõe, etc.) se torne inconfundível com o do cantor, músico e ator. É por isso que parece não haver reconhecimento da obra artística (musical, teatral e literária) sem que haja reconhecimento de quem a produz.

Seu trabalho foi persistente nesse sentido. A preferência por gravar composições suas e a maneira de trabalhar sozinho nas criações - a falta de coautores para canções e peças teatrais até o final da década de 1970 - se tornaram instrumentos que o levaram ao sucesso como compositor. Entretanto, a fase dos festivais e concursos reforçou consideravelmente esse seu trabalho. No tocante a enaltecer e popularizar sua imagem de compositor, eles foram decisivos para a divulgação massiva de José Fortuna como compositor, não só no cenário artístico da música sertaneja, entre os artistas que o procuravam por suas canções, como também entre o público, que votava, elegia, selecionando os que mais agradavam. No concurso da Revista Sertaneja de 1958 venceu como melhor compositor. Nota-se que aí existe um importante vínculo entre meio de comunicação e artista, onde este veicula sua imagem e projetos usando os concursos oferecidos pelos mais variados recintos, divulgando seu nome para um quadro mais

amplo de popularidade, como foi o concurso Viola Dourada para o então jovem escritor³²⁸. Usando a fama da revista, José Fortuna pode explorar sua imagem para além do concurso. A própria Revista Sertaneja abria espaço para divulgação dos “produtos” da música sertaneja. Já se tornara meio de divulgação que explorava os sucessos dos artistas do rádio. Então, em suas páginas, o autor exhibe suas criações. Nada relata sobre o concurso, mas diz muito sobre o seu papel de escritor incansável. Em reportagem para o número 04 da Revista Sertaneja de 1958, José Fortuna divulga sua produção quando lhe é perguntado o número de composições suas já gravadas. No trecho abaixo, situa a sua produção no quadro geral do cenário artístico da música sertaneja:

[...] Cento e sete, sendo que quarenta e seis pelo Trio “Os Maracanãs”. Mais ou menos 280 composições minhas foram publicadas em livros de modinhas. O restante faz parte do repertório de muitos conjuntos e duplas e, aos poucos [pelo menos espero], irá sendo conhecido.³²⁹

Nesse trecho o compositor tem a oportunidade de tornar público, por meio do veículo Revista Sertaneja, a sua intensa produtividade. José Fortuna situa o lugar de sua produção no cenário artístico da música sertaneja daquele momento. No entanto, o seu trabalho de escritor se torna o assunto destacado, também por ele. Por isso mesmo, a reportagem prioriza e enaltece as habilidades e talento do escritor que em letras garrafais é qualificado como repleto de “fortuna em inspiração”. O texto é inteiramente dedicado ao escritor, e não ao cantor. Tampouco a reportagem deixa seu objetivo se perder quando circula seu objeto: “(...) hoje viemos entrevistar apenas José Fortuna, o compositor”³³⁰. Parece estabelecer uma cumplicidade com o mesmo, reforçando a imagem que este divulga. O texto, mais uma vez, tem esse cuidado de tornar nítida ao leitor a faceta de José Fortuna como o compositor talentoso e dedicado à escrita. Os interesses que ambos (revista e artista) apresentam são condizentes com a trajetória que José Fortuna pretende criar. Afinal depende também dos meios de comunicação para lançar-se como compositor requisitado, cuja produção, diz ele, “faz parte do repertório de muitos conjuntos e duplas” que o procuram para compor seus álbuns musicais. Assim, se situa como escritor cada vez mais requisitado, que incansavelmente escreve como uma forma de ganhar a vida na cidade grande:

³²⁸ José Fortuna: um milionário da inspiração – quase meio milhar de composições musicais. In: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco sertanejo. São Paulo: Prelúdio, n.4, 1958. p. 32-33.

³²⁹ Ibidem, p. 32.

³³⁰ Ibidem, p.32.



IMAGEM 33: José Fortuna escrevendo. Fonte: Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco sertanejo. São Paulo: Editora Prelúdio, n. 04, 1958. p.32.

A fotografia de José Fortuna escrevendo casa com o texto que pouco privilegia assuntos sobre a vida artística com o trio Os Maracanãs, embora mencionada algumas vezes. É uma imagem a ser usada por ele em toda a sua carreira desde que chegou a cidade de São Paulo. Podemos recorrer a ela, em décadas diferentes, mas com a mesma postura. Ela é reveladora dessa construção de uma representação de si como o escritor/autor. Logo, interage com as suas posturas em relação à sua trajetória, sempre mencionando o trabalho artístico em torno da produção escrita. Muitas das fotografias da vida artística podem ser encaradas como discursos de uma época e tornam-se aqui leituras dessa sua postura que prevalece, o que nos permite um entendimento da maneira como age em torno da construção de sua carreira enfatizando e privilegiando a sua faceta como compositor e autor de dramas teatrais.

No livreto intitulado “Zé Fortuna e Pitangueira: os Reis do Teatro”, da década de 1970, José Fortuna sublinha esse seu compromisso com a figura do escritor. Naquela época, conforme informações da publicação, Fortuna escrevia um livro ensinando técnicas de teatro, intitulado Como Aprender Teatro³³¹. Pouco se sabe, além dessa matéria, sobre a efetivação do projeto. Todavia, o que ela reforça é a maturidade que José

³³¹ Segundo livreto intitulado Os Maracanãs: os Reis do Teatro, no qual encontra informações sobre a carreira de Os Maracanãs. O texto foi cedido por Antenor Vicente, mas não há informações de publicação e nem precisão de data. Em entrevista, Antenor Vicente revela que o livreto foi impresso na década de 1970, mas não sabe dizer sobre autoria e nem tampouco editora responsável.

Fortuna apresenta de sua faceta como escritor, autor de peças teatrais e inúmeras obras musicais, reconhecendo este trabalho de escrita como uma faceta de cunho intelectual, portanto, nessa época, já formada e definida. No momento de publicação do livreto, na década de 1970, a sua carreira como autor/compositor/escritor se encontra num outro patamar, que conforme a compreensão de José Fortuna é “uma etapa de sua vida intelectual que avança para um processo de auxiliar tecnicamente atores iniciantes”. Percebe-se que o autor tem uma ideia desse redimensionamento de carreira, a partir do qual transforma a imagem que se tinha do artista da música sertaneja (figura jocosa, idealizada do caipira), e que por vezes fez uso, para pensar no compositor e autor, como signo daquele que escreve. Diz no livreto sobre esse afortunado trabalho como escritor:

[...] José Fortuna escreveu também música de juventude, pois o cantor de juventude, Demetrius gravou de José Fortuna, Quisera Ser Amado; Leila Silva gravou Boa Noite, Filho Meu; Lurdinha Pereira gravou Lembrança, José Fortuna ganhou todos os troféus de compositor, que hoje, expostos em sua casa formam uma grande coleção.³³²

Neste fragmento tem-se a ideia do autor polifônico. Como se observa em muitas de suas canções que fogem ao tema rural, José Fortuna não se restringia a um modelo de composição (melodia e texto). Direcionou-se para os interesses de públicos mais jovens, recorrendo a temáticas românticas, como em *24 Horas de Amor*. Em outros casos, procurou atrair também o público infantil, sobretudo para o circo, com peças chamativas que introduziam cenas com crianças, como foi o caso do drama *Menino Pobre* (representado por Pitanguinha, filho de Pitangueira) e de tantos outros, geralmente curtos, encenados para a celebração de datas importantes do calendário católico, como a Páscoa e o Natal, destacando o nascimento do menino Jesus³³³. Em todo caso, José Fortuna mostra-se um sujeito atento aos interesses do público, tentado contemplar todas as faixas etárias. Sobre esse sujeito polifônico, Iara Fortuna complementa:

[...] Meu pai desde muito cedo já escrevia versos...versos no chão assim...no chão de terra. Era uma coisa assim que ele tinha com a escrita. E ele amava escrever, tanto que escrevia todos os dias e numa rapidez incrível. Era um escritor mesmo. Desde a infância já se percebia isso. Então foi para o meio artístico da música, né? Mas pra você ver,

³³² Livreto *Os Maracanãs, Os Reis do Teatro*. Sem especificação de editora e ano de publicação, esse documento faz parte do material sobre *Os Maracanãs* de propriedade de Antenor Vicente..

³³³ O elenco infantil era composto por filhos dos atores da trupe *Os Maracanãs*, bem como pelas filhas de José Fortuna, Marlene e Iara, que participaram de algumas peças de José Fortuna e de trechos musicais (dos discos de *Os Maracanãs*), que exigiam vozes infantis.

ele escrevia muito, além de composições musicais. Escrevia textos de teatro, literatura de cordel, poesia, romances, muitos poemas. Ele queria inclusive publicar esses seus poemas, mas não teve tempo, coitadinho. É o que a Editora Fortuna quer fazer agora. Lançar como homenagem a este escritor.

Iara Fortuna insiste na valorização da memória de José Fortuna escritor. Sua postura empresarial é uma espécie de complementação do próprio intento de carreira artística de seu pai. É desta forma que analisamos a sua investida de divulgar essa mesma imagem como já pensada por ele, conforme entrevistas e fotografias. É possível dizer que esse constructo vem à tona na medida em que este sujeito entende o trabalho do compositor, de seus direitos sobre a obra, ingressando em sociedade de proteção aos autores e buscando amparo junto a editoras musicais, as quais estabeleciam as normas e regras dos contratos de secção e direitos sobre suas gravações. Além disso, compreendemos que esse seu redirecionamento de carreira sublinha sua postura como empreendedor, investindo na figura do compositor como o responsável pelo cuidado com a obra que produz, prevalecendo o controle sobre o que escreve, para poder estabelecer as regras do que pode ou não ser gravado e encenado.

A concorrência como melhor compositor nos festivais e concursos de música também amplia a visão sobre esse redimensionamento de carreira. Na maioria deles, no caso o Festival de Música Sertaneja, da Rádio Record, e no concurso Viola Dourada, da Revista Sertaneja, José Fortuna destacou-se. Nestes dois concursos, em especial, um no final da década de 1950 e outro em 1979, a busca por maior ampliação do público ouvinte tornou-se o eixo central. Logo, é possível compreender a ação do artista junto às ferramentas de divulgação em massa dos produtos da indústria fonográfica, pois também compartilha do mesmo objetivo, só que não mais pretendia evidenciar a sua carreira de cantor em dupla ou trio, mas sim, participando como compositor (ou letrista).

Os concursos promoviam a música sertaneja como produto da indústria da cultura de massa e circulavam por meio de uma rede de comunicação popular. A revista e o rádio foram ferramentas que consolidaram essa divulgação, apesar de boa parcela da sociedade não saber ler e não possuir energia elétrica para o funcionamento dos aparelhos de rádios em suas residências³³⁴. Desse modo, as revistas de segmento sertanejo e o rádio (tanto na

³³⁴ Mesmo assim, houve um expressivo crescimento das emissoras de rádio na década de 1950, de dimensão comercial, concretizando, segundo Renato Ortiz, “a expansão de uma cultura de massa que encontra no meio radiofônico um ambiente propício para se desenvolver”. Renato Ortiz aponta que na década de 1950 houve um grande crescimento de emissoras de rádio, chegando a 300 no território brasileiro. ORTIZ,

década de 1950 quanto na década de 1970) se tornaram produtos de grande popularidade e forneciam elementos para potencializar a difusão da música sertaneja em todo país. A tiragem da Revista Sertaneja foi de 1.000 exemplares no período em que circulou, de 1958 a 1960³³⁵. O mercado editorial abria-se e iniciava uma fomentação desse tipo de produto, onde a Editora Prelúdio se tornou uma das pioneiras nesse segmento³³⁶. Com isso, a divulgação da música sertaneja através dos meios de comunicação de massa contribuiu para a profusão de concursos e festivais em nível nacional. As grandes emissoras de rádio, como a Nacional e Record, veiculavam tais concursos e festivais por meio dos programas sertanejos que se tornaram diários, apresentados por duplas populares como Tônico e Tinoco, por exemplo. As revistas difundiam a produção musical, as novelas sertanejas, a carreira dos artistas no disco e até mesmo no cinema. Com os concursos, exigia-se maior cooperação do ouvinte, por meio da votação e maciça participação na arquibancada dos festivais que circulavam pelo país. Dessa maneira, criava para o público uma atmosfera de concorrência e curiosidade para eleger, por exemplo, a melhor cantora, a rainha dos programas sertanejos, os melhores sanfoneiros, comediantes, declamadores, produtor cultural, novelistas, estabelecendo uma relação de proximidade com o consumidor dessa música. Era uma estratégia que se definia para atrair o público e dar maior visibilidade ao gênero musical que se consolidava na década de 1970.

Ao participar desses concursos, José Fortuna obteve notoriedade como compositor - aliás, era sempre nessa categoria que concorria. Sua participação ganhava reforço com os programas sertanejos no rádio e com matérias sobre sua vida artística nas páginas das revistas da época sobre o meio artístico sertanejo e a ampliação da música sertaneja no mercado fonográfico. Os meios de comunicação fomentavam sua imagem como importante compositor, o que de fato era almejado pelo próprio artista, se confirmando com a conquista de vários troféus nesta categoria.

O festival da Rádio Record, em 1979, foi um importante instrumento que contribuiu para a ascensão de José Fortuna no meio artístico da música sertaneja como compositor renomado. Concorrendo nas categorias melhor composição, harmonia e letra, ele mais uma vez investia na imagem de compositor, sobretudo na sua assinatura. Poderia

Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. Editora Brasiliense. São Paulo, 1988. p.40.

³³⁵ NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 2000. p.

³³⁶ SOUZA, Ana Raquel Motta. Editora Luzeiro: um estudo de caso. **Horizontes** (Bragança Paulista), Bragança Paulista, v.15, pp. 251-269, 1997.

também investir em seu trio musical, pois essa parceria com o sanfoneiro Zé do Fole e o irmão Pitangueira foi construída na década de 1950, quando sua carreira se profissionalizara. Optou por trilhar outro caminho. Apesar de manter uma companhia teatral desde o final dos anos de 1950, José Fortuna realizava um trabalho paralelo a tudo isso. É o que designamos de trabalho de autoria.

Um fato inusitado ocorreu no II Festival de Música Sertaneja da Rádio Record, apresentado por Geraldo Meirelles, em 1979. Na época, José Fortuna uniu-se a outros compositores. Era a fase das parcerias. Na ocasião, havia uma expectativa por parte de José Fortuna e de seus familiares e amigos em relação à categoria de melhor letra do festival³³⁷. Este fato lança luz à nossa questão, pois torna nítida a sua intenção de construir seu nome como compositor famoso. José Fortuna entra no concurso com três composições, concorrendo em modalidades diferentes. Como o concurso contava com o apoio da Rádio Record, permitia uma maior divulgação, dada a audiência da emissora com o popular programa “Linha Sertaneja Classe A”, sobretudo no sudeste do país. Poderia, então, o concurso celebrar a trajetória artística de José Fortuna se obtivesse o troféu de melhor letra. A competição reunia grandes nomes da música sertaneja daquele momento. José Fortuna já havia conquistado prestígio junto aos seus pares até então, mas o festival representava uma guinada em sua carreira, pois segundo Pitangueira, “(...) era um grande evento. Abrangia autores de todo o território nacional. Participavam perto de 5 mil concorrentes dentre os estados brasileiros, com grandes compositores inscritos. Gente graúda mesmo! (...)”³³⁸.

Neste festival, José Fortuna e seu parceiro de composição Carlos Cezar se inscreveram, enviando, como dito antes, três canções: *Riozinho*, nas vozes de As Galvão, *Berrante de Ouro*, interpretada por Josemar e Joselito e *Brasil Viola*, representada pelo Duo Ciriema. As composições concorreram, respectivamente, à melhor letra, melhor melodia e melhor interpretação. Surpreendentemente, José Fortuna conquistou as três primeiras colocações, tornando a conquista um fato excepcional de sua carreira e dos concursos de música sertaneja da Record, mencionado em quase todos os textos sobre a vida artística de José Fortuna e também da história da música sertaneja deste período³³⁹.

³³⁷ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna/São Paulo, 2008.

³³⁸ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 91.

³³⁹ Nepomuceno, Rosa. **Da Roça ao Rodeio**. São Paulo: Editora 34, 2000. P. SOUSA JÚNIOR, Walter. **Mixórdia no Picadeiro**: Tese. p. Fortuna, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. SANT’ANNA, Romildo. **Zé Fortuna e as Guarânicas em Brasileiro**. HIGA, Evandro Rodrigues. 2013. **Para Fazer Chorar as Pedras**: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940-50. 2013.

Para o cantor Amaraí, o festival teve grande contribuição com a popularidade de José Fortuna no meio artístico:

[...] Isso rodou muito por aí. Aí que ele ficou famoso mesmo, conhecido, renomado artista. É curioso uma coisa assim, os três primeiros lugares. Então logo as duplas souberam, também o festival era muito popular. No meio artístico ele ficou famoso mesmo. Pras dupla...os artistas tudo. Sei lá quanta gente gravou músicas dele. Muita gente mesmo. Acho que o concurso ajudou com isso. Ficou mais conhecido do que era. Porque pra você vê era um cara muito bom no que fazia. Escrevia muito ele. Corria atrás da carreira dele, não esperava ninguém fazer isso por ele.³⁴⁰

Para o público e para o meio artístico, José Fortuna enfatizou sua carreira como compositor também com os concursos e festivais. Não media esforços para angariar e garantir recursos para sua empresa artística, revelando aí uma fissura com o restante de sua equipe, tanto no teatro quanto no trio musical no qual sempre se apresentava. A representação de si como autor/compositor fez com que José Fortuna tomasse as rédeas de seu empreendimento, ficando sempre como chefe do grupo musical e teatral. Esta postura de buscar ele mesmo os meios para atingir seus objetivos, a de ser um nome reconhecido, como relata o cantor e compositor Amaraí, o tornava destaque no grupo Os Maracanãs, acarretando, com isso, certos desentendimentos e mágoas com os parceiros artísticos.

Dona Ruth apontou-nos essa faceta autoral de José Fortuna de maneira menos elogiosa que a de Amaraí. Trouxe essa parte da história da carreira do famoso compositor numa voz embargada por lembrar a oportunidade não dada a seu marido acordeonista, de forma, segundo ela, a “prendê-lo no trio, sem ajudar na gravação e divulgação dos discos solo ou ao menos reconhecer as parcerias em músicas que ajudou José Fortuna a compor”³⁴¹. A significação de Dona Ruth é uma peça desse quebra-cabeça cuja figura a ser formada é aquela preterida por Zé Fortuna, a do famigerado autor entregue à sua obra, investindo em si mesmo. “Cada canção era uma relíquia para ele”³⁴², disse Dona Ruth, expondo o que ela chamou de entusiástica reação de Fortuna a cada canção elaborada. Trata José Fortuna como uma figura cada vez mais centrada em sua carreira de autor,

Dissertação. (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

³⁴⁰ CUNHA, Domingos Sabino da (AMARAÍ, cantor e compositor). **Depoimento**. Uberlândia, 2016.

³⁴¹ Dona Ruth (esposa de Antenor Vicente, o Zé do Fole). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2015.

³⁴² *Ibidem*.

como também o enxergou Pitangueira: alguém debruçado sobre sua obra. A difícil empreitada em torno de firmar a ideia de uma escrita originária e fruto de alguém esteve nas premissas da organização de José Fortuna em sua empresa artística. A figura idealizada do poeta pela família e por grande parte dos discursos aqui analisados tornou difícil o acesso a esse José Fortuna comprometido com o que escrevia, no sentido de assegurar sua criação (escrita) à sua pessoa. Um balé de luz e sombra se apresentou diante de nossas análises. Quando o poeta é inteiramente iluminado, sua sombra esconde as práticas da construção do popular compositor de sucesso. Elas só se revelam quando a luz ameaça se apagar para o poeta. Pitangueira tece uma narrativa em tom de defesa do domínio e constante vigilância da obra por seu irmão:

[...] Ele não gostava de saber que suas peças estavam na mão dos outros. Também para gravar era a mesma coisa. Tinha que por lá o nome dele na capa né? Sabe como era? Tinha o nome do ritmo da música e do compositor também. Era assim, hoje não é mais, ninguém quer saber do compositor mais. Mas, antes, era importante saber. Era uma regra quase. Se não, não podia gravar. O Zé era rígido com isso aí. Porque era o autor, tudo saía da cabeça de gênio dele, ele que escrevia, era dele. Imagina você, saber depois de escrever uma música, um drama e outras pessoas vim e gravar, encenar sem a permissão. Era difícil pôr na praça, divulgar, ensaiar, fazer o público vir assistir, se interessar por aquela coisa. Aí vinha um e pegava? Não...não podia não. Dava trabalho pra fazer, né? Imagina você: criar, escrever, divulgar, atuar. Eram coisas muito difíceis. A gente tinha que viajar muito com a Companhia, atrás dos circos um ano inteiro e chegar lá e ver que um já tinha passado a peça? Não é que ele não escrevia pra ninguém. Pra pegar uma coisa dessa aí, tinha que falar com ele primeiro, senão quem saberia que era uma peça dele? Ele tava certo com isso aí. Qualquer um podia ir pegando, passando adiante? Não. Não. Ele era muito rigoroso com isso aí, com isso aí ele era. A gente não importava de ver outros artistas encenando os dramas que o Zé escrevia. Mas tinha que ser tudo preto no branco.³⁴³

Dentro da mesma estrutura de organização e circulação da produção teatral dos dramas das companhias circenses, Maria Lucia Montes destaca a possibilidade de esses textos (os dramas) passarem de mão em mão, extrapolando os limites do domínio da trupe, do elenco teatral circense. A forma com que esse elenco encena o drama provoca uma reação no público, que acompanha atento o desenrolar do enredo, interagindo nos pontos de maior conflito e êxtase. O ator então reage a esses estímulos emotivos. A peça ganha novos contornos e a “(...) importância desse trabalho de recriação pode ser medida

³⁴³ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

pelo fato de que, a partir dela, chega-se mesmo a produzir novas versões do texto escrito”³⁴⁴. A variabilidade de lugares e públicos, segundo Maria Lucia Montes, requer um constante trabalho de recriação. Os textos, inúmeras vezes encenados, debatidos e decorados são readaptados às novas realidades e espaços socioculturais. O sucesso da apresentação, como exemplo o teatro no circo, depende mais da improvisação do ator do que do próprio texto escrito. O texto do drama circula na memória do ator e do público, e é por isso mesmo recriável. Isso se deve também à maleabilidade do texto em cena no palco circense, que exibe uma possível desapropriação da autoria do texto. A quem ele pertence? A cientista social Maria Lucia Montes examina a reinvenção do texto teatral no momento de sua encenação no palco. Eis aí um importante trabalho de recriação. A partir dessa análise de Montes é possível entender que essa constante reinvenção da fala do ator consequentemente provoca a inexistência da originalidade textual, fruto da “escrita” de alguém. Diz a autora que: “(...) o texto teatral existe enquanto tal, como uma forma estável, apenas na fixidez do ponto (...)”³⁴⁵. Sua encenação, regida por uma maior flexibilidade e adaptabilidade às realidades sociais e locais, proporcionada pelas características da narrativa do gênero comumente preferido do teatro circense – o drama -, permite a interferência do ator, este limitando ou estimulando também a intervenção do público na recriação do texto e da dinâmica da apresentação da peça. Dessa forma, a contribuição do público, diz Montes, propõe uma revisão da noção de espectador passivo, que postula a aceitação do conteúdo sem intervenção e crítica, ainda que esse conteúdo trabalhe com as formas e dispositivos do poder.

Modifica-se a obra no ato de sua exibição. Então constrói-se uma estreita relação entre atores e público, graças ao caráter interativo que se expõe no ato da representação, uma via de mão dupla. Para Montes, essa suposta relação construída possibilita uma (...) familiaridade dos atores com o universo das representações – para além da representação teatral – a partir das quais o público, membros das classes populares que habitam a periferia da cidade, dão sentido à sua experiência de vida. A intimidade na arena semicircular expõe a familiaridade com o público, pois nela circulam as regras do social, os códigos, normas e padrões de sociabilidade. A estrutura do núcleo narrativo dos dramas circenses reforça também a estrutura do social e permite uma representação das relações

³⁴⁴ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. 1983. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

³⁴⁵ *Ibidem*, p.117.

sociais e da organização de poder no interior da cultura popular. Em todo caso, as peças expõem essa encenação no qual o lazer e cultura das classes populares, longe de configurarem-se no espaço reservado às abstrações, distrações e entretenimento, estão intrinsecamente ligados ao pensar e ao agir, decodificando as regras do social e do político exibidas no palco. O enredo das peças que circulam no circo-teatro engendra e reforça a estrutura do social com a qual o indivíduo se identifica.

Na recepção da obra acontece uma possível recriação, pela ação do ouvinte ou do espectador, que da arquivancada sai lembrando e repetindo as falas dos atores, recriando como coautor a obra, passando-a para o papel e dando outro significado a ela, mais atual, menos original, quem sabe? É um gesto que permite o registro quando a narrativa ganha tinta e papel. Mas nem sempre esse texto ganha a forma física.

José Fortuna trabalhou para esse tipo de materialidade do texto, mas enquanto escritor/compositor, reconhecendo a obra como propriedade intelectual, pouco insistiu que essas peças fossem publicadas, “evitando que caíssem em mãos erradas, de qualquer editor”, enfatizou Euclides Fortuna sobre a não publicação das peças de teatro de José Fortuna³⁴⁶. A peça *Índia*, por exemplo, não encontrou nenhuma publicação ou registro escrito, a não ser o do próprio autor na época de grande popularidade nos circos-teatro³⁴⁷. Mesmo assim, foi encenada, não lida, mas repetida, ensaiada, decorada, segundo Zé do Fole, ator da companhia de José Fortuna, Os Maracanãs:

[...] O texto mesmo só existia para o Zé Fortuna. Muitos nem sabia ler. O professor Joldmar Tavares é que lia pra gente, passava, né? O Zé também, porque ele já sabia tudo, era ele que escrevia, né? Aí a turma decorava, né? A gente nem lia, só repetia, ensaiava e decorava. Os dramas funcionavam assim, muitas vezes a gente inventava um pouco, exagerava, ixi... (risos). O Zé Fortuna não gostava não. Porque tinha que falar a coisa certa. Mas não era difícil, ouvia muitas vezes as falas que... ah... já ouvia todo dia. Até quem não era para atuar tinha o texto na ponta da língua. Aquele que ficava só ocupado com a montagem e tal, sabia...sabia tudo, as falas. Foram muitos anos com isso aí. Não tinha como não saber. Então se faltasse um, a gente pegava lá, qualquer um lá só pra cobrir naquele dia e não ficar desfalcado. Depois retomava com o ator certo. Dava certo. Pegava lá um e pronto. Sabia o rumo da história que o Zé queria, né? Também tinha a música que já dava o drama, então falava lá na hora e tal. Depois até o Zé Fortuna escrevia e

³⁴⁶ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

³⁴⁷ Somente na atualidade esse texto teve publicação pela Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Cf.: Cenas Minas apresenta: *Índia*. Texto de dramaturgia. Circo teatro. Secretária de Cultura de Minas Gerais. Texto de J. Silva, inspirado na obra de José Fortuna. Coleção 17/36.

tudo, passava pra turma e decorava...todo mundo lá pegava...lia. E depois também tinha o ponto, né? Dava segurança.³⁴⁸

Talvez esta composição teatral nem mesmo existisse enquanto texto escrito e/ou publicado, o que de fato aconteceu com muitos de José Fortuna. Pouco se sabe sobre o registro da publicação desses textos teatrais por editoras. Alguns, como no caso o drama *Índia*, tiveram sua publicação muito tempo depois de serem encenados nos palcos dos circos. De maneira similar, a guarânia *Índia* (canção que antecede a peça) recebeu seu registro em disco quase um ano depois de ser adaptada para o português e de ser divulgada nas maiores emissoras de rádio do país nas vozes de Cascatinha e Inhana³⁴⁹. Então, entende-se que o texto teatral e mesmo algumas canções por vezes foram levados aos palcos e ao microfone das rádios por meio do ouvir e pela ação de copistas, que, estando na plateia como espectadores, copiavam as falas de um texto que ainda não existia na forma escrita, somente falada e imaginada.

Zé do Fole nos permite fazer esta análise quando nos revela a forma improvisada de se apresentar o texto para a plateia, muitas vezes se destacando pelo talento do ator em cena, como também os seus exageros. O texto se cria também em cena, direcionado por uma história previamente conhecida, como uma canção que dita o assunto que será mostrado. Desse modo, muitas vezes aparece de forma recriada e mesmo reinventada quase em sua totalidade. E, para Chartier, isso nos obriga a discutir e “(...) a pensar a historicidade de seu modo de composição, de suas formas de publicação e de suas recepções”³⁵⁰, abordando de forma crítica o encontro do texto e do leitor. Pode ser que a figura do autor se esmaçaça nessa junção. Sem ao menos poder controlar as possíveis adições ao texto e mesmo a reinvenção total da obra, o autor a compartilha. Sem saber, talvez, ele escreve em colaboração, empresta a outros tantos escritores que ali também adicionam, cortam, adaptam à sua maneira e ao gosto do público, a fim de extrair o miolo do assunto.

³⁴⁸ VICENTE, Antenor (o Zé do Fole, integrante da Cia Os Maracanãs e acordeonista da dupla Zé Fortuna e Pitangueira). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2015.

³⁴⁹ Muitos textos de José Fortuna ainda não foram publicados. Até a presente data, tem-se o registro da publicação apenas do texto da peça *Índia*, que foi adaptada para o teatro após a gravação em disco, em 1951. A gravação de *Índia* em disco, como forma de publicação e publicização musical, só foi registrada tempos depois de ter sido adaptada para o português, ou seja, cerca de um ano antes da gravação por Cascatinha e Inhana. Apesar disso, já era um texto e uma canção conhecidos pelo público e por artistas do meio sertanejo e do circo-teatro.

³⁵⁰ CHARTIER, Roger. **Caderno entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 270.

Chartier nos adverte que muitas vezes esses textos são lidos ou mesmo assistidos, quando representados no teatro, sobre hábitos e códigos específicos, que não são mais os nossos³⁵¹. Por isso, a sua recriação se torna tão necessária, com a finalidade de atualizá-la. Chartier, ao retrazar a história de uma peça perdida, *Cadernio* - representada na Inglaterra, em 1612 ou 1613 -, enxerga que a significação depende do que encontra no palco:

[...] cada forma de representação se dirige a um público particular; cada uma mobiliza um repertório de experiências, de referências, de expectativas. Desse modo, é a própria significação das peças que se encontra modificada pelas lógicas que governam sua apresentação no palco [...]³⁵²

É importante fazer esse paralelo entre os textos encenados no circo-teatro – por atores do próprio circo - com a os textos produzidos por Fortuna para diferentes formatos e linguagens artísticas (seja como música ou peça teatral), a fim de tornar compreensível a sua atuação e interesse de autor/dramaturgo/escritor em não deixar uma obra sem autoria, sem nome, e mais apropriadamente, sem dono, o que de fato inviabiliza seu projeto de ser lembrado pela obra que produz e, conseqüentemente, de ter resguardado seus direitos sobre ela.³⁵³

O essencial reside na própria noção da “perda da autoria”, ou mesmo, da própria noção de autor que parece ter sido fundamental para José Fortuna na estruturação de sua obra artística na forma de empresa cultural. Ao tornar a obra tão susceptível de encontros e reescrita, o autor não pode aí resguardá-la das possíveis modificações e atualizações. O que tenta limitar é a possível perda e esquecimento de seu nome, que deseja estar conectado a determinada canção ou peça de teatro. Da necessidade de se fazer lembrado como o autor, batiza um conjunto de elementos que torna nomeável e identificável,

³⁵¹ Ibidem, p. 270.

³⁵² Ibidem, p. 271.

³⁵³ Chartier retoma uma discussão feita por Foucault em sua conferência *O Que é um Autor?*, no final da década de 1960. Em seu texto *O Que é um Autor? Revisão de uma genealogia*, o historiador francês discute as origens da figura do autor traçando, segundo a apresentação de Luzmara Curcino, a “emergência da função autor e da invenção do direito do autor como resultado de um processo que visava ao reforço de um direito vigente no Antigo Regime (...) Chartier tem como objetivo a construção da função autor. Dessa maneira, para ele é preciso “(...) considerar o autor como uma função variável e complexa do discurso, e não a partir da evidência imediata de sua existência individual ou social. Do que decorre a constatação fundamental: a função autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. CHARTIER, Roger. **O Que é um Autor?** A revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2012. p.27.

relacionando a obra a alguém. É preciso frisar na memória do público e de seus pares como responsável pela obra:

[...] Quem não lembra de José Fortuna, né? É impossível esquecer dele. A música sertaneja está cheia de suas composições. *Lembrança, O Ipê e o Prisioneiro, Paineira Velha*. E as peças? Ele era um grande dramaturgo também. *O Punhal da Vingança, Selo de Sangue*, peças dele. Quem frequentou esse tipo de circo lembra disso, lembra dele no circo, porque ele é um grande nome do circo e da música também. É impossível falar de música sertaneja sem tocar em seu nome. Construiu uma carreira de grande sucesso nisso aí. Fez muita coisa, peças demais, escreveu muito. Dos antigos aí, quer dizer da música sertaneja raiz todos lembram de seu nome. Acho difícil uma pessoa que gosta desse tipo de música não saber de suas letras...acho difícil.³⁵⁴[grifos nossos]

Da mesma forma, João Gonçalves, radialista e apresentador do programa *Essência Cultural*³⁵⁵ compartilha dessa memória que se cria em torno da figura de José Fortuna compositor. Fã do artista, João Gonçalves nos oferece uma ideia de como José Fortuna ainda é lembrado. Como fã, ele diz:

[...] eu sei de cabeça muitas letras dele, nomes de músicas e tal. Sou fã, né? Decorei de tanto ouvir. Aí fica mais fácil, porque já sou fã e interessado no assunto. Mas ele é sempre lembrado. Nos programas de TV, como no programa da Inezita Barroso, o Viola, é sempre lembrado. Também os colegas gravam muito né, coisas dele. Quem nunca ouviu Zé Fortuna? Nem precisa ser ele cantando pra gente saber que é música dele, né? No rádio também vira e mexe tem música dele sendo tocada. Acho que quase todas as duplas conhecidas têm músicas dele, acho que sim. Também quando ouço no rádio sei que a música é dele, identifico já. Pela letra, pelo tema, as palavras que ele usava né. Então aquilo era muito autoral mesmo, coisa da cabeça dele, cabeça de poeta. Então, quando uma música era boa mesmo, bonita, bem escrita, não era invenção de qualquer um. Era do Zé Fortuna. Aí a coisa muda.³⁵⁶

Assinar um discurso e tornar identificável a alguém está associado também ao importante papel dos meios de comunicação de massa, que veiculam o discurso e o torna acessível. As revistas, os programas de rádio, o circo-teatro, o disco e mais tarde os programas de TV foram ferramentas indispensáveis para que esse discurso chegasse ao

³⁵⁴ CUNHA, Domingos Sabino da (o Amaraí, cantor e compositor). **Depoimento**. Uberlândia/MG, 2016.

³⁵⁵ Programa de iniciativa independente, veiculado pela rede de internet. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCHRH4B8ILphG_sSotXqbFTQ Acesso em: jun./2016.

³⁵⁶ João Gonçalves é radialista e apresentador do programa *Essência Cultural*, veiculado pela rede de internet. GONÇALVES, João. (radialista e apresentador). **Depoimento**. Rádio Planalto AM/Araguari/MG, 2012.

público, e com isso fosse aceito e reconhecido. No entanto, é preciso dizer que as práticas de José Fortuna não preveem os possíveis caminhos que a obra artística toma, nem tampouco o público que ela pode atingir. Elas se inserem num jogo de interesses que torna mais claro para nós o entendimento que o próprio José Fortuna tinha do funcionamento da música no mercado, e isso colaborou significativamente para traçar uma representação de si como autor/compositor, buscando agregar valor simbólico ao que ele produzia. Por isso, João Gonçalves em seu relato traz à tona o valor que a obra possui, por ser de Zé Fortuna, compartilhando daquilo que ele mesmo (o compositor) criava para si em sua carreira artística. O entrevistado reforça essa ideia dizendo que “(...) quando uma música era boa mesmo, bonita, bem escrita, não era invenção de qualquer um. Era do Zé Fortuna. Aí a coisa muda”.

Em sua jornada pelo reconhecimento, José Fortuna se destacava em meio aos artistas de sua época. Com o sucesso de *Índia* nos anos de 1950, se consagrou no meio artístico da música sertaneja, procurado por diversas duplas e trios para compor repertório. O contato que estabeleceu com a música paraguaia e mexicana contribuiu com sua popularidade. Foi responsável pela introdução da guarânia no Brasil, com *Índia e Meu Primeiro Amor*, o que gerou reações que desaprovavam tal intercâmbio. Além da reprovação por parte dos defensores da autêntica música caipira, José Fortuna era desconhecido no meio artístico, ainda um jovem compositor do interior. Raul Torres, famoso compositor e radialista, não se convenceu do nome desconhecido que assinava a famosa *Índia*. Pitangueira relatou em seu livro que “Raul Torres havia dito em seu programa de rádio que *Índia* não era letra do Zé e sim de outra pessoa, sugerindo que ele havia roubado a música”. Raul Torres contestava a autoria da canção e isso se tornou importante assunto, dada a popularidade de *Índia* e de seu compositor (versionista, no caso). Em seu programa, na Rádio Record, provocou José Fortuna com sua postura duvidosa, apresentando uma paródia de *Índia*:

[...] Esse tal Fortuna, desafortunado
 Que roubou a Índia de um pobre aleijado
 Ele mais a Índia podem ir pra Putebirindava
 Porque aqui em São Paulo já encheu o sapato.³⁵⁷

³⁵⁷ Trecho da paródia da guarânia *Índia* feita por Raul Torres. In: Fortuna, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p.128.

A postura duvidosa de Raul Torres irritou José Fortuna, como salientou Pitangueira. Porém, a ideia que se apresenta sobre esse desentendimento com Raul Torres é que José Fortuna não se ofende com a acusação de estrangeirismo. Até porque não existe aí um ataque ao intercâmbio musical Brasil-Paraguai por parte de Torres. O que é expressamente criticado é a própria autoria da canção *Índia*. Seria possível um jovem compositor causar tanto alvoroço no meio sertanejo com versões paraguaias? Independentemente do que Raul Torres imaginava, sua crítica desvela a incursão de José Fortuna compositor no meio artístico sertanejo. Seu nome estava emaranhado ao que escrevia, necessariamente lembrado. Nesse sentido, a desaprovação das guarânicas por parte dos críticos e de alguns artistas não surtiram efeito na carreira de José Fortuna afetando o seu repertório. O que de fato parece incomodar é a desvinculação de seu nome à obra, negando todo o seu controle sobre ela. A prática que este homem produz reside nos detalhes que ele elabora e que o tornam reconhecível. João Gonçalves indica essas artimanhas de Fortuna, os elementos que este usa para tal façanha, os temas, os estilos musicais que se entrecruzam em sua obra, uso de determinadas palavras e expressões, intérpretes exclusivos. Tudo isso corrobora com a identificação de sua autoria à determinada obra, mais latente na música, passando de um simples desejo do artista – de ser famoso e viver de sua arte - para a estruturação de um projeto de representação de uma face do artista, que se realiza durante sua carreira e até os dias atuais, sem que o que projetou para as multidões tenha sido algo diluído, sem identificação, sem nome.

José Fortuna primava pelo reconhecimento tanto do que escrevia e encenava quanto de seu próprio nome. O processo de massificação e modernização da música sertaneja criou um rol da fama. Radialistas e intérpretes se tornaram ídolos sertanejos. Porém, o compositor não gozava de tamanha popularidade e visibilidade, como se fosse uma figura “de menor prestígio” e indigno de reconhecimento. A luta de Fortuna tem um papel importante na mudança desse lugar do compositor, tantas vezes não dito. Seu reconhecimento veio não como cantor e sim como popular compositor, o poeta, o que é inusitado, já que na música sertaneja o sucesso e reconhecimento pelo público estão atribuídos aos intérpretes. No caso de José Fortuna esse reconhecimento foi obtido pelo que escrevia, acima de tudo. Ele preservou a figura do escritor solitário como uma tática na luta contra o anonimato e, sobretudo, daquilo que chamamos de domínio sobre a obra, evitando que fosse de alguma forma (des)autenticada e recriada por outros artistas.

Quando se traça um paralelo com os textos do circo-teatro, se percebe a diferença na postura de Fortuna, tentando estabelecer controle sobre o que produzia, determinando

as condições de encenação e gravação por outros. Não se pode negar que outros intérpretes e artistas usufruíam e (re)significavam aquilo que ele escrevia. Entretanto, é preciso dizer que o total controle da integralidade de um texto e de sua encenação, pretendido por José Fortuna, esteve relacionado menos à preocupação com o retorno financeiro que outros artistas poderiam obter, do que com a própria ideia de esquecer quem o escreveu, em não atribuir seu nome àquilo que ele criara. Mesmo assim, gravava-se e alterava-se seus textos sem a sua aprovação, o que o deixava estarecido, como nos contou Pitangueira:

[...] Era ele que escrevia e criava. Era dele. Todo mundo sabia disso. Não tinha como esconder isso aí. Os colegas até tentavam imitar, tentavam fazer aquela concorrência (risos). Mas ele era bom no que fazia. Não tinha pra ninguém não. A gente foi ficando conhecido com isso aí, com as músicas dele, com os dramas dele. Quando falava, *O Punhal da Vingança*, ah! ...já sabiam, é o Zé Fortuna! Basta você falar aí oh, o povo te responde já...Zé Fortuna...Zé Fortuna...Zé Fortuna. Agora, não adianta...você tem que fazer melhor. Não adianta copiar. Não dá. Então pegava as obras dele, o que ele escrevia, né? Tudo bem. Mas aí você tem que prestar contas. Ele achava que era uma falta de consideração com o poeta esquecer quem escreveu aquilo lá. Porque não dizer que ia gravar? Porque mudar o texto? Quem permitia isso? Então os colegas faziam mesmo assim. O Zé ficava furioso. Tinha ciúme né? Mas não adiantava, né? Ele bem que tentava controlar, ia atrás...cobrava...brigava até. Tinha razão, porque era dele...ele que escrevia.³⁵⁸

Pitangueira entende que a obra se desprende de seu autor no momento em que ela é apropriada, ganhando novos sentidos e usos. Quando é divulgada, a produção musical e textual de José Fortuna está aberta a novas interpretações e leituras. Não se pode mais, a partir disso, controlar os seus usos. A apropriação que dela se faz não mais depende de quem a escreve. Liberato Del Duque (de codinome artístico Bombinha), velho autor, empresário e proprietário de circo descreve essa nova construção textual, da qual o autor não participa:

[...] Eu pegava o texto e ia passando o lápis em tudo o que era falação à toa, encheção de linguiça, pra chegar logo no miolo do assunto. Hoje em dia a vida anda muito depressa, o público não tem paciência de esperar muito falatório, se chateia [...] só deixava aquilo que o público gosta, que é sucesso garantido.³⁵⁹

³⁵⁸ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

³⁵⁹ Entrevista com Bombinha apud Maria Aparecida Lúcia Montes. 1983. p 117 e 118.

Del Duque nos mostra como ele mesmo fazia uso das peças teatrais que não eram de sua autoria e que foram criadas para serem encenadas em outro espaço e contexto sociocultural. Na realidade, como explica Maria Lucia Montes³⁶⁰, essa prática consistia numa tática usada pelos circenses para obter maior bilheteria com peças já conhecidas do público, como as citadas por Del Duque, *Solidão*, de José Fortuna e o texto canônico *E o Céu Uniu Dois Corações*, do famoso dramaturgo Antenor Pimenta. Esta apropriação permitia que o circense adaptasse o texto à realidade local, aos seus interesses e gostos. Dessa maneira, é possível dizer que se tem uma reinvenção do texto, ao gosto da plateia, estabelecendo aí uma união do circo com o espaço urbano, com o lazer das classes populares que habitam as regiões periféricas da cidade e de como, por meio desta conexão (com o circo-teatro), dão sentido à sua experiência de vida³⁶¹. Ainda que esteja falando do texto teatral, o seu relato nos permite tecer uma mesma análise em relação à obra musical de Fortuna. É ela uma criação que passa por diferentes contextos de gravação e divulgação da música sertaneja, permitindo que seus intérpretes e ouvintes estabeleçam outra relação com o que ele produziu para determinado público e época.

Disse Del Duque: “eu pegava o texto e ia passando o lápis em tudo o que era falação à toa, encheção de linguiça, pra chegar logo no miolo do assunto”. No trecho, o circense refere-se à sua maneira de ler a peça de Zé Fortuna para uma outra realidade que se distancia no tempo e no espaço daquela em que foi criada. Dada a própria mobilidade do circo, seu sistema de peregrinação e a realidade de seus artistas, na maioria analfabetos, os textos, vez ou outra, eram reinventados. Tornavam-se mais palatáveis à realidade do circo e de quem frequentava e assistia a seus espetáculos. Nota-se que na perspectiva de Fortuna tal necessidade de adaptação comunga da perda ou da difusão mais complexa da noção de autoria e originalidade textual no próprio espaço de encenação (e porque não, do próprio sentido de gravação). Tal fato, todavia, infunde a ideia de tornar o registro musical e a encenação do drama mais acessível e atual, por meio dos meios de comunicação de massa, pelos quais o ouvinte entra em contato com a obra, atribuindo uma leitura própria. Como assinala Montes, é a partir daí que se exibem versões mais curtas, adaptadas ao gosto do público³⁶². Na verdade, ainda para Montes, “(...) já não há

³⁶⁰ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. 1983. Tese. (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

³⁶¹ Ibidem, p. 118.

³⁶² MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. 1983. Tese. (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. p.117.

mais o espectador que, de fora, vê o espetáculo, como trabalho de um outro, do artista. Ele próprio é parte do espetáculo, como coautor, no momento mesmo em que o consome”.³⁶³

De alguma forma, essa prática fere o próprio projeto de José Fortuna na tentativa de dar o seu nome à sua produção, estabelecer um completo domínio. Ela flui para outras trupes, outros artistas, novos olhares, leituras e público, que participam reformulando-a (encurtando os atos e tempo de duração, com aplausos ou apupo, etc.). Apesar de ser uma empreitada (a de Zé Fortuna) um tanto quanto impugnável, dado o alcance e a repercussão que ela adquiriu junto ao espectador e ao meio artístico do teatro e do universo sertanejo, as versões originais foram sendo reconstruídas ou (re)significadas. A contragosto de Fortuna, o texto do drama *Solidão* sofreu cortes e adaptações, sendo assim considerado mais apresentável, exercendo maior impacto sobre o público, concentrando sua atenção para o que era encenado no palco, sem cansar o povo com tanto enredo, explicações demasiadamente longas, pois segundo Del Duque: “(...) Hoje em dia a vida anda muito depressa, o público não tem paciência de esperar muito falatório, se chateia”.

Mesmo considerando as diferenças entre seus propósitos no âmbito cultural (o circo como uma instituição artística da cultura popular e Os Maracanãs como empreendimento artístico de José Fortuna), essas empresas artísticas, como no caso do circo-família e do empreendimento de José Fortuna, se organizam também em torno do que quer levar adiante, e aí compreendemos as suas semelhanças. Existe aí, como revela Ermínia Silva³⁶⁴, um cuidadoso trabalho com o que se produzia, repetindo o número infatigavelmente e de forma esmerilhada, num treino diário, onde trabalho e prazer se imbricam de forma inexorável. Trabalho que se faz num exercício de não deixar esquecer, envolvendo todos os componentes familiares com esse comprometimento. Há, por isso mesmo, uma semelhança nesse sentido do circo-família com a empresa de José Fortuna, que se cerca desse compromisso, levado a diante e cotidianamente trabalhado. A partir das práticas de José Fortuna é possível observar que este trabalho é desenvolvido de forma a envolver a sua família. As filhas participam dessa empresa, seja como integrantes da Cia Os Maracanãs (em temporadas curtas) e como herdeiras desse seu interesse em levar adiante o seu nome. Talvez por isso que a família se sente pouco à vontade em

³⁶³ Ibidem, p. 121.

³⁶⁴ SILVA, Ermínia. **O Circo:** sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do século XIX a meados do XX. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

disponibilizar o material que José Fortuna, pois compartilha daquele seu objetivo de resguardar o domínio sobre sua obra que, com a abertura da Editora Fortuna, passa a ser responsabilidade da empresa da família, das filhas e do gênero Paraíso.

[...] Hoje tenho quase todo o material comigo, aqui na Editora. Meu pai deixou tudo organizado, como disse antes. Tem uma ou outra coisa que não conseguimos trazer pra cá. Mas tudo, tudo ele organizou antes de partir. Ele era muito organizado com suas coisas. Tem ainda obras inéditas, poemas, que ainda temos que mexer. Aliás, era interesse dele também publicar um livro de poemas e vamos fazer ainda...ainda pra este ano ou no ano que vem. Fiz também pela lei Rouanet...um espetáculo em homenagem à sua carreira no teatro. Então esta é a razão da Editora existir. Organizar, cuidar, publicar, né? Levar à diante a obra artística de meu pai, mostrar como ele era grande. Esta é a finalidade da Editora Fortuna, revelar essa obra, como ela fala da nossa cultura, das nossas raízes através da obra dele. Depois veio outros artistas, trouxemos pra cá também, fomos abrindo, mas o cerne da produção que tem aqui é dele, conseguimos reunir aqui, pra cuidar melhor do que era dele, do que ele amava, pra depois divulgar, disponibilizar para outros artistas gravarem conforme a Lei dos Direitos Autorais.³⁶⁵

Iara Fortuna evidencia seu compromisso com a produção de seu pai. Amparada pela Lei dos Direitos Autorais, a obra segue aberta a outros intérpretes. A filha de José Fortuna entende o projeto de seu pai. Cerca a obra da proteção legal, a organiza em um só local, para que assim possa exercer maior domínio e cuidado sobre ela. Em seu relato, Iara elenca a finalidade da editora Fortuna, destacando em primeiro lugar interesses menos comerciais, como o cuidar daquilo que o pai amava. Paraíso apresenta um discurso diferente do apresentado por Iara. Para ele:

[...] Ele deixou muita coisa. Inúmeras obras inéditas. Mais de duas mil composições. E acrescenta aí, poemas, teatro...o cordel. Então precisava organizar tudo isso. Esse interesse ele já havia demonstrado antes de morrer, em 1983. Ele queria criar a Editora, ver isso tudo aqui funcionar. Mas não teve tempo. Então nós concluímos. Ele já tinha quase tudo organizado. Ele era organizado com a obra artística dele, com tudo que envolvia a carreira. Era dedicado. Muito dedicado. Então, como ele era um compositor muito querido, reconhecido na música, nós conseguimos reunir aqui a obra dele. Decidimos que íamos trabalhar a obra dele, na forma da lei, como é até hoje. Ele viveu disso, a família dele também. Era o patrimônio dele. Muita gente vinha aqui, queria gravar e tal...gente importante, famosa, muitos cantores aí do meio sertanejo. A gente precisava cuidar dessa parte. Porque até então ele cuidava, né? Era ele e... com a morte dele tinha que ser feito isso mesmo. O Zé Fortuna tem uma história importante na música

³⁶⁵ FORTUNA, Iara (filha de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

sertaneja...muito importante mesmo. É lembrado ainda hoje. Muita gente ainda tem interesse até hoje. Ele é muito gravado ainda...ainda hoje. Então a Editora vem desse interesse de resguardar a obra dele.³⁶⁶

Paraíso, neste trecho de entrevista, entende a lógica de mercado em que a obra artística de José Fortuna está inserida. Como cantor e compositor, conhece o processo da música no mercado fonográfico. Com um discurso menos afetivo do que o da esposa Iara, compreende que a família passou a ter um compromisso com a história de José Fortuna, que como compositor reconhecido era constantemente requisitado nos álbuns de muitos intérpretes importantes. A visão dos objetivos da criação da Editora se fundamenta no compromisso com a obra de José Fortuna que está para além do afetivo e envolve interesses de mercado. Com a morte do artista, a família passou a lidar com a sua obra de maneira profissional, continuando o trabalho do compositor e estabelecendo domínio sobre a sua obra artística.

José Fortuna passa seu trabalho adiante, fazendo de sua família uma instituição empresarial que complementa o seu sucesso como compositor. O jornal Diário Sertanejo nos permite vislumbrar a sintonia entre José Fortuna e seus herdeiros, no sentido de não deixar de exercer controle sobre sua obra artística. Esta parceria reforça o seu trabalho como empreendedor artístico, que não deixa de lucrar mesmo depois de sua morte.



IMAGEM 34: Jornal destaca a arrecadação em direitos autorais de José Fortuna mesmo após sua morte. Fonte: Jornal Sertanejo. **Diário Popular**. São Paulo, quarta-feira, 06/11/1991.

³⁶⁶ TRANSFERETTI, Plínio (genro de José Fortuna, cantor e compositor). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2015.

O sucesso imortal de José Fortuna: eis o título da matéria do Diário Sertanejo que versa sobre o sucesso do compositor pós-morte. Apesar de relatar a boa arrecadação de José Fortuna junto ao Ecad, a publicação nos permite enxergar que esta lucrativa arrecadação é fruto de um trabalho que se realiza em parceria com a própria família Fortuna, que não deixou de concentrar-se para divulgar a obra do compositor. A família assume um compromisso, como disse Paraíso, com a obra de Zé Fortuna. Deseja que sua trajetória artística não fique esquecida. Porém, como uma empresa, entende as práticas que o compositor produzia para que esta obra não fugisse de sua alçada. Desta forma, usufrui do prestígio de José Fortuna junto ao público e ao meio artístico da música sertaneja, de sua organização enquanto produtor cultural, e estuda as estratégias de mercado, as maneiras para que sua obra continue a ser incluída nos álbuns de grandes nomes da música sertaneja e da MPB.

A continuidade do trabalho de José Fortuna vislumbra a atualidade de sua obra e de sua memória. Paraíso entende a grande repercussão que ela tem. No cinema brasileiro, nas telenovelas e documentários, as guarânicas, sobretudo, *Índia e Meu Primeiro Amor*, dificilmente são esquecidas. José Fortuna ainda permanece vivo na memória musical do país. Toda a sua versatilidade o colocou em contato com linguagens artísticas as mais variadas. O diálogo com o teatro, a literatura, o circo e a música rendeu inúmeras criações. Iara Fortuna nos relatou, que “(...) era homem de muito interesse. Interesse pelas artes, história geral, literatura nacional. Apesar de pouco estudo, investiu no intelecto”, diz a filha. Era um homem das artes e viveu da arte. Pitangueira completa essa frase:

“[...] viveu da arte de ganhar dinheiro. O Zé amava o teatro, música, rádio. Adorava cinema. Mas tinha que fazer um pezinho de meia, né? Então tinha um jeito muito especial de lidar com a arte que ele produzia. Muitos aí... gênios, poetas. Coitados. Morreram pobres, sem nenhum vintém. Nada. A família vive aí sem nada, porque o cara perdia tudo, em jogo, boemia, essas coisas. É por isso que eu falo que ele viveu da arte...da arte de ganhar dinheiro.³⁶⁷

Sobre esse jeito especial, Zé do Fole esclarece:

[...] José Fortuna negociava suas canções diretamente com as duplas que ia gravar. O diretor artístico autorizava e pronto. Ele negociava com a dupla, ou no caso de peças, com os donos do circo. Era um jeito dele, as coisas era assim que acontecia pra ele. Se a dupla precisava, ela fazia uma música que encaixava direitinho no estilo deles. Foi assim com

³⁶⁷ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna/São Paulo, 2008.

Cascatinha e Inhana, Tônico e Tinoco, dependia do que a dupla precisava, aí ele fazia. Nunca teve esse negócio aí não, de dar parceria e tal. Não. Uns fala uma coisa ou outra mais, não tinha isso não. Falava que ele ficava de fora do circo comprando músicas dos outros, mais não tinha isso não. Mas....ah!...Era dele mesmo, tudo da cabeça dele. Ele era agitado demais. Não parava. Estava sempre escrevendo, todo dia. Aí as duplas procurava ele, né? Já sabia do talento dele. E ele dava a música, né. Dava não, né? [risos]. Não dava música assim pra ninguém não. Fazia os acordos lá, de direito de gravação e tal. Fazia assim, escrevia lá num papel, depois registrava e tal. Tinha vez que nem registrava...nada. Só entrava em acordo com as duplas, as companhias e...isso. Fazia o que ficava bom pra ele.³⁶⁸

Nesse trecho, o entrevistado mantém o mesmo discurso sobre a questão das parcerias musicais que José Fortuna evitava. Como ocorre com outros depoentes, Zé do Fole menciona a forma que Zé Fortuna lidava com a questão da disponibilização de obras musicais e teatrais. Mesmo sem um acordo formal, registrado legalmente, ele já vislumbrava uma forma de trabalhar sem que fosse prejudicado ou lesada a sua autoria sobre determinada obra artística.

Iara Fortuna relatou que esse tipo de acordo financeiro não passava por ele e, sim, pelos escritórios e editoras musicais. Entre artista e compositor havia uma distância, e tal acordo ocorria em instâncias muito diferentes. O repasse financeiro da gravação, bem como o interesse de determinada dupla por uma canção, passava pela editora, instituição que mediava as relações entre compositor e intérprete e resolvia os trâmites legais, garantindo o direito de propriedade do artista sobre a obra e o direito de gravação e divulgação da mesma por determinado artista intérprete. Por não haver um contato prévio entre artistas e compositor, esse papel ficava a cargo dos produtores e editores musicais, formalizando a relação por meio de contratos de secção e gravação, na forma da lei³⁶⁹. Contudo, fora desse circuito formalizado e amparado pela legislação, as conexões eram de outra natureza, que envolvia uma ampla rede de relações baseadas em favores – o que não excluía pagamentos - a qual era permissiva a certos acordos, como a venda de peças,

³⁶⁸ VICENTE, Antenor (o Zé do Fole, integrante da Cia Os Maracanãs e acordeonista da dupla Zé Fortuna e Pitangueira). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2015.

³⁶⁹ Segundo o Ecad, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição: “O direito autoral está regulamentado por uma série de normas jurídicas: na Constituição Federal, na Lei de Direito Autoral e nos tratados internacionais, com o objetivo de proteger as relações entre o criador e a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, tais como livros, pinturas, esculturas, músicas, ilustrações, fotografias, etc. Atualmente, os direitos autorais de execução pública musical, sob responsabilidade do Ecad, são regidos pela Lei Federal 9.610/98, que amplia e ratifica os direitos dos criadores e os deveres daqueles que utilizam obras musicais protegidas.”. Disponível em: <http://www.ecad.org.br/pt/direito-autoral/Legislacao/Paginas/default.aspx> Acesso em: abr./2016.

relatada por Vieira; o pedido de uma guarânia para completar o outro lado do disco, por parte de Cascatinha, atendendo uma exigência da gravadora; e a relação de amizade que se firmava com Tônico e Tinoco, sendo eles intérpretes de muitas canções de José Fortuna em disco, rendendo-lhe ainda mais notoriedade entre os pares, dada a popularidade da dupla.

As relações com os proprietários de circo podiam seguir a mesma estrutura, na esfera menos formal. No contato com os donos de circo no Largo do Paissandu³⁷⁰ todas as segundas-feiras, fechava-se a agenda de shows para a semana, sem um contrato que legitimava o negócio, muitas vezes firmado pela palavra, pois, segundo Pitangueira, “um fio de bigode vale mais que um contrato escrito”. O dizer popular indica a confiança e a validade da palavra e do compromisso de um homem. Perseguindo os circos, muitas vezes as “praças não eram boas”; em outras ocasiões faltava luz ou chovia, o que impossibilitava as pessoas de irem aos espetáculos, comprometendo a bilheteria³⁷¹. Nesses casos, como acontecia muito com o trio Os Maracanãs, (re)agendava-se a apresentação da Cia., dada a popularidade das peças de José Fortuna – que o circo não queria perder - e, sobretudo, dos acordos e relações que se chancelavam, ou seja, envolvendo aí o autor das obras artísticas³⁷² – ao mesmo tempo dono da Companhia de teatro, dramaturgo, ator e diretor -, pois não havia ação de intermediários.

É possível compreender essa questão como um cerco que José Fortuna delimitou em torno de sua obra. Pitangueira foi incisivo sobre isso, no sentido de que o irmão tinha extremo cuidado com o que produzia, “por isso essa questão de gravar somente o que era seu, pois, desse modo tudo passava por ele, com o dono dos bois”³⁷³. Ao que tudo indica, sua relação com os artistas e intérpretes não passava somente pelo âmbito legal e de relações formalizadas e mediadas por editoras, produtores em seus escritórios. Com intérpretes, donos de circos e até mesmo parceiros em composições - o que ocorre com

³⁷⁰ Local no centro de São Paulo onde se concentravam artistas e empresários nas tardes de segunda-feira.

³⁷¹ As cadernetas de shows de Zé do Fole trazem essas informações sobre a impossibilidade da trupe montar as peças, devido a situações inusitadas como a morte de alguém muito conhecido e querido no bairro, lona furada do circo molhando o palco ou o capítulo final de uma telenovela.

³⁷² O que de certa forma dá vazão ao que Iara diz sobre a distância entre compositor e intérpretes, cuja relações de interesses são mediadas por outras instituições, como as editoras, por exemplo. Mas aqui o que quero deixar claro é que a relação com a obra de José Fortuna, no caso as peças e as canções, o interessado – seja intérprete ou dono de circo – não perdia de vista a figura do autor, que se fez a todo instante presente, pois nele concentra várias atividades do fazer artístico e técnico, a escrita, encenação, a direção, organização de arranjos musicais e cenários, etc., por isso consideramos que estas facetas não estão isoladas, são unidas na pessoa de José Fortuna que, na falta do empresário, produtor artístico, desempenha vários papéis no controle do que se produz criativamente.

³⁷³ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna/São Paulo, 2008. Ver também discografia da dupla – Anexo I e II.

mais intensidade no final da década de 1970 -, não deixava que a sua soberania como autor de suas composições musicais e teatrais fosse desconsiderada e de alguma forma questionada, estando atento à todas instâncias por onde tramitavam suas produções – editoras musicais, companhias circenses de teatro, departamento de censura, etc. – evitando perder o controle pelo que produzia ou cedia a outros.

Consideramos que esta seja uma jornada de José Fortuna em busca da organização profissional de sua obra, transformando-a em empresa artística. A compreensão dessa nova forma de se relacionar com o meio artístico e com o público permitiu que José Fortuna reconfigurasse a sua trajetória artística a partir do entendimento de que, para atingir esse público massivo e dar visibilidade à sua obra, necessitava antes de transformar a sua produção em um empreendimento organizado.

Mas aí reside um fato interessante: a intenção de criar uma empresa familiar que permite a José Fortuna conservar o seu caráter individualista ascético. Talvez o caso de José Fortuna possa ser compreendido dentro de um processo histórico do incipiente mercado de bens culturais no Brasil, o qual permitiu que as relações entre mercado e cultura se realizassem dentro de uma estrutura de atividade gerencial ainda no molde de um espírito empreendedor-aventureiro que só se modifica com a consolidação da indústria cultural, a partir de meados dos anos de 1960³⁷⁴. Todo esse processo de transformação é amparado por uma ideologia de integração nacional, na qual o Estado é a instituição gestora e incentivadora por excelência, investindo em tecnologias que suprissem e ancorassem o desenvolvimento de produções também no âmbito da cultura, atendendo a seus ideais políticos e econômicos e dando respaldo para que fossem disseminados de forma mais ampla possível.

A respeito dessa questão, Renato Ortiz vai dizer que toda uma mentalidade é modificada e redefinida a partir de uma política de Estado que legitima as produções culturais no país, bem como o desenvolvimento de setores industriais como de papel e de telecomunicações, tendo como objetivo uma política de Segurança Nacional para a qual se convergem os interesses de empresários. Nesse sentido, o II Plano Nacional de Desenvolvimento – II PND – época da ditadura militar -, vai dar condições para a consolidação de um mercado de massa no Brasil a partir dessa gestão política, especialmente vinculada aos governos militares, que, segundo Ortiz, traz mudanças que:

³⁷⁴ ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p.113.

[...] aprofundam as medidas econômicas tomadas no governo de Juscelino no nível da economia. [...] o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o capitalismo tardio. Em termos culturais essa reorientação da economia traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.³⁷⁵

Nesse quadro de internacionalização do mercado é possível compreender que a mentalidade empresarial se modificasse, acompanhando as transformações na economia. O que Ortiz observa é que a história das organizações empresariais no ramo da indústria da cultura atende a uma racionalidade empresarial que requer relações mais impessoais, atendendo a uma reorganização em torno da nova fase que o capitalismo adquire a partir de 1960, fomentando a indústria da cultura e o mercado de bens simbólicos de forma mais ampliada – massiva. Aqui, as atividades empresariais se perdem na impessoalidade dos impérios que constituíram, e isso é uma marca do desenvolvimento do capitalismo mais avançado³⁷⁶. Mas, se José Fortuna em sua atividade empreendedora parece mesmo se conectar à ideia de um público massivo para sua obra, fomentado a escrita de acordo com os anseios do público e sua relação com ele e o mercado, se encontra no interior de uma emaranhada rede de relações de negócio familiar com a música, ainda baseado no experimentalismo, que a própria fase do capitalismo permitiu engendrar naquele momento.

Ortiz compreende que esse era um traço do capitalismo que marcou as décadas de 1940 e 1950, até então dominado por uma realidade política e econômica nos moldes conservadores. A experiência política de aprofundamento das medidas financeiras nos governos militares, sobretudo após o golpe de 1964, relata Ortiz, evidencia ainda mais a desajustada justaposição entre, de um lado, as forças políticas agrárias e rurais que dominaram o país, e a mobilização em prol do desenvolvimentismo e da união nacional, buscando tirar o Brasil do atraso, por meio de uma política progressista que contribuía, de acordo com os seus ideais, com o desenvolvimento econômico, inserindo-o numa luta contra o atraso, tentando acertar o passo com os países em desenvolvimento industrial e urbano. Uma nova mentalidade empresarial surge da nova fase que o capitalismo atinge no Brasil. Ortiz enfatiza uma mudança do ethos empresarial, que se ancora em uma

³⁷⁵ ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p.114.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 135.

racionalidade e da experiência de desencantamento do mundo, o que permitia “vender cultura”, extraindo daí o tom ideológico, “buscando eliminar os elementos políticos e românticos que insistem em desafiar as normas da produção industrializada”.³⁷⁷

A intensa atividade em torno da racionalização da sociedade implicou na reorganização não só do setor industrial, mas da própria ideia de indústria da cultura nacional em seus diversos produtos e setores, como a Televisão e o Cinema, por exemplo, modificando a relação com o público, atingindo diferentes grupos sociais, entendidos agora como uma massa consumidora. Daí surgem os grandes “conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa”³⁷⁸. Com a mudança nas formas de se produzir e consumir cultura é de se esperar que as novas regras do jogo se tornem mais impessoalizadas, apropriadas à empresa capitalista – que delega funções, forma equipes de colaboradores que fomentam o empreendimento e sua consequente expansão para outros setores inclusive - tentando atrair maior público consumidor de acordo com regras mercadológicas.

A avaliação que se tira daí compreende que não se pode fazer música como se fazia antes. Se, no caso de José Fortuna, a relação com o mercado, o cenário artístico e o público se fundamentou nesse quadro de conjunto mais amplo, o autor então reorganizou sua produção – enxergada como nostálgica, raiz como uma forma de memória. Todavia, percebeu as mudanças que o próprio mercado fonográfico passava nos anos de 1960, alterando as formas de produzir e as relações que se estabelecem a partir daí, inclusive com o cenário artístico, que começa a tratar as questões de autoria e secção de obras de forma profissional e atende a regras e normas amparadas por uma legislação. O autor se coloca numa situação de espreita. Reside aí um dado histórico de incipiência do capitalismo no momento de sua incursão no cenário da música como mercado, que o faz transitar entre o moderno e o tradicional, a arte e o mercado, o rural e o urbano, mas, sobretudo, pela individualidade ascética da qual falou Ortiz, que impossibilita a estruturação das grandes corporações e empresas culturais que só se efetivam como grandes empreendimentos culturais da década de 1970 em diante. Pensar sozinho e organizar toda sua produção cultural evidencia a aversão ao anonimato do autor. Por isso, sua história como agente cultural tem uma especificidade latente, que hora se prende às raízes e depois, pouco a pouco, se desvencilha delas, enxergando a música que faz como

³⁷⁷ ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p.141.

³⁷⁸ *Ibidem*, p.121

uma via que lhe garantisse estabilidade financeira. “Era como uma espécie de arte de ganhar dinheiro”, falou Pitangueira sobre a maneira como entendia as habilidades de José Fortuna com a música no mercado. Sua criticidade se torna transparente nesse momento, apesar de pouco dizer de maneira clara sobre as negociações do irmão, cujo interesse não era apenas promover a cultura rural. A arte de ganhar dinheiro neste momento não se desvinculava tão racionalmente das amarras que prendiam o autor à sua obra, talvez pelas próprias razões que levaram Ortiz a concluir sobre a incipiência da cultura popular na sua esfera industrial. Nessa situação que muda e afeta o quadro da sociedade em geral, José Fortuna se encontra. Ao contrário do que Ortiz analisa em relação às grandes corporações empresariais e sua diversidade de produtos culturais que se desenvolvem no governo militar, como o que acontece com a Rede Globo, Editora Abril e outros, a relação que Zé Fortuna estabelece com sua produção (ainda que diversificada, literatura, teatro e música) se encontra em nível de uma inventividade para o mercado que se realiza na contenda das interfaces entre o tradicional e o moderno.

Mas é preciso insistir que essa empresa que se institui na cena paulista dos anos de 1950 é estruturada a partir de um aprendizado e se consolida como fruto de um trabalho artesanal, orgânico. A instituição dessa forma de trabalho permite ao produtor desenvolver todas as etapas de maneira mais ou menos independente. Williams, ao discutir a disposição da obra de arte pelo artista no mercado, chama atenção para a ideia da própria “concepção da obra de arte como mercadoria, e do artista, ainda que ele possa definir-se dessa forma, como um tipo especial de produtor de mercadorias”³⁷⁹. Williams percebe que nesse processo há fases diferentes de produção, nas quais, de forma genérica, o artista produz e vende ele mesmo a sua obra, inserindo-se no interior de uma relação de troca monetária, onde a obra é vendida e possuída. Porém, explica Williams, “as relações sociais dos artistas parcial ou totalmente envolvidos na produção de mercadorias são, de fato extremamente variáveis”³⁸⁰. Sob essa perspectiva é possível entrever a prática do compositor José Fortuna numa situação de produção artesanal, sendo ela uma forma variável da produção de mercadorias do produtor independente que,

[...] põe a própria obra a venda. Chama-se isso de artesanal. O próprio produtor é totalmente dependente do mercado imediato, mas dentro de

³⁷⁹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 45

³⁸⁰ WILLIAMS, 1992, loc. cit.

condições deste, sua obra permanece sob seu controle em todas as etapas e, nesse sentido, ele pode considerar-se independente.³⁸¹

Pode-se dizer que em grande parte da produção de Zé Fortuna se verificava esta forma de trabalho em que o ele mesmo exerce o papel de produtor que não depende da ação de intermediários e cria como lhe provém, mas com grande senso de responsabilidade e obrigação, estabelecendo um tipo de relação que se quer profissional para com sua produção e seu público. Existe um compromisso que o escritor firma com o espectador, pois é este que o permite produzir com maior liberdade. Em sua participação no programa *Viola Minha Viola*, da década de 1980, apresentado por Sarmiento, José Fortuna expõe o seu papel de produtor e divulgador de sua obra³⁸². No momento de descrição da música *A Moça do Carro de Boi*, solicitada pelo apresentador, o compositor revela a sua faceta de produtor, advertindo: “é bom dizer o resto da história cantada, porque senão perde a graça”. Zé Fortuna faz referência à desnecessária descrição da música por ele, pois taticamente reconhece a importância do uso do espaço que tem para poder cantar e não contar a canção, aproveitando melhor o tempo de exposição na TV para demonstrar as suas habilidades artísticas e promover seu disco novo. De forma descontraída acrescenta: “Essa é *A Moça do Carro de Boi*, no long-play de Zé Fortuna e Pitangueira. Já tá na praça. Primeira faixa, hein! É pra comprar porque a propaganda aqui não se paga”. O apresentador logo intervém: “Vai ser *caititu* lá longe”, referindo-se à astuta maneira de José Fortuna aproveitar o seu tempo de apresentação num programa de boa audiência da TV aberta e, sobretudo, empregando o termo *caitituagem*, usado para definir a ação dos artistas em divulgar e vender seus próprios discos. José Fortuna então conclui: “depois vamos dar o telefone, hein!”, finalizando a propaganda da dupla.

Exercendo “total poder” sobre sua produção, o espectador também lhe confere em maior ou menor grau sujeição às relações de produção de mercado. Por isso, Zé Fortuna foi tão compenetrado em produzir para atingir o público, sabendo que esse tipo de trabalho se fazia mediador das relações com os meios de produção cultural. Ao se movimentar na tentativa de agradá-lo, subia a expectativa de, por meio do sucesso com as massas (dado o êxito na lotação das arquibancadas dos circos, de venda de seus discos e de boa audiência de seus programas de rádio), abrir um caminho para adentrar o meio artístico sertanejo, se vincular à produção cultural de seu tempo. Com isso, é possível

³⁸¹ Ibidem, p. 45.

³⁸² Programa *Viola Minha Viola*. Apresentador Moraes Sarmiento (Rubens Sarmiento). São Paulo, 1980.

dizer que José Fortuna aproveita a oportunidade que o público lhe confere, estabelecendo relações e contato com diretores e produtores radiofônicos e do mercado fonográfico, uma vez que seu nome circula no rol dos maiores produtores de teatro popular na cena paulista a partir de 1960³⁸³.

O que está em jogo para Fortuna é a tentativa de assegurar a administração de sua produção artística e, sobretudo de não atribuí-la a alguém. Essa é uma questão que envolve a própria ideia de uma prática construída em torno da defesa de um direito sobre a obra. Claramente, ele reclama por uma propriedade sobre o que escreve. Essa é uma análise de Roger Chartier sobre a função do autor em seu livro *O Que um Autor: a revisão de uma genealogia*³⁸⁴. Neste texto, Chartier emprega a importância de se pensar a questão relacionada à *propriety* o que visualizamos como imbricada às práticas que o autor produz em torno de uma “(...) reivindicação de um possível controle sobre a difusão de um texto de modo a preservar a reputação, a honra, a intimidade, diríamos a propriedade moral (...), o que está em jogo é a reputação, a opinião, a honra do autor, e não questões econômicas, de remuneração”³⁸⁵. Em torno disso é possível pensar que a questão do controle da obra exige uma vigília. Mas podemos entender que ela não está necessariamente voltada a interesses financeiros, quando reclama à *propriety*. É uma busca que reivindica “(...) o direito moral, o atentado à reputação, à honra e o nome, e não, nesse sistema, por razões econômicas”³⁸⁶.

4.3 - O homem polifônico: a produção artística de José Fortuna e o público

Não é possível falar em José Fortuna sem considerar esse seu empreendimento, que simultaneamente tem apreço pela tradição e pelo que é moderno. A versatilidade de sua obra instaura o paradoxo, talvez fruto do próprio tempo em que ela é construída e encenada. Tal impasse oferece condições para um salto produtivo, como escreve Renato Ortiz, sobre esse período de tensões no terreno do social e de grandes profusões culturais, buscando interagir com essa nova realidade, que consolida novas formas de produzir e

³⁸³ Parte da produção teatral de José Fortuna está catalogada no arquivo Miroel Silveira, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. SOUSA JÚNIOR. **Mixórdia no Picadeiro**: circo, circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. Tese. (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicações e Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/ECA. São Paulo, 2008.

³⁸⁴ CHARTIER, Roger. **O Que um Autor**: revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

³⁸⁵ Ibidem, p. 51.

³⁸⁶ CHARTIER, loc. cit.

consumir cultura. Para Ortiz, “o espaço da criatividade, que em última instância dependia da precariedade do momento, é substituído por novas exigências (...)”³⁸⁷, em maior ou menor grau atributos de sociedade industrial que, para Ortiz, deixa de lado sua incipiência. O autor se refere a um momento histórico brasileiro de grande efervescência cultural que se estende sobre o período que vai de 1945 a 1964, mas de fato consiste numa renovação cultural que tem na formação e no público seu papel definidor.³⁸⁸

É necessário considerar os anseios do público urbano como fator determinante na esfera do consumo, passando a influenciar as novas musicalidades, o teatro e o cinema, expressões e linguagens artísticas que mesmo estruturalizantes, por uma concepção de produção como um processo industrial, renovam-se na constituição de uma tradição moderna, por grupos de artistas atuantes na cena política e social, causadores de uma movimentação política que agrega a dimensão cultural (e vice e versa) como peça-chave para a transformação do mundo. Enfrentado a tensão entre o moderno e o arcaico, entre o popular e o erudito, as produções culturais buscaram superar as adversidades de uma incipiente indústria cultural e de consumo brasileiro. Apesar de sua característica experimentalista, como observa Ortiz, a indústria da cultura de massa se ramifica em uma diversidade de produções que se difundem e se hibridizam às novas realidades sociais. Elas “invadem” os lares e o cotidiano das classes trabalhadoras e sem muita demora correspondem também aos seus anseios, seus gostos e formas de lazer.

É preciso ponderar sobre os limites da atuação do poder de conformação produzido pela indústria da cultura de massas, tal como apontam os estudos culturais britânicos. Com base no modelo gramsciano de *hegemonia e contra hegemonia*, “os estudos culturais situam a cultura num contexto sócio histórico no qual esta promove dominação ou resistência, e critica as formas de cultura que fomentam a subordinação”³⁸⁹. Considerando essa análise como uma forma de atuação política, compreendemos a necessidade de problematizar as relações entre cultura/poder questionando, como observa Douglas Kellner, a postura de que “toda a cultura de massa é aviltada e ideológica” e que o lugar da contestação e emancipação é o espaço da cultura superior³⁹⁰. Com isso, queremos dizer que os estudos culturais, especialmente com base nas abordagens de

³⁸⁷ ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense. p.101

³⁸⁸ Ibidem, p.102.

³⁸⁹ KELLNER, Douglas. **Cultura da Mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. São Paulo: EDUSC, 2001. p.49.

³⁹⁰ Ibidem, p.45.

Stuart Hall, enxergam a necessidade de fazer uma distinção entre codificação e decodificação. Nesse sentido, entendemos que as produções da cultura urbana periférica, sua música e suas formas de entretenimento, como o teatro de revista, as radionovelas, o circo-teatro, figuram como mediadoras das relações de poder e hegemonia³⁹¹. Sendo assim, é possível pensar não só a recepção dos produtos da cultura dominante pelas classes populares, mas, sobretudo, como elas próprias se tornaram objeto de interesses caracteristicamente novo, ligado a uma postura revisada da cultura popular e dos meios de comunicação de massa. Logo se percebe o novo olhar, menos purista, para as expressões da cultura popular, suas práticas e produções, como formas de representação do social e do político e de resistências. Sob esta ótica, tais práticas e produções culturais da cultura popular não se situam ou são influenciadas de forma determinante e estrutural pelos padrões estéticos e culturais das elites. Leva-se em conta como essas produções e visões de mundo dialogam com uma indústria cultural que aparentemente parece não reconhecer os padrões culturais da época. Mas é preciso que se faça uma revisão crítica a esse respeito, no sentido de que esse público recebe aquilo que lhe interessa. Douglas Kellner salienta que é preciso reconhecer que um “público ativo frequentemente produz seus próprios significados e usos para os produtos da indústria cultural”³⁹². Há uma desconstrução da ideia de uma mensagem enviada e decodificada pelo receptor (aceita), ou seja, de uma indústria que produz e envia somente o que ela quer que seja difundido e um consumidor que a recebe de forma consentida. Stuart Hall esclarece que essa relação codificação/decodificação é uma ilusão do diálogo perfeito, pois é preciso entender que o receptor recebe e decodifica o que lhe foi transmitido de acordo com os seus interesses e condições³⁹³. O receptor pode dar outros sentidos à essa mensagem. Existe aí uma forma de poder e domínio que não é absoluto e não se reduz ao puro consentimento.

Tendo como base essa revisão crítica, entendemos as práticas e representações da cultura popular, e suas produções e relações com os meios de comunicação se tornam o foco das abordagens de um ramo da sociologia de um novo tipo, como postula Raymond Williams. É de interesse dessa abordagem entender o próprio sentido de uma

³⁹¹ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. 1983. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

³⁹² KELLNER, Douglas. **Cultura da Mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. São Paulo: EDUSC, 2001. p. 45.

³⁹³ HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 333.

convergência de posições de estudo para o conceito de cultura³⁹⁴. 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”³⁹⁵. 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”, mais que se efetivam em seu tempo livre, de descanso, ou seja, fora do horário da fábrica.

Esse quadro mais atual para a abordagem da cultura popular na contenda da sociedade de massa nos permite discutir como as classes ditas marginalizadas, que se encontram fora dos projetos de transformação do espaço urbano (de forma positiva) e do benefício com o desenvolvimento do país, se movem em meio a um reordenamento do seu estoque simbólico. A violência exercida pela industrialização do país (e em consequência disso, uma nova reorganização do espaço urbano, da vida social e mental em torno do homem cidadão) revelou a sua face mais cruel, intrinsecamente relacionada a uma experiência de humilhação social. Os discursos das elites governantes ensejaram uma marcha rumo ao progresso e a modernização do país. Entretanto, grande parcela da sociedade não usufruiu desse projeto. Ao contrário, se tornou empecilho e entrave à transformação do Brasil, sob a visão progressista e ufanista. Arrancados de suas realidades, se tornam desenraizados culturais, ao serem lançados à experiência da industrialização, onde não se reconhecem nos produtos que fabricam. Estranhamente mergulham nessa nova realidade social e cultural, passando a lidar com o ritmo da cidade, administrado pelo tempo fabril. O novo padrão de vida na cidade impõe regras novas de sociabilidade, que sufocam identidades, costumes e hábitos partilhados coletivamente.³⁹⁶

Ecléa Bosi refletiu sobre o processo de desenvolvimento industrial que se sobrepõe violentamente aos costumes e tradições populares. A autora enfatiza, a partir de

³⁹⁴ Raymond Williams 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”. WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 11.

³⁹⁵ Ibidem, p.13.

³⁹⁶ BOSI, Ecléa. Cultura e Desenraizamento. In: BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo, 1992.

suas análises sobre a vivência de Simone Weil no trabalho da fábrica, a questão da cultura e do desenraizamento cultural. Tal tema nos ajuda a investigar as dimensões da experiência com o mundo moderno pelas classes populares. A questão dá conta da complexidade que envolve a estrutura de sentimento que se forma em dado espaço de tempo e a experiência das classes populares nesse processo de industrialização, que chega de forma desajustada às suas realidades. À medida que o país se industrializa e a sociedade se torna cada vez mais urbana, tem-se uma nova reorganização do modo de viver nas cidades, sobretudo nos centros urbanos onde grande parcela da sociedade se concentra a partir de 1960. Conforme análise de Fausto Brito e Joseane Souza sobre o processo de *metropolização* do Brasil:

[...] A tendência à concentração populacional nos grandes aglomerados metropolitanos já era bastante nítida nos anos 70 e 80, como resultado do fantástico fluxo migratório verificado no período. Em 1970, contabilizava-se uma população de cerca de 93 milhões de habitantes para o país e aproximadamente um terço desse total tinha como residência municípios pertencentes às aglomerações metropolitanas. Considerando-se somente a população urbana, essa proporção chega a quase 50%. Levando em conta que foi somente na década de 60 que a população urbana superou a rural, pode-se afirmar que a transformação urbana no Brasil foi tão acelerada que fez coincidir, no tempo, a urbanização e a metropolização.³⁹⁷

Com o avanço do progresso, esses indivíduos que não são incorporados pelo discurso da modernização do país vão sendo desalojados de sua matriz de significações, marginalizados e (des)territorializados, apesar de já viverem em condições precárias de vida e trabalho³⁹⁸. Sobrevivem sem o auxílio governamental, sem as mudanças oferecidas pelo discurso modernizador. Essa camada da sociedade se forma por indivíduos que carecem dos recursos e investimentos do Estado, vivendo na espreita de melhorias significativas para suas vidas, como emprego, saúde, educação e moradia. Atravessam a triste experiência de “estrangeiros em sua própria terra”, que muitos indivíduos experimentaram na migração do campo para a cidade. Outros foram expulsos de seus lares pelo avanço das ações governamentais de urbanização e sanitização do espaço

³⁹⁷ BRITO, Fausto; SOUZA, Joseane. Expansão urbana nas grandes metrópoles o significado das migrações intrametropolitanas e da mobilidade pendular na reprodução da pobreza. **São Paulo em Perspectiva**. v.19, n.4, Oct./Dec. 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392005000400003>. Acesso em fev./2016.

³⁹⁸ NOVAIS, Fernando A.; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociedade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). In: **História da Vida Privada no Brasil: contrastes na intimidade contemporânea**. V.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

urbano, dando lugar às novas construções modernas (anel viário, viadutos, túneis, grandes avenidas e bairros nobres). Tiveram que se realocar nas regiões periféricas que fugiam à cobiça da especulação imobiliária, em favelas e morros, onde procuraram estabelecer novas formas de sociabilidades ou relações coletivas, nas associações de bairros, nos clubes de mães, nos cultos de igreja e nos espaços de entretenimento e de lazer.

Pensando nesse conflito entre modernidade e tradição, visualizamos também nessa situação de fronteiras a própria ação de José Fortuna. Como migrante pobre, se junta à população citadina e vive a própria experiência de desenraizado cultural. No entanto, experimentando essa contradição, e não sem conflito, se embrenha em um projeto que busca o melhor desses dois mundos. Neste caso, como em tantos outros, o compositor chega à cidade de São Paulo a procura de melhores condições de vida, no final da década de 1940. A capital paulista se tornou uma referência como cidade ideal para se projetar uma carreira artística. Conhecia a experiência de tantos outros artistas da música sertaneja, procurando fazer o mesmo trajeto. Dado o sucesso com a música no rádio e seu reconhecimento junto ao meio artístico e ao público, não desejou mais sair de São Paulo para voltar à sua terra natal, embora tenha se conectado ao interior simbolicamente, por meio de sua obra artística de valorização das raízes rurais³⁹⁹. A cidade lhe proporciona oportunidades de sobreviver da música, ainda que tenha conseguido, anos mais tarde, trabalhando como vendedor ambulante. Mas, naquele tempo, São Paulo se tornara a Meca da música sertaneja⁴⁰⁰. Muitos artistas, tal qual Tonico e Tinoco, mudaram-se definitivamente para a metrópole, buscando mais divulgação da carreira junto às grandes emissoras de rádio e gravadoras musicais que se proliferam entre os anos de 1950 e 1980.⁴⁰¹

Nesse sentido, não é possível falar em uma resistência pura ou em uma adesão cega a tais projetos de sociedade, pois o contexto sociocultural em que se inserem esses artistas, bem como as camadas menos abastadas, criam uma nova *estrutura de sentimento*⁴⁰², própria ao citadino, que desenvolve táticas de defesa das mudanças abruptas, na tentativa de não ser consumido por elas e/ou, de alguma forma, fazer parte, se sentir incluído. Os novos padrões de vida modernos e urbanos estruturam o cotidiano

³⁹⁹ GUTEMBERG, Jaqueline Souza. **Entre Modas e Guarânias: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1950/1980)**. 2013. Dissertação. (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Uberlândia. Uberlândia, 2013.

⁴⁰⁰ NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 2000.

⁴⁰¹ CALDAS, Waldenyr. **O Que é Música Sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁴⁰² WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

das pessoas rumo a uma padronização da sociedade, garantida com a indústria de bens de consumo. Não é mais interessante à vida moderna das cidades ser transportado em carroças, isso demandaria tempo para se chegar aos destinos numa metrópole. Também a facilidade que os novos produtos da indústria de bens de consumo revelaram outra forma de viver, mais rápida e prática, mudando a relação com o trabalho, sobretudo com a inovação dos eletrodomésticos, agilizando o labor doméstico. O tempo antes gasto trabalhando em casa é facilitado e reduzido com certos produtos, como máquina de lavar, ferro de passar elétrico, fogão a gás, e poderá ser usado para outros fins mais atrativos.

Desta feita, muitas formas de trabalho vão se tornando desnecessárias e até mesmo antiquadas, bem como a utilidade de certos apetrechos para realizá-las. As profissões antes vistas com orgulho e respeito tornam-se, no mundo moderno, símbolos do passado, tais como: o boiadeiro, charreteiro (ou cocheiro), carreador, o agueiro, verdureiro, acendedor de lampiões de rua, o leiteiro. É uma transformação que acontece muito em função da ideia do imprestável e do dispensável que é trazida pela noção do que é ser moderno. Agora, essas profissões podem ser substituídas por outras: o boiadeiro pelo caminhoneiro, o charreteiro pelo motorista e assim por diante. A industrialização reordena a vida das pessoas.

Os produtos também podem ser encontrados com facilidade nos mercados dos bairros. Não mais oferecem riscos à saúde humana, dadas as noções e regras de higiene e salubridade, regidas por um saber científico que se sobrepõe aos conhecimentos, saberes populares (tidos como crendices não comprovadas cientificamente). Ortiz realça que “paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado de bens materiais, fortalece-se o parque industrial da produção de cultura e o mercado de bens culturais”⁴⁰³, que se imbricam numa relação de poder e de dominação. Ainda que essa relação encontre na recepção seu enfraquecimento e/ou resistência por meio dos sentidos e usos que se fazem desses produtos, Ortiz mais uma vez entende que a produção de bens culturais, “[...] envolve uma questão simbólica, que aponta para problemas ideológicos, expressam uma aspiração, um elemento político embutido no próprio produto veiculado”.⁴⁰⁴

A industrialização reordena o país. Constrói estradas para escoar a produção, ilumina as cidades com o advento da eletricidade, substitui o velho boiadeiro por caminhões boiadeiros que cruzam o país de ponta a ponta com mais rapidez e

⁴⁰³ ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998. p. 114.

⁴⁰⁴ ORTIZ, 1998, loc. cit.

produtividade. Dita a nova configuração social. Levas de famílias inteiras deixam o campo para residir nas cidades, nos conglomerados urbanos, fugindo do avanço da mecanização do campo, que rouba o trabalho, ao substituir os braços pelas máquinas. Outros são expulsos de seus lares para dar espaço às novas construções modernas (ruas, avenidas e bairros da elite), tendo que se reafirmar e encontrar ali novas relações coletivas, pelas associações de bairros, clube de mães, e nos espaços de entretenimento e lazer uma forma de dar significação ao mundo em que vivem.

Esta é uma abordagem teórica de uma sociologia de um novo tipo, segundo Raymond Williams⁴⁰⁵. Congrega uma mudança de paradigma, que se preocupa, na medida em que se convergem os interesses contemporâneos, pelos estudos sobre as atividades culturais e sua relação com as formas de vida social. No sentido mais global, os estudos da cultura se voltam para as práticas e representações culturais e sua relação com os meios de comunicação de massa, práticas que não procedem apenas de uma ordem social. Dessa maneira, percebe que a convergência contemporânea dos estudos culturais se volta para pensar e encarar o tema “(...) como sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada”.⁴⁰⁶

A polivalência da obra de José Fortuna é uma prática do homem de seu tempo, que de alguma forma tem a vocação em dissipar fronteiras, para usar um termo de José Miguel Wisnik sobre a singularidade da cultura brasileira⁴⁰⁷. Esse tipo de atuação artística opera com o “caráter fusional e mesclado da cultura brasileira, ligado à sua propensão do entrecruzamento, o que não deixa de ser um traço ‘antropofágico’, ou seja, como reflexão sobre a natureza múltipla e transnacional da cultura”⁴⁰⁸. Dito de outra forma, José Fortuna combina linguagens artísticas diferentes, mesclando textos da literatura clássica nacional, da cultura popular nordestina (como o cordel) e da influência da obra de artistas de renome nacional, como Catulo da Paixão Cearense e do texto de Shakespeare *Romeu e Julieta*, como impulso gerador de sua obra, levada aos circos-teatros, aos pavilhões, encenada e cantada para o entretenimento de um público caracteristicamente representado pelas massas trabalhadoras, habitantes dos subúrbios.

⁴⁰⁵ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História** 157 (2º semestre de 2007), pp. 55-72. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19062/21125>. Acesso em fev./2016.

⁴⁰⁸ Ibidem, p. 56.

Nesse sentido, é fecundo trazer para a discussão da obra de José Fortuna a ideia de Wisnik sobre o modo de formação da música brasileira moderna, que se revela e se afirma, mas não sem conflito, por meio do contato entre o erudito e o popular. No campo da música, essa relação conflitiva se apresenta como um “diálogo criativo, de fusões as mais variadas, que se torna uma das chaves importantes para se entender a cultura brasileira”⁴⁰⁹. Como autor versátil, José Fortuna articula as influências musicais ditas tradicionais ao seu estoque e vocação para “dissipar fronteiras”, interagindo com as novas tendências e sonoridades musicais que surgem no momento em que ele se transforma, para o universo musical sertanejo, em um poeta da terra. Para Pitangueira, ele passa para uma nova fase que exige uma reformulação de repertório:

[...] Até as guarânias... ele era um compositor caipira. Tinha um repertório bem formado pra esse lado. Bem no começo mesmo de sua carreira aqui em São Paulo. Tinha programas madrugadores, para o homem que acorda cedo no campo. Era conhecido por isso. Posso dizer que eram nostálgicos também, porque relembra aquilo que a gente viveu no campo. O mano declamava como ninguém. Essa parte aí de envolver com a fala, ah...ele tinha, viu. Contava causos, histórias de assombração, que a gente conhecia e que ele botava nas músicas dele. Mas sua carreira mudou completamente com as guarânias. Não teve como. Então, passou a compor novas coisas, para um público urbano e não mais caipira. Porque ele também não era, né? Não, não era caipira não. Queria ser um compositor de sucesso. Então, mudamos nosso jeito de se apresentar, o repertório também foi mudado. Aí teve a ideia dos dramas. Fomos os pioneiros. O Zé já gostava de inventar. Você pode ver nos discos isso aí. Disco de música e teatro, tudo coisa nova, que ninguém fazia não. Tudo porque não dava mais pra levar a carreira assim. Tínhamos que mudar porque o mundo mudava. A gente precisava inovar ou ia ficar pra trás. O Zé falava que tinha que acompanhar as mudanças. Queria dizer que tinha que fazer coisas novas. E ele acertou nisso aí. Certo? Ele estava certo. Não dava mais pra ficar com um repertório caipira, sabe. Cateretê, moda de viola...isso tudo aí. O público também era outro na década de 50 pra frente. Então fomos acompanhando. Mas preste atenção. Não era só as coisas da moda, era os assuntos da época.⁴¹⁰

Pitangueira expõe a produção de Zé Fortuna no interior de um momento conflitivo entre tradição e modernidade, revelando o entendimento de José Fortuna sobre o momento de *(des)territorialização* e os *novos hibridismos* da música sertaneja. A sua opinião nos ajuda a situar o lugar da produção de José Fortuna nesse contexto de transformação da música sertaneja. Momento este que congrega os interesses de mercado

⁴⁰⁹ Ibidem, p.56.

⁴¹⁰ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

e os desejos de uma nova massa urbana, consumidora da vertente moderna da música sertaneja⁴¹¹. Mas, entretanto, diz Pitangueira, chamando-nos atenção: “não era só as coisas da moda” a que essa produção de Fortuna correspondia, mas os assuntos da época, histórias de guerras (da Segunda Guerra Mundial e a participação dos pracinhas brasileiros), da construção de Brasília, de grandes estradas como a Transamazônica, da marcha para o oeste enfatizando a disputa entre o homem branco invasor com a cultura indígena local. Não obstante a esses novos temas, que correspondem para Pitangueira a uma forma de ver a obra em seu poder de atualidade, José Fortuna os congregam às sonoridades rurais, aos cateretês e lundus, mas também à musicalidade urbana dos choros e dos sambas-canção, como em *Remorso*, gravada em disco 78 rotações por Luizinho, Limeira e Zezinha no ano de 1958, pela gravadora Odeon:

[...] Apague meu nome, da aliança que eu te dei
 no instante sagrado que contigo me casei
 porque eu não soube o teu nome respeitar
 por falsos carinhos abandonei nosso lar.
 Se encontrar comigo vire o rosto por favor
 para não ver meu sofrer, minha dor
 eu não quero, não mereço teu perdão
 a sombra do remorso invadiu meu coração
 É no bar, onde vou buscar consolo
 porém, a solidão de meus dias não tem fim
 quanto mais eu beber, sinto o remorso
 e as chagas desta dor aumentando dentro de mim.⁴¹²

A canção se diferencia das páginas escritas e gravadas por Fortuna. Revela a polissemia da obra e o seu interesse por temáticas que se aproximam da realidade e da musicalidade popular urbana, como difusão da cultura popular citadina, representada pela música popular brasileira. Nessa altura, como salientou Pitangueira, não era mais possível rotular José Fortuna. É possível perceber com o samba-canção *Remorso* a profunda influência que ele recebe das sonoridades das ruas, centradas em temáticas de amor, traição e abandono.

⁴¹¹ ZAN, Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em fev./2016.

⁴¹² Fortuna/Luizinho. *Remorso*. Intérpretes: Luizinho, Limeira e Zezinha. Álbum: **Luizinho, Limeira e Zezinha**. Odeon, 1958. 78 rotações.

Por outro lado, as novas temáticas revelam a sua compreensão da vida moderna e de suas expressões. Tornam-se narrativas de Fortuna, histórias dramáticas que se desenrolam numa trama aflitiva à espera da *catarse*. As histórias dramáticas se aproximam de experiências comuns, com doses de exageros, mas que se aproximam da vida do espectador ou ouvinte por meio do que se conta: as injustiças cometidas pelos mais poderosos, a separação dos amantes, a criança abandonada pelos pais, o conflito entre polícia e ladrão, a ingratidão de um filho, a prisão de inocentes, portanto, a eterna luta entre o bem e o mal. São enredos que na maioria das vezes apresentam a seguinte estrutura: a primeira parte declamada e a segunda cantada. Nessas canções, como em *Lágrimas de Mãe*, *Última Valsa*, *Raiz da Saudade*, *O Punhal da Vingança* e *Filho de Ninguém*, a parte declamada se faz com demasiada teatralidade, pouco a pouco eleva a emoção do conto com a entonação da voz em partes significativas do texto, onde o declamador pretende chamar a atenção do ouvinte. A história tem uma duração média – aproximadamente três minutos e meio –, se comparada a estrutura das músicas tocadas em programas de rádio ou disco. Mesmo assim, correndo o risco de serem cortadas pela edição do programa radiofônico, foram privilegiadas para a gravação, como uma marca da produção de José Fortuna, demonstrando o seu interesse por outra área de atividade artística: o teatro.

Muitas destas canções de José Fortuna foram gravadas pelo trio Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole. Talvez o interesse fosse formar um repertório característico, sistematizado pelo teatro dentro da música. Na sua primeira gravação com Piracicaba e Coqueirinho (O Trio da Floresta), iniciou a carreira no disco com essa forma de produzir música, cujos temas descritos acima possivelmente foram inspirados em histórias das páginas policiais, de conhecimento popular, cochichadas entre os vizinhos, nos burburinhos do povo, a traição vivida por tantos sujeitos confienciada numa mesa de bar, a mulher de má fama, que prefere viver nas zonas boêmias da cidade ao aconchego do lar, de encontros de amantes desafortunados, como a trama que descreve em *Última Valsa*:

PARTE DECLAMADA:

Nair saiu pelo mundo procurando seu amado
 que ela mesma por orgulho tinha um dia desprezado,
 Cansada e arrependida do seu erro praticado
 Nair se atirou na lama pela estrada do pecado.

Luiz também de desgosto se transformou num bandido
 e numa noite bem longe num lugar desconhecido,
 num combate com a polícia Luiz escapou ferido.
 Se escondeu dentro de um baile da polícia perseguido
 Prá despistar a polícia que vinha no rasto seu
 dançou com a primeira moça que na frente apareceu
 Era Nair, sua amada, mas ele não conheceu
 enquanto a orquestra num canto triste valsa assim gemeu:

PARTE CANTADA:

Naquela valsa chorosa rodaram pelo salão
 e numa pausa da orquestra ela viu sangue em suas mãos,
 apavorada pensando ser um bandido ou um ladrão
 chamou depressa a polícia que lhe deu voz de prisão.

Quando ela ouviu o seu nome chorando reconheceu
 que era aquele o seu amado por quem tanto ela sofreu
 procurou pro mundo todo que triste destino seu
 estava com ele nos braços e para sempre o perdeu.

Quando a polícia saia levando preso o rapaz
 aqueles gritos doídos foram ficando pra trás
 de longe ainda se ouvia de Nair seus tristes ais
 e aquela última valsa separou pra nunca mais.⁴¹³

A valsa narra a história de separação dos amantes Nair e Luiz. Na declamação, Zé Fortuna deixa como efeito de suspense o reencontro do casal, dizendo “era Nair, sua amada, mas ele não conheceu”. Portanto, nada se resolve na parte declamada. Ela se estabelece como um preâmbulo do assunto central, desenvolvido somente na parte cantada. Todavia, essa introdução ao tema, do triste encontro do casal, se constitui como recurso narrativo que se aplica à canção e lhe confere atributos cênicos capazes de dar um novo sentido à canção, onde não se separa (neste estilo de canção) música e teatralidade.

A parte declamada se apresenta como elemento surpresa para ouvidos acostumados à entrada melódica. Ao notar a ausência da introdução cantada, sente-se convidado pela voz do narrador a seguir atentamente o desenrolar da trama. Enquanto tática do compositor, é uma ferramenta usada para chamar a atenção do ouvinte, apresentando-lhe uma canção com em formato. Dito de outra forma, a música com parte declamada proporciona ao ouvinte uma ambientação diferente, cuja voz o “conduz” a

⁴¹³ FORTUNA, José; VIDAL, Bento. **A Última Valsa**. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Álbum: **Lembranças**. Sabiá, 1978. LP.

uma nova experiência do ouvir, tornando-o mais próximo da voz narrada, como aquele que fala a um amigo.

Essa estrutura de composição se tornou habitual no repertório de José Fortuna. Se consagraram como histórias e situações comuns, geralmente com final que pretendia a valorização e restabelecimento da ordem e de padrões morais que, com efeito, a trama preestabelece: a vitória da virtude e a punição do vício. Essa estrutura é marcante nos seus dramas para os circos, que com o mesmo propósito, primam pela multidão que se espreme em suas bilheterias. Nada é menos primoroso em sua obra do que o entrecruzar dos tempos, onde se manifestam as contradições, as quais nos exige o entendimento de seu próprio contexto de produção e atuação. É no interior dessas contradições de seu tempo que José Fortuna torna-se versátil.

CAPÍTULO V

José Fortuna e seu tempo: diálogos com o presente

*Diacuí morena, índia guarany
Para o moço branco deu seu coração
Você veio embora aqui pra cidade
Deixando a saudade lá no seu sertão [...]*⁴¹⁴

JOSÉ FORTUNA

5.1 - José Fortuna e as guarânicas em brasileiro: a invasão estrangeira

As guarânicas resultaram dessa manifestação versátil que se amplia e ganha novos contornos a partir de uma necessidade de José Fortuna. Não há uma ação despretensiosa por parte dele com esse tipo de adesão à musicalidade latina. Mesmo porque esse tipo de influência estrangeira já ganhava adeptos nos anos de 1950, quando se percebe uma necessidade de modificar o repertório sertanejo e, portanto, forjar nova imagem do caipira. Dada à polissemia de seus autores, a nova vertente da música sertaneja se permitia dialogar com variadas linguagens. E essa produção não contava mais com a estética engessada e estigmatizada do caipira⁴¹⁵. Ela era múltipla e dinâmica na produção de Zé Fortuna e Pitangueira. E os diálogos com novas áreas permitiam romper fronteiras entre o tradicional e o moderno, entre campo e cidade⁴¹⁶. A cortina se abria para nosso artista e aí ele desempenhou seus melhores papéis. Para além dos personagens, vestiu a camisa do moderno e astutamente buscou caminhos que o levaram ao sucesso. A música era o roteiro, o palco, picadeiro, onde se desenrolavam as tramas da vida. Nesse momento, as guarânicas mesclavam-se com as sonoridades urbanas, dissipando fronteiras e redefinindo a visão que se tinha do artista da música caipira. O estilo musical que se populariza no interior da chamada música sertaneja urbana reforça a distinção entre sertaneja moderna e caipira. A cisão que se abre entre essas duas vertentes da sonoridade rural é realizada não apenas por aqueles que promovem uma revisão da estética e sonoridade caipira, mas também entre aqueles que as defendem, como no caso de Raul Torres (lançando a guarânia *Colcha de Retalhos* nas vozes de Cascatinha e Inhana, em 1958) e da dupla

⁴¹⁴ Trecho da música *Índia Diacuí*, de José Fortuna.

⁴¹⁵ HONÓRIO FILHO, Wolney. **O Sertão nos Embalos da Música Rural (1930-1950)**. 1992. Dissertação. (Mestrado em História). São Paulo: PUC, 1992.

⁴¹⁶ GUTEMBERG, Jaqueline Souza. **Entre Modas e Guarânicas: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1950-1980)**. 2013. Dissertação. (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2013.

Tonico e Tinoco (com o rasqueado *Amor Desprezado*, em 1958 e a guarânia *Adeus Aurora*, gravada em 1964).

Entretanto, essa invasão estrangeira dos rasqueados, polcas paraguaias e sobretudo das guarânias no cenário da música sertaneja, nasceu da necessidade para José Fortuna de se sintonizar com o que era considerado música moderna, voltando-se para a formação de um repertório que dizia sobre os novos gostos e costumes do Brasil inovador, projetados pela música, moda, arquitetura. Dessa maneira, entram na cena moderna da música sertaneja como um estilo musical diferenciado do que se tinha naquele momento, ganhando espaço junto ao público e aos meios de comunicação de massa, pela sua estrutura melódica e pelos temas por elas tratados. As guarânias em português de José Fortuna sintonizam esse autor com a cena moderna e lhe conferem um perfil artístico a ser mantido no cenário artístico da música sertaneja. Mais que um poeta da canção caipira, José Fortuna se torna um dos mais populares versionistas⁴¹⁷, o que lhe permite redimensionar a sua trajetória como compositor fora do circuito rural-caipira. É bom ressaltar que a guinada para a música paraguaia e mexicana no repertório de José Fortuna não nasce de uma prática espontânea. A região mato-grossense já se fazia notar pela profusão de um repertório e de uma prática musical reveladora da produção artística de importantes letristas, como Zacarias Mourão na década de 1950 e, mais tarde, da atuação de músicos do quilate de Almir Sater e da violeira Helena Meirelles. Nesse sentido, o aspecto cultural fronteiriço, marcante na música sertaneja dos anos de 1950, tinha raízes profundas fincadas na musicalidade de fronteira entre Brasil e Paraguai, a partir do Mato Grosso, para o caso das polcas paraguaias e guarânias.⁴¹⁸

Evandro Rodrigues Higa faz um balanço dessa prática musical a partir dos primeiros registros fonográficos dos gêneros musicais paraguaios lançados no Brasil. Sua pesquisa mostra a crescente popularidade que esses gêneros tiveram junto ao público

⁴¹⁷ A ideia de versão é discutida neste trabalho como uma forma de verter a letra de uma canção para outra língua. Porém, é preciso completar essa ideia para compreender que não se trata, muitas vezes, de uma tradução. Nesse sentido, consideramos que a letra da versão pode não apresentar necessariamente a mesma temática da música original. Ela pode variar e em muitos casos ser completamente diferente. Porém, o que permanece (e de forma também alterada) é a sua estrutura melódica. Por isso, consideramos que a versão não se furta à criatividade, pois é uma forma de adaptação que segue determinadas regras (rítmica, métrica, etc) da estrutura original, mas que sofre rearranjos para se adequar aos padrões da música popular brasileira. Como exemplo dessa forma de construção das versões de José Fortuna está a canção *Meu Primeiro Amor*, que tem como estrutura fixa a melodia, porém a letra, apesar de mesmo tema (o amor), destoa da canção que lhe deu origem, intitulada *Lejanía*, que, traduzida para o português significa distância geográfica.

⁴¹⁸ HIGA, Evandro Rodrigues. **Para Fazer Chorar as Pedras: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940-50.** 2013. Dissertação. (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

brasileiro desde a primeira gravação da guarânia paraguaia *Al Paraguay*, em 1935, no disco de Algustin Cárceres pela Columbia. De um lado apresentava a guarânia *Al Paraguay* - de Algustin Cárceres e Santiago Parissi - e do outro lado a polca paraguaia *La Canción del Arriero*, também de Algustin Cárceres, com parceria de D.G. Serrato e Torres.⁴¹⁹

A primeira gravação de uma guarânia brasileira foi lançada em 1941, no lado A do disco de Nhô Pai e Nhá Zefa em 78 rotações, com o título de *Morena Murtinhense*, de Nhô Pai. A letra versa sobre a “triste despedida de um casal apaixonado na cidade de Porto Murtinho, importante núcleo de importação e exportação às margens do Rio Paraguai na primeira metade do século XX”⁴²⁰. As guarânias em português gravadas no Brasil posteriormente seguiram a mesma estrutura textual da *Morena Murtinhense*, influenciando sobremaneira as criações e versões sobre a base musical, inclusive de tangos, boleros e polcas: despedidas e reencontros dos casais apaixonados tendo como cenário, muitas vezes, a fronteira Brasil-Paraguai. Vejamos o tango brejeiro *Fronteira*, de José Fortuna, gravado em 1951 por Cascatinha e Inhana:

[...] Eu guardarei comigo por toda a minha vida
As últimas palavras da triste despedida
Deixei a fronteira no Paraguai chorando
Eu vim pra muito longe o seu nome chamando

Vem fronteira, vem, meu coração te chama
Vem matar a saudade de quem tanto te ama
Vou passar a fronteira Brasil e Paraguai
Seus olhos, fronteira, eu não verei jamais
Vou passar a Fronteira Brasil e Paraguai
Seus olhos, fronteira, eu não verei jamais

De noite aqui distante recordo aquele dia
Da linda fronteira chorando assim pedia:
“Brasileirito vuelva que yo tanto ti quiero
Se tudo não volvera di gran dolor mi muero”

Vem fronteira, vem meu coração te chama
Vem matar a saudade de quem tanto te ama
Vou passar a fronteira Brasil e Paraguai
Teus olhos, fronteira, eu não verei jamais.⁴²¹

⁴¹⁹ Ibidem, p. 111.

⁴²⁰ Ibidem, p. 113.

⁴²¹ FORTUNA, José. *Fronteira*. Intérpretes: Cascatinha e Inhana. Gravações Todamérica. Disco TA-5081. 78 rotações.

Com a popularidade das guarânias no Brasil e demais gêneros musicais paraguaios, José Fortuna deu nova roupagem ao seu repertório. *Fronteiriça* foi um de seus primeiros sucessos com tema e musicalidade inspirada em outro gênero. Os versos instituem a fronteira como novo cenário de inspiração, testemunha da triste despedida do casal apaixonado, amores trágicos⁴²². A letra se une à melodia em tonalidade menor, que insinua melancolia, aguçando o sentimento de tristeza e dor de quem ultrapassa a fronteira sabendo que não voltará jamais. No refrão, a tonalidade se modifica. Ganha força com a modulação para tom maior. Parece demonstrar a força de um chamado de quem suplica novo encontro: “vem fronteira, vem meu coração te chama/Vem matar a saudade de quem tanto de ama”, os versos seguem na tonalidade de A (Lá Maior) natural até novamente retornar a melodia inicial em Am (Lá Menor), unindo-se mais uma vez a melancolia dos versos que cantam a distância e a saudade.

A partir dos anos de 1950, o repertório “fronteiriço” foge de padrões usuais, utilizando novos recursos sonoros, como esse jogo de modulações maiores e menores, as longas introduções que embalam efeitos de dramaticidade instrumental a partir das entradas de harpas e de dedilhados ou notas executadas em duração curta (staccato) no acordeom, do sincopado de violão ou arpejos destacados, fazendo suposta homenagem à uma referência simbólica da cultura musical dos países vizinhos. Por isso mesmo esses gêneros e ritmos paraguaios foram discriminados por nossa cultura musical, que lutava pela preservação de uma identidade brasileira.

A guarânia *Anahi*⁴²³, versão de José Fortuna interpretada por Cascatinha e Inhana, é uma demonstração melódica e textual desses significados fronteiriços. Faz referência à lenda da flor de *Anahi*, lenda indígena dos povos tupi-guarani que narra a bravura da índia *Anahi* na luta junto a seu povo contra o homem branco invasor. Aprisionada, a formosa índia foi levada à fogueira por seus opressores. Enquanto seu corpo ia queimando, se transformava em uma bela flor escarlate, a flor da árvore de Ceibo (*Erythrina crista-galli*), de habitat natural do Brasil, Paraguai e Argentina. Descrevendo a lenda, José Fortuna faz referência a esse arsenal cultural da musicalidade de fronteira, como a música mato-grossense, inspirada entre tantos outros gêneros e ritmos, nas sonoridades latinas,

⁴²² Vale lembrar que o tema do amor trágico e proibido entre a índia e o branco tem sido retomado e atualizado inclusive pela produção cinematográfica brasileira, com o filme *Não Devore o Meu Coração*, do diretor Felipe Bragança. Na trama, a questão da fronteira Brasil e Paraguai, do preconceito, dos amores impossíveis é revisitada. O filme foi selecionado para estrear no prestigioso Festival de Sundance, em 2017, na seleção “World Cinema”.

⁴²³ De autoria de Osvaldo Sosa Cordero.

entoando uma prática musical ainda em consolidação no mercado fonográfico brasileiro.

Diz a guarânia de José Fortuna:

[...] Anahi, as harpas sentidas soluçam arpejos que são para ti
 Anahi, seus acordes lembram a imensa bravura da raça Tupy
 Anahi, Índia flor agreste, da voz tão suave como o Aguay
 Anahi, Anahi, seu vulto no campo, destaca entre as flores pela cor rubi.

Defendendo altiva sua valente tribo foste prisioneira
 condenada a morte já estava seu corpo envolto a fogueira
 e enquanto as chamas a estavam queimando
 numa flor tão linda se foi transformando
 Os seus inimigos fugiram dali
 as aves ficaram, cantando o milagre da flor de Anahi.⁴²⁴

A voz soprano de Inhana extrai a sensibilidade do conjunto texto e melodia que a guarânia suscita. Simples e extremamente sofrida, a melodia, letra e tessitura vocal em terça de Cascatinha e Inhana reforçam a dor do amor distante e inesquecível que a fronteira separa. A letra expõe com doses de exagero o que a melodia aguça dolorosamente, capaz de “fazer até as pedras chorarem”⁴²⁵. Essa estrutura da guarânia paraguaia foi importada pelo Brasil e se mantém presente nas criações e adaptações feitas por José Fortuna a partir de 1951. José Fortuna segue a mesma tessitura musical das guarânias, com melodia simples, vez ou outra modificando o andamento, como em *Lembrança*, composição feita para o disco de Zé Fortuna e Pitangueira, gravado em 1962⁴²⁶. A produção de versões é um demonstrativo da referência que toma da produção artística de músicos, poetas e letristas que se tornaram notórios artistas da música popular, como Asunción Flores (1908-1972), compositor e instrumentista paraguaio, Manuel Ortiz Gimenez (1984-1933), poeta nascido em Villarrica⁴²⁷ e de José Alfredo Jimenéz (1926-1973), cantor e compositor mexicano. Tal referência para José Fortuna parte da popularidade e do valor simbólico que o repertório desses compositores transmite. Dessa forma, vincula à sua produção gêneros e estilos estrangeiros de grande aceitabilidade no Paraguai e no México.

⁴²⁴ FORTUNA, José. Anahí. Intérpretes: Cascatinha e Inhana. Compacto simples n. 16102. Chantecler, 1965.

⁴²⁵ HIGA, Evandro Rodrigues. **Para Fazer chorar as Pedras:** o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940-50. 2013. Dissertação. (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

⁴²⁶ FORTUNA, José. Lembrança. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Disco n. 517. São Paulo: Gravadora Caboclo, 1962. Compacto Simples.

⁴²⁷ Conferir: <http://www.portalguarani.com>. Acesso em jul./2016.

Porém, o repertório desses musicistas ocupa um lugar importante na memória do cancionário popular de tais países, justamente porque expressa estreitos laços com a questão da identidade nacional, sobretudo com a guarânia, no Paraguai e a canção rancheira, no México. No Brasil, os estilos e gêneros tiveram grande aceitação junto ao público consumidor da música sertaneja, todavia, não ocuparam o mesmo espaço de luta de representações pela questão nacional de seus países de origem. As guarânias e rasqueados, bem como os boleros e canções rancheiras, entraram como gêneros e estilos que se mesclaram à nova realidade musical sertaneja, a qual expressa novo comportamento de público consumidor a partir dos anos de 1960, com “uma linguagem mais afogueada para falar de amor, trocando os beijos da tímida caboclinha debaixo de pés-de-ipê pelo amor de moças fogosas em camas macias de motel”.⁴²⁸

Esse é o lugar que as versões e adaptações de José Fortuna ocupam no cenário da música sertaneja e no perfil de seu público que não mais representa o caipira, estilizado em obras literárias como *Velha Praga e Urupês*, de 1914 e cantado por Mário de Andrade, *Viola Quebrada*, de 1929⁴²⁹. Dessa perspectiva estilizada, talvez seja possível considerar que esse homem do campo não existira, sendo um constructo do imaginário social brasileiro para a representação do habitante dos sertões esquecidos que migra ou é forçado a migrar para as cidades em busca de trabalho⁴³⁰. No século XX, diz Nepomuceno, “o homem do campo transmutou-se, camaleônico, envolvido pela cultura do forasteiro, seduzido pelas novidades da civilização, querendo o conforto das alpargatas no lugar dos pés descalços, da roçadeira substituindo a foice”.⁴³¹

Entretanto, inspirado nas composições originais, José Fortuna cria um cenário no qual se trava a luta de representações em suas versões: combates sangrentos entre o indígena e o homem branco, o amor impossível entre a *Fronteira* e o brasileiro, ou seja, a fronteira cultural que os separam. Tangencialmente, essas versões e adaptações tocam na problemática da identidade, que tornaram as composições de José Alfredo Jimenez, Manuel O. Guerrero e Asunción Flores parte integrante do patrimônio cultural de seus países de origem⁴³². Nesse caso, as sonoridades paraguaias e mexicanas interferem e

⁴²⁸ NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 2000. p.169

⁴²⁹ Ibidem, p.27.

⁴³⁰ YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura e Brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

⁴³¹ NEPOMUCENO, op.cit., p.27.

⁴³² HIGA, Evandro Rodrigues. **Para Fazer Chorar as Pedras: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940-50**. 2013. Dissertação. (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

modificam a estrutura de composição de José Fortuna, que se volta para temas caros à noção de identidade nacional que as canções populares do Paraguai veiculam, como em *Índia* (guarânia original de Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero), em cuja obra Flores expõe uma luta político-ideológica em torno da defesa da cultura guarani. As guarânias assim se tornaram uma representação simbólica da cultura popular do Paraguai:

[...] Com seu ritmo – derivado da polca paraguaia – marcado pela ambiguidade do compasso 6/8 associado a uma base ternária, a guarânia representa para o Paraguai um sentido identitário que foi sendo construído à medida que o nome de José Asunción Flores (1908 – 1972) – a quem é atribuída sua criação – ganhava destaque na luta ideológica travada contra o Estado totalitário, convertendo-se em um dos mais vigorosos símbolos do que se costuma denominar “alma guarani”.⁴³³

Com a intensa produtividade sertaneja desde as turnês de Cornélio Pires e dos hilários Jararaca e Ratinho, na Argentina, com *Os Turunas Pernambucanos*, em 1925, da peregrinação dos circos-teatros, visualiza uma grande circulação e intercâmbio de obras musicais entre os países sul-americanos, que coloca a guarânia como gênero de grande aceitação popular no Brasil e atingindo o ápice de vendagem em disco com *Índia*, versão de José Fortuna em 1951⁴³⁴. Nota-se que esses artistas atravessaram a fronteira e conviviam com outras fontes musicais que permitiram misturas.

Os novos hibridismos na música sertaneja atingiram a produção de José Fortuna e permitiram que este sujeito, por meio das versões, fizesse uma revisão dos temas antes privilegiados por ele.

Não é que a temática raiz tenha sido abandonada: ela é apropriada para um novo padrão de produção musical na vertente moderna da música sertaneja. Todavia, as atenções se voltaram para os acontecimentos do momento. Apesar da vinculação com as tradições populares, por meio de um estilo musical “lento e melancólico e adequado a certo estado de ânimo do povo”⁴³⁵ em determinado período - a fonte de inspiração da guarânia e uma bandeira levantada por Asunción Flores e o poeta Manuel Ortiz Guerrero, criadores do gênero -, as guarânias de José Fortuna privilegiaram o tema romântico. Para Romildo Sant’Anna, essa é uma forma de transposição da guarânia por José Fortuna no Brasil, feita da sua percepção e entendimento do que a melodia propunha, melancolia,

⁴³³ Ibidem, p. 18.

⁴³⁴ NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 2000. p.123.

⁴³⁵ SZARÁN, Luiz. *Diccionario de la Música Paraguaya*. Edición: Jesuitenmission Nurnberg. Alemania, 2007. Cf.: <http://www.portalguarani.com>. Acesso em jul./2016.

tristeza, fornece o ambiente adequado para a trama da dor da separação e da distância de um casal apaixonado:

[...] Percebendo a languidez brejeira das guarânicas, com letras inacessíveis que misturam o castelhano e o guarani, reescreveu algumas delas, captando o fervor emocional das melodias. E as recolocou em brasileiro. Foi assim com “Índia”, “Anahi”, “Vai com Deus” e “Solidão”, nas vozes de Cascatinha e Inhana. “Lejanía”, canção erudita de Herminio Giménez, veio a ser “Meu Primeiro Amor”. Aproveita do original o sentimento de “distância”, que equivale à separação pela morte.⁴³⁶

Com a sonoridade inspirada nas composições originais, arpejos em tons menores para evidenciar melancolia e melodias trilhadas por instrumentos atípicos para a musicalidade do gênero sertanejo, como a harpa, as guarânicas de José Fortuna mudam a paisagem a ser representada. Correspondem à história e lendas de povos indígenas, como *Anahi*, de amores inesquecíveis, proibidos e desafortunados entre o homem branco e a exótica mulher indígena. Observemos:

[...] Diacuí morena, índia guarani
para o moço branco deu seu coração
Você veio embora aqui pra cidade
deixando a saudade lá no seu sertão

Índia Diacuí das selvas em flor,
veio se ajoelhar em frente ao altar
por um grande amor

Leve com você quem tanto te quis
no sertão florido com seu bem querido serás bem feliz.

Ficou as florestas com encantos mil
onde a natureza mais beleza tem
mas não tem calor igual a paixão
de dois corações quando se quer bem

Índia Diacuí das selvas em flor,
veio se ajoelhar em frente ao altar
por um grande amor
Leve com você quem tanto te quis,
no sertão florido com seu bem querido serás bem feliz.⁴³⁷

⁴³⁶ SANT’ANNA, Romildo. Zé Fortuna e guarânicas em brasileiro. Disponível em: <http://triplov.com/romildo/2006/Ze-Fortuna.htm>. Acesso em jul.2016.

⁴³⁷ FORTUNA, José. *Índia Diacuí*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Elite Especial, 1953. 78 rotações.

Índia Diacuí é uma homenagem à índia Diacuí Kalapalos, descendente dos povos Kalapalos, do Alto Xingu, que protagonizou uma história de amor com o sertanista Ayres Câmara Cunha, funcionário da Fundação Brasil Central, locado na base de Aragarças, que culminou no badalado casamento realizado no glamoroso templo da Igreja da Candelária, em 1952, com convidados ilustres da sociedade carioca e apadrinhado por Assis Chateaubriand. Deixando sua aldeia para se unir em matrimônio com o jovem desbravador, a trajetória de Diacuí foi alvo de intensa movimentação midiática (com fotorreportagens da Revista O Cruzeiro, com título *A Cinderela dos Trópicos*, que seguia passo a passo, na forma seriada, o desenrolar desse “casamento”), que projetou a história de seu amor pelo homem branco e de “desenraizamento”. Tal fato aparece como exemplo positivo do avanço do progresso e do ideal de civilidade rumo às regiões mais afastadas dos grandes centros e a dizimação de “povos selvagens” com o processo contra o barbarismo⁴³⁸. O trágico fim de Diacuí revela a violência extrema sofrida pelos desajustamentos com a realidade moderna brasileira, fomentada por diversas organizações governamentais. Diacuí morre na cidade do Rio de Janeiro ao dar à luz à filha do casal. Abandonada por Ayres e longe de seu povo, não pode viver o final feliz desejado por Fortuna. Há, portanto, um sentido histórico presente nessa “união”, celebrada no próprio contexto em que ela é construída. Todavia, a guarânia de Fortuna toma a história da união possivelmente forjada pela mídia desejosa de lucro e massificação da revista, por meio do suposto envolvimento amoroso entre a índia e o sertanista, como um princípio de realidade, que se apresenta em sua obra como mais uma exploração do caso. Entretanto, o apreço pelo assunto do momento não tem como foco estabelecer uma postura crítica em relação à causa indígena. José Fortuna permanece na empatia pelos temas românticos que exploram e se inspiram nas tramas da vida real.

A história de Diacuí Kalapalo sugere a reinvenção do artista e de seu cenário inspirador. É o que acontece em *Anahi*, mais uma guarânia do autor, que torna desfocada a antiga apreciação pelo universo rural, se aprofundando em versos que privilegiam as lendas indígenas, como fruto do conhecimento adquirido pela Marcha para o Oeste⁴³⁹, da conquista do interior como etapa vencida pelo ideal modernizador.

⁴³⁸ Helouise Costa. **Diacuí**: a fotorreportagem como projeto etnocida. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/17/diacui/diacui.pdf>. Acesso em out./2016.

⁴³⁹ A Marcha para o Oeste tinha como objetivo ocupar os espaços considerados vazios do interior com o desenvolvimento econômico e industrial das regiões “afastadas”, além da ocupação estratégica das fronteiras. Segundo Alcir Lenharo, essa era uma proposta política que “significava para o regime de integração territorial como substrato simbólico para união de todos os brasileiros”. LENHARO, Alcir. **Colonização e Trabalho no Brasil**: Amazônia, nordeste e centro-oeste. Campinas, Ed. Unicamp, 1986.

5.2 – Índia: histórias dos bastidores de uma canção

Na mesma trilha da temática amorosa entre a mulher selvagem e o homem branco, José Fortuna ganha popularidade e reconhecimento com a versão *Índia*, em 1951, nas vozes de Cascatinha e Inhana. Essa versão da música original composta em 1925 por Asunción Flores e Manuel O. Guerrero, é a guarânia de maior projeção discográfica feita por José Fortuna. Também é recorde em regravação, segundo Iara Fortuna. A versão contempla não só a temática do amor impossível, como também fomenta a tática de Fortuna para se inserir no meio sertanejo como um compositor voltado às temáticas variadas, demonstrando a sua habilidade como compositor da vertente moderna da música sertaneja, uma vez que neste momento esta música conquistava espaços nos meios de comunicação de massa, no rádio e no disco, contemplando outros públicos. Assim, *Índia* é fruto dessa necessidade de modificar o repertório para um público urbano, mas sobretudo de um intensificado estudo por parte de José Fortuna dos gêneros e estilos musicais que circulavam nos países vizinhos.

Com *Índia e Meu Primeiro Amor*, José Fortuna inovou no cenário artístico da música sertaneja inspirado em grandes artistas paraguaios compositores de guarânias. *Índia* se tornou expressão artística aceita como música popular de inspiração folclórica do Paraguai e declarada canção nacional deste país por decreto do poder executivo de 1944⁴⁴⁰. A referência musical a qual José Fortuna se apegou constitui-se como importante via de expressão popular, que adere à memória do cancionário popular do Paraguai. José Fortuna parece apostar na mesma popularidade que a guarânia *Índia* adquiriu. O caminho por ele traçado não equivale ao que antes foi feito em relação à guarânia no Brasil. Sobre a versão, diz Pitangueira: “O Zé era sagaz, inteligente e criativo, acho que viu o sucesso”⁴⁴¹. A frase soa como uma previsão de Zé Fortuna. No entanto, em seu relato abaixo, indica que o compositor realizava constantemente estudo em relação à popularidade da guarânia, dos mais renomados compositores, das mais famosas canções:

p.18. Ver também: SILVA, Walter Guedes. A integração do mercado brasileiro na Era Vargas e a Colônia agrícola nacional de dourados. XIII Encuentro de Geógrafos de América Latina, 25 al 29 de Julio del 2011 Universidad de Costa Rica. **Revista Geográfica de América Central Número Especial EGAL**, Costa Rica, II Semestre, 2011 pp. 1-17.

⁴⁴⁰ SZARÁN, Luiz. **Diccionario de la música Paraguaya**. Edición: Jesuitenmission Nurnberg. Alemania, 2007. Cf.: <http://www.portalguarani.com>. Acesso em jul./2016.

⁴⁴¹ FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 122.

[...] Ele conhecia muito de música de todo o tipo. Ele escutava os programas que pegava de fora. Sintonizava os programas de fora e ficava ouvindo. Daí ele ia no programador da Rádio Record, conhecido dele, e ficava lá, folheando os discos, ouvindo aquilo tudo lá. O mano era muito antenado. Então, quando fez a *Índia*, já tinha outra engatilhada, porque já conhecia a guarânia. Mas não foi só isso, depois teve *Lembrança* e outras de muito sucesso, tudo dele, né? A gente viajava muito, o país todo com os dramas e tinha isso, o Zé era conhecido e conhecia muita gente, artistas e ia trocando. Conhecia a música de todo lugar. Não foi difícil fazer as guarânias com a mente que ele tinha também. Mas as guarânias é disso aí, que ele escutava no rádio e gente que chegava no circo cantando coisas diferentes...e gostava e queria saber mais. Não foi difícil para ele porque ele gostava do que fazia, gostava de música, de verdade.⁴⁴² [grifos nossos]

No relato acima percebemos a inclinação de José Fortuna para as simbioses com as guarânias. Pretensiosamente, vasculha o repertório popular de outras localidades a fim de extrair daí um sucesso sem precedentes. Pitangueira descreve a euforia do momento em que Zé Fortuna apresenta a versão de *Índia* para Cascatinha e Inhana:

O Cascatinha ouviu a versão e ficou boquiaberto. “Ficarei famoso e rico com esta música”. Assim sendo, Cascatinha e Inhana começaram a cantá-la na Rádio Record, e foi realmente o que se esperava, talvez mais. As cartas chegavam aos montes, pedindo que eles cantassem *Índia*. Foi um Deus nos acuda! Coisa nunca vista. A música já era sucesso, nem tendo sido gravada ainda.⁴⁴³ [grifo nosso]

O sucesso esperado de *Índia* por parte de Zé Fortuna e de seus amigos cantores certamente tem a ver com o que a guarânia representava no Paraguai. As cartas com os pedidos para que Cascatinha e Inhana cantassem a versão, como relata Pitangueira, consagram a guarânia de teor romântico no Brasil e imita a boa receptividade junto ao público, como no Paraguai. Sobre o sucesso e aceitação junto ao público ouvinte Pitangueira relembra: “(...) foi o que realmente se esperava, talvez mais”. O cantor refere-se mais à assinatura de José Fortuna na versão do que o efeito que possivelmente tenha transmitido ao ouvinte, por ser uma “coisa nunca vista”. Ou seja, revela uma prática do versionista, um estudo sobre a musicalidade de países vizinhos, como o Paraguai e

⁴⁴² FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

⁴⁴³ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 124.

Argentina, buscando freneticamente as referências musicais, que se tornaram grandes sucessos em tais países para compor seu repertório novo.⁴⁴⁴

A versão da guarânia *Índia* é alvo de muitas narrativas, as quais nos permitem visualizar essa prática. De maneira descompromissada, ela nasce, segundo Pitangueira, sem a pretensão de se tornar um sucesso nacional:

Índia tem uma história engraçada. Eu que ouvi pela primeira vez *Índia*. Nós morava na Vila Zelina, em São Paulo, e eu tava em casa naquele dia. Então eu sintonizei uma rádio paraguaia e ouvi *Índia* pela primeira vez: “*Índia* peja mescla...”, cantava na língua deles, né? Eu corri para casa do Zé que era pertinho e falei: “Zé, eu ouvi uma música chamada *Índia*, que é a coisa mais linda do mundo (...)”. Aí o Zé já falou: “Vou fazer essa música pro Cascatinha, quem sabe dá certinho pra eles? Ao invés de nós grava deu pro Cascatinha.”⁴⁴⁵

A beleza da guarânia encanta os irmãos Fortuna. Mas, astutamente, Zé Fortuna percebe que a escrita da versão em português teria endereço certo: receberia interpretação nas vozes de Cascatinha e Inhana, que já eram intérpretes consagrados em boleros e tangos no cenário artístico da música sertaneja. A escolha de Zé Fortuna não foi aleatória. Sabia que o estilo do gênero, o andamento lento em compasso ternário cairia bem ao repertório dos então conhecidos como “sabiás do sertão”. Pitangueira continua:

[...] ele era vendedor na época, vendia coisas, ele tava com um mostruário lá na Pompéia, parou um caminhão na frente. Em cima tinha um que assoviava (assovia a melodia de *Índia*). O Zé falou: “é a música que o Pitangueira falou!”. Ele saiu atrás do caminhão, e foi acabando de escrever, “vamos ver”. Foi fazendo a letra. Mas era uma modificação da letra, né? Que dizia assim: “índia seus cabelos cheios de piolho...” (cantou). Ele pegou o comprimento da música, fez uma bestificação da letra pra depois fazer ela. Foi assim. Aquele negão não sabe o que aconteceu, que muita coisa mudou depois daquela música. Cascatinha e Inhana ficou bem. Eles ficou bem, né? Nós ficamos bem (...) O Zé pegou um pedaço que eu ensinara pra ele, mais o pedaço que ele ouviu assoviado, aí escreveu ele inteira. Aí bom, continua. Aí, precisava gravar. Então levou pro Cascatinha e Inhana gravar.⁴⁴⁶ [grifo nosso]

⁴⁴⁴ Allan Oliveira salienta que essa importação de ritmos estrangeiros tem a ver com a política da boa vizinhança realizada pelos Estados Unidos com uma produção massiva em torno da ambientação latina, seja através da música ou dos personagens. Sobre essa discussão ver: OLIVEIRA, Allan. **Miguelin Foi pra Cidade ser Cantor: uma antropologia da música sertaneja**. 2009. Tese. (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de Santa Catarina. Florianópolis, 2009. p.300.

⁴⁴⁵ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

⁴⁴⁶ Ibidem.

Ainda que o registro da versão seja indiscutivelmente uma assinatura de José Fortuna, pois é o que lhe resguarda junto aos órgãos de proteção ao compositor, os bastidores em torno da escrita dessa versão e de sua autoria nos permitem analisar as astúcias de José Fortuna para inseri-la – e todo o seu repertório de versões - como uma nova modalidade de guarânias no Brasil, cujo sucesso ainda não tinha alcançado toda a rede que liga produção, divulgação e recepção da indústria fonográfica brasileira. Até a gravação de *Índia*, a guarânia, ainda que popular, não havia se consolidado no meio sertanejo como uma influência musical capaz de redimensionar a produção dos repertórios e dos discos. Na década de 1950, dada a alta vendagem do álbum de Cascatinha e Inhana, premiados com troféu Roquete Pinto pela vendagem espantosa de 500 mil cópias em 1951, a guarânia de José Fortuna consegue modificar o entendimento de mercado com as versões e adaptações de músicas estrangeiras. A estimativa era a de que “1% da população tinha o compacto de Cascatinha e Inhana, se levarmos em conta que o Brasil tinha uma população de cerca de 500 mil habitantes na época”⁴⁴⁷. Segundo Cascatinha, a guarânia só pode entrar graças à astúcia de José Fortuna em adaptar mais uma guarânia, *Meu Primeiro Amor*, para o lado B de seu disco em tempo recorde, música, aliás, de grande sucesso do compositor mexicano Hermínio Jimenez. Sobre a dificuldade de aceitação da guarânia por parte da gravadora e da insistência popular para obter o registro em álbum, forçando a gravação do disco de guarânias, Cascatinha salienta:

[...] o nosso primeiro disco foi *La Paloma e Fronteiraça*, lançado na praça foi bem aceito graças a Deus, vendeu várias cópias e ficamos feliz com isso porque no mesmo instante que gravamos *La Paloma e Fronteiraça*, nós já tínhamos em mãos a letra de *Índia*, que é de José Fortuna. Então eu peguei, aproveitando a oportunidade e a boa vontade do diretor mostrei a letra de *Índia* para ele. E disse: essa você não vai gravar porque existe uma versão que era do Capitão Furtado e gravada por Arnaldo Pescuma. Só pode gravar uma versão, duas não pode. Mas, como estávamos na rádio e não tínhamos um repertório próprio, formado, só com essas duas músicas gravadas, *Fronteiraça* e *La Paloma* e.... *Me Leva* e assim por diante, de vez em quando *Índia*, vira e mexe *Índia*, todo dia *Índia*, *Índia*, *Índia*. Agora as pessoas que acostumaram a comprar *La Paloma e Fronteiraça*, chegavam nas casas e pediam: eu quero com Cascatinha e Inhana, *Índia*. E as casas pedindo pras fábricas. Até que um dia, depois de tempo, o diretor da Continental se aborreceu. Me mandou um recado que fosse urgente no escritório. Cheguei lá ele disse: essa tal de *Índia*

⁴⁴⁷ 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. p. 44.

que tão falando, o que que é? Eu disse: faz um ano, que naquela época o senhor se lembra que a gente gravava um 78 por ano, disse: faz um ano que eu lhe mostrei e o senhor falou que não podia gravar. Ele disse: e esse cara que fez essa versão é capaz de fazer outra versão? Porque a Fermata não permite uma música brasileira e outra versão. É capaz de fazer outra versão? Eu digo: é. Era mais ou menos umas três horas da tarde. Ele disse: então procure e mande fazer uma letra. Então eu corri na Record e dei sorte e encontrei o Zé Fortuna lá. Conteí o caso pra ele e ele disse: é pra já. Então ele veio aqui na Avenida Ipiranga, na Fermata, na Editora Fermata e desfolhando as músicas paraguaias encontrou *Meu Primeiro Amor*. Fez a letra quinta-feira, me entregou quinta-feira à noite e quando foi sexta-feira nós gravamos *Índia* e *Meu Primeiro Amor*.⁴⁴⁸ [grifos nossos]

A narrativa de “criação” da versão de *Índia*⁴⁴⁹ e da incursão da guarânia de forma massiva pelo meio fonográfico brasileiro resultou em uma nova postura diante do mercado e do público por parte de José Fortuna. Mas o que se percebe é antes uma forma de jogar com o mercado por parte do versionista, a fim de consolidar a guarânia no Brasil por meio de sua versão. Antes mesmo da gravação, *Índia* já era um sucesso, pois foi apresentada no microfone da Rádio Record no programa de Cascatinha e Inhana e também por Zé Fortuna em seu programa na mesma rádio com Coqueirinho e Piracicaba⁴⁵⁰. Conseguindo agradar ao público, forçou a entrada em disco da guarânia *Índia* e imediatamente, atendendo às regras da gravadora, faz a versão de *Lejania*, obra erudita de Hermínio Jimenez. Essa tática de escrever para um determinado intérprete, a partir de um repertório previamente consultado e estudado, revela o movimento de escrita das versões por José Fortuna:

[...] Estava sempre vasculhando os discos. Ficava procurando um sucesso estrangeiro para escrever em português. Ele escrevia em cima de uma melodia, de um bolero ou tango. *Solidão* foi assim, *Fronteira* também. Mas o sucesso mesmo só com *Índia* e *Meu Primeiro Amor*. Eram músicas que ele conhecia, porque era curioso, esperto. Escrevia numa rapidez incrível as suas versões. Ele ouvia muito as músicas de fora, então foi disso aí que ele trouxe as músicas que ficaram famosas.⁴⁵¹ [grifos nossos]

O relato de Zé do Fole descreve a incessante busca por um sucesso como prática de José Fortuna que destoa da maioria dos artistas de seu tempo, ao investir em um

⁴⁴⁸ Entrevista ao programa MPB Especial, TV Cultura, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PZYX1UBmUmo>. Acesso em jul./2015.

⁴⁴⁹ Neste trecho Cascatinha relata a existência de outra versão da *Índia* paraguaia. Apesar dessa afirmação, não encontramos nenhum registro da versão citada.

⁴⁵⁰ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009.

⁴⁵¹ VICENTE, Antenor (o Zé do Fole, integrante da Cia Os Maracanãs e acordeonista da dupla Zé Fortuna e Pitangueira). Freguesia do Ó/São Paulo, 2015.

repertório de grande sucesso e de um significado cultural imprescindível à memória da cultura popular de seus países de origem. No Brasil, a versão passa a ser um problema para os defensores do nacional-popular, pois compreendem-na como um processo que visa descaracterizar as expressões culturais autênticas do universo rural. Tendo como base o movimento folclorista, esse processo tem forte arrancada no meio artístico sertanejo, em diversos movimentos que vão desde as composições de contestação ao moderno a movimentos artísticos coletivos (como a *Tupiana*), os quais criticam fervorosamente a entrada dos estilos musicais estrangeiros na música rural e, sobretudo, a postura complacente de determinados artistas. A respeito da postura de tais artistas, o crítico J. Pacheco considerou, em 1959, que:

[...] estão, a um só tempo, ludibriando os que lhe deram popularidade, traíndo a música que os consagrou. Outros, então, vem nos afirmar que tratam apenas de defender seus próprios interesses. A êsses diríamos que estão agindo com a mesma má fé de comerciante que, obtida a freguesia para produtos; passa a impingir mercadoria de quarta categoria – pois, no seu entender a clientela está garantida. O que é mais grave, em tudo isto, é que não querem reconhecer a tremenda responsabilidade que lhes pesa sobre os ombros. Aos artistas em que o público confiou pelo que sempre apresentaram de bom, cabe preservar nossas tradições musicais, assegurando-lhes um futuro melhor. Aquêles que afirmam estarem apenas atendendo às exigências dos ouvintes e dos discófilos, deveriam meditar que continuam a oferecer autênticos “bagulhos” quando, explorado seu cartaz de sertanejo gravam tangos, boleros, rancheiras mexicanas e outros ritmos que estão tão divorciados da sensibilidade dos verdadeiros brasileiros, quanto os países de onde vêm.⁴⁵²

Tendo como base o movimento folclorista de crítica à popularização do consumo de massa, alguns artistas, na tentativa de combater a “invasão estrangeira”, se uniram numa corrente de contestação artística aos estrangeirismos. Em 1960 surgiu o movimento da *Tupiana*, ritmo inspirado nas guarânias paraguaias criado por Nonô Basílio e Mário Zan. Este movimento surgiu como uma maneira de “abrasileirar a guarânia” e defender a música sertaneja autêntica da influência dos ritmos latino-americanos⁴⁵³. Abaixo, a reportagem da Revista Sertaneja dá enfoque ao movimento, caracterizando-o como um novo gênero musical de “sabor quase indígena”:

⁴⁵² PACHECO, J. Música Sertaneja. In: **Revista Sertaneja**. São Paulo: Editora Prelúdio, n. 14, ano II, maio/1959. p.25.

⁴⁵³ Sobre a discussão desse movimento de desejo da autêntica música sertaneja ver: FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Instituto de Música, Divisão de Música Popular, Funarte. Rio de Janeiro, 1985. p.121.

Mário Zan, Nonô Basilio e o Duo Irmãs Celeste, unidos num grande lançamento: TUPIANA

NONÔ BASÍLIO E MÁRIO ZAN, OS CRIADORES DO NOVO GÊNERO MUSICAL. — O QUE VEM A SER A "TUPIANA". — O DUO IRMÃS CELESTE. — "ALVORADA TUPÍ", UM LANÇAMENTO DA RCA VICTOR, A PRIMEIRA APRESENTAÇÃO EM DISCOS DA NOVIDADE MUSICAL.

(Reportagem de ARLINDO PINTO DE SOUZA — Fotos de BERNARDINO V. SILVESTRINI)

Acaba de ser apresentado ao público um novo gênero musical que é, por assim dizer, a procura de um ritmo mais genuinamente brasileiro que o rasqueado — já que este possui raízes na guarânia-paraguaiá — sem, no fundo, nada parecer-se, em sua estrutura, com o andamento da discutida e controversa manifestação musical: a "tupiana".

Presente a todos os acontecimentos que dizem respeito à música cabocla, a reportagem da "Revista Sertaneja" procurou informar-se acerca de tudo que possa interessar aos leitores, relativamente a esta novidade.

MÁRIO ZAN E NONÔ BASÍLIO, OS CRIADORES DO NOVO GÊNERO

A "tupiana", criação de Nonô Basílio e de Mário Zan, surgiu como coroação de trabalhosa pesquisa realizada pelos dois conhecidos compositores, que procuraram oferecer ao público uma nova forma musical de sabor quase indígena. Com esse novo gênero, esperam os seus idealizadores cortar a influência que

alguns ritmos alienígenas vêm exercendo sobre nossa música regional. Desde que aprobe — o que não nos parece problemático — estaremos diante de uma experiência verdadeiramente sensacional.

Seria fastidioso falar da obra musical do conhecido campeão do IV Centenário, o compositor e acordeonista Mário Zan. Contudo, talvez nem todos tenham travado um conhecimento mais íntimo com Nonô Basílio, seu parceiro.

Nonô Basílio é o mesmo "Nonô" da conhecida dupla da Record (programa Cirquinho do Guêdes), "Nonô e Nanô", que vem se projetando aos poucos e que deverá gravar brevemente para a nova etiqueta Chanteclér. Aliás, quando ocorrer o lançamento do primeiro disco do duo, voltaremos a falar, dê-lo, oferecendo aos nossos leitores uma ampla reportagem a respeito.

Compar, para Nonô Basílio não constitui novidade. Trata-se de um autor que já conta com inúmeras gravações, como: "Cantando Sempre" (gravação de Palmeira e Luizinho), "Piado do Mutum" (gravação de Palmeira e Biá), "Mulher ciumenta" (gravação de Jeca Mineiro e Mineirinho), "Vovô Ca-

O campeão musical do IV Centenário busca uma nova forma de expressão: Mário Zan divide com Nonô Basílio, a glória do lançamento da "tupiana".

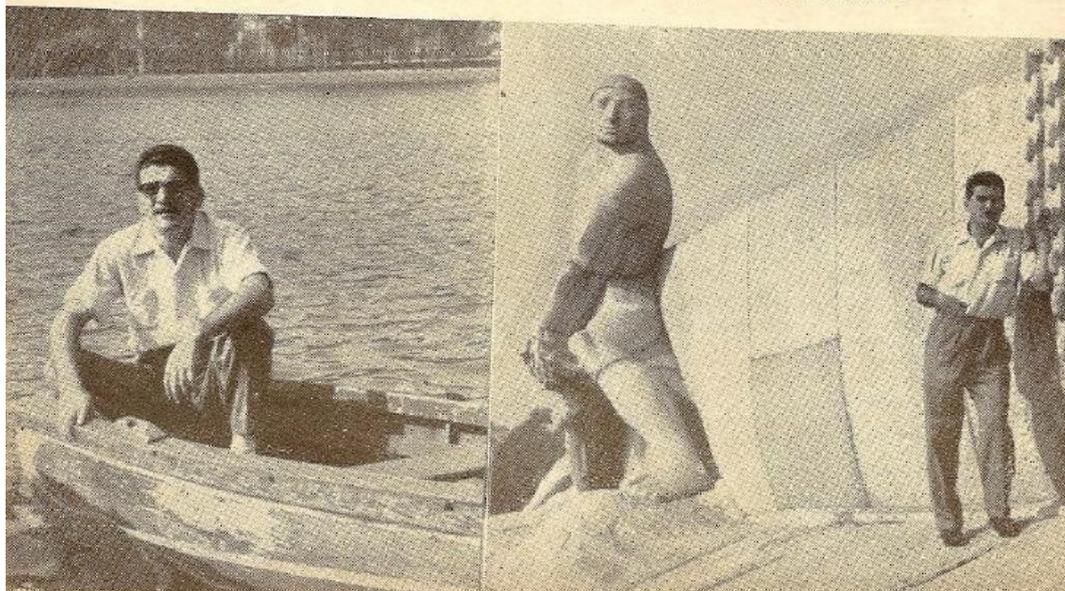
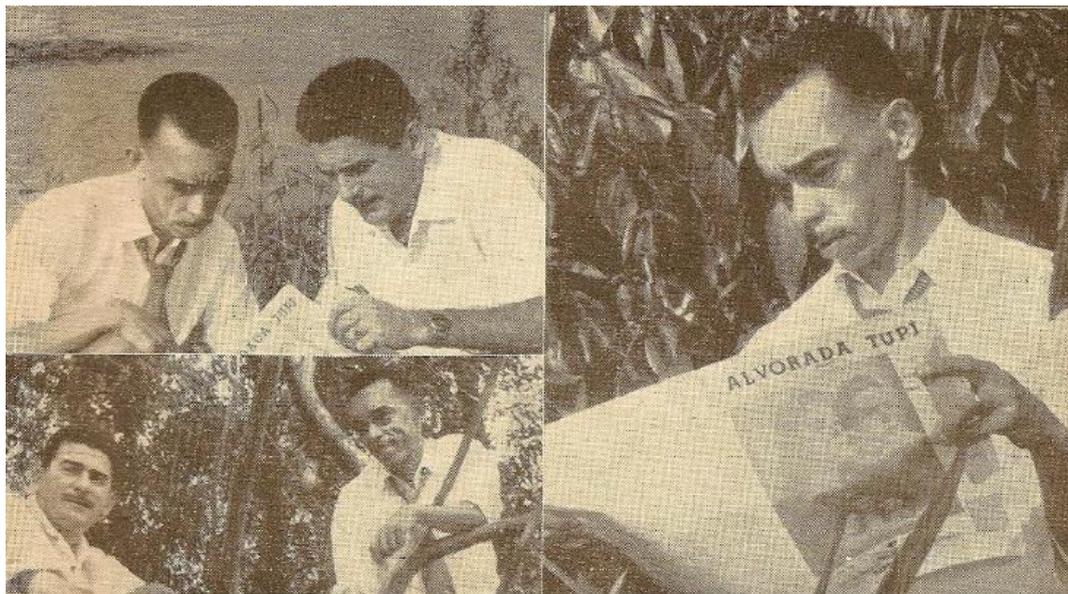


IMAGEM 35: Reportagem sobre a Tupiana. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco sertanejo. São Paulo: Prelúdio, ano I, n.6, 1959. p.4.



"Alvorada Tupi", é, indubitavelmente, uma arrojada criação. Nas fotos, Nonô Basílio — co-autor do número que oferece ao público um novo gênero musical, a "tupiana" — ao lado do seu parceiro Mário Zan.

duca" e "Calendário da Vida" (gravações do Duo Irmãs Celeste) e outros trabalhos.

Tal é a bagagem musical de Nonô Basílio autor que forma, ao lado de Mário Zan, não só como criador do gênero, como parceiro no lançamento de "Alvorada Tupi" — número que apresenta oficialmente a "tupiana" ao público brasileiro.

"ALVORADA TUPI" — UM LANÇAMENTO AUSPICIOSO DA RCA VICTOR.

Naturalmente o leitor, a esta altura, já estará muito curioso a respeito do que será a "tupiana". Infelizmente, não podemos contar-lhes, em notas musicais, toda a beleza que ela possui. O máximo que poderemos fazer é oferecer-lhes a letra de "Alvorada Tupi", como dissemos, o primeiro lançamento no gênero:

ALVORADA TUPI

TUPIANA

Mário Zan e Nonô Bastio

*Rufa o tambor da congada
Que esta madrugada
Vai distante daqui
Tirna o clarim da alvorada
Que rompendo as quebradas
Louvaremos tupi*

*Índio Brasileiro
Sangue de guerreiro
Que nos deu a côr
Esta tupiana
Música serrana
É em teu louvor
Como Carlos Gomes
Imortalizou
Nosso guarani
Neste mesmo tema
O nosso dilema
É louvar tupi*

*Que Tupã permita
Que seja bendita
Nossa intenção*



O Duo Irmãs Celeste gravou, em discos RCA Victor, "Alvorada Tupi".

IMAGEM 36: Reportagem sobre a Tupiana. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco sertanejo. São Paulo: Prelúdio, ano I, n.6, 1959. p. 5.

*E que dentro em breve
Tôda selva tenha
Catequização
Pois nosso desejo
É ter o ensejo
De ti abraçar
E em dia de festa
Em tua floresta
Tocar e cantar
Tupiana, Tupiana, Tupiana...*

O DUO IRMÃS CELESTE, INTERPRETE DA
"TUPIANA"

"As bonecas que cantam" — como é conhecido em todo o Brasil o Duo Irmãs Celeste — pertencem ao "cast" milionário da Rádio e TV Record.

Diva Araújo e Geiza Celeste Araújo, componentes do já famoso duo, nasceram em Sacramento, Minas Gerais. Ainda jovens, iniciaram sua carreira radiofônica em Uberaba, naquele Estado.

Transferindo-se para São Paulo, graças ao apoio do produtor Armando Rosas, assinaram contrato com as Unidas, onde permanecem até hoje.

Em breve foram convidadas para integrarem o elenco da RCA Victor, no que valeu-lhes a intercessão de Mário Zan e de Palmeira, admiradores que são dos excelentes dotes artísticos que possuem.

Podemos adiantar que houve, sob todos os aspectos, muito acerto por parte da gravadora e pelos autores, em confiarem ao magnífico duo a responsabilidade da apresentação ao público da "tupiana".



Nonô e Naná, em breve gravação na Chanteclér. Poderão ser os segundos a levarem ao disco a "tupiana".

As Irmãs Celeste souberam interpretar extraordinariamente bem o pensamento dos compositores — segundo eles próprios confessam — imprimindo à gravação da novidade, a essência do que Mário Zan e Nonô Basílio cogitaram quando criaram "Alvorada Tupi".

O Duo Irmãs Celeste, ao lado do festejado acordeonista e compositor Mário Zan.



IMAGEM 37: Reportagem sobre a Tupiana. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco sertanejo. São Paulo: Prelúdio, ano I, n.6, 1959. p.6.

O discurso proferido pela revista em relação à *Tupiana* celebra as táticas de artistas na tentativa de barrar efetivamente a influência estrangeira na música sertaneja. Na prática, elas se unem a um repertório já constituído por uma leva de compositores e intérpretes que ampliaram seus discursos nos meios de comunicação de massa e aos seus segmentos mais populares, como as revistas (com críticas aos estilos e gêneros como rasqueado, a exemplo da reportagem citada acima), - a exemplo da Revista Sertaneja e Álbum Sertanejo, bem como os programas de rádio e de TV, como divulga a Revista Sertaneja em 1959:



Sertanejos na Televisão:

A apresentação de números tipicamente sertanejos deverá, em breve, constituir-se numa das atrações do Canal 7.

MORENO, ADOLFINHO E TORRINHA AO LADO DE INEZITA BARROSO NUMA BELÍSSIMA APRESENTAÇÃO DE MÚSICA REGIONAL PELO CANAL 7.

(Texto de ATTILIO GIACOMELLI)

O público tele-expectador, recentemente, teve oportunidade de aplaudir, no famoso programa de televisão de Inezita Barroso pelo Canal 7, um espetáculo realmente maravilhoso, onde o astro mais fulgurante foi o canto regionalista. Isto serve para demonstrar que, dia a dia, o público citadino vai se curvando diante do encanto que a verdadeira música

brasileira, indiscutivelmente possui quando cantada e tocada por artistas que conservam toda sua autenticidade e pureza.

Cenários especiais foram montados e expressivos cartazes da Record foram reunidos para oferecer uma seqüência que agradou a todos pelo que apresentou de singelo e agradável.

E' de se esperar que, daqui para o futuro, façam nossas emissoras de televisão incluir nos seus horários, com regularidade, programas de música sertaneja, a fim de que, aqueles poucos que ainda "torcem o nariz" ao ouvirem falar artistas caipiras, possam, antes de julgar por an-

Torrinha, Moreno, Adolfinho e Rus-sinho da Zabumba, elementos de destaque do espetáculo apresentado recentemente pela TV Record.



IMAGEM 38: Reportagem sobre os sertanejos na televisão. **Revista sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, ano I, v.13, 1959. p.8.



IMAGEM 39: Reportagem sobre os sertanejos na televisão. **Revista sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, ano I, v.13, 1959. p.9.

A reportagem acima ressalta a movimentação dos artistas sertanejos na televisão como uma forma de ampliação do espaço urbano das tradições do interior, com a música e as danças típicas do mundo rural. À frente do programa está a estimada Inezita Barroso figurando como defensora das tradições caboclas. “Com cenários especiais e roupas típicas”, o programa de Inezita Barroso na Record promove certa folclorização das artes regionalistas. Reclama por uma celebração do típico caipira, como autenticidade e pureza, que se congrega juntamente com a popularização dos gêneros estrangeiros como os boleros, rasqueados, polcas e guarânias. Gustavo Alonso chamou essa tentativa de sufocar a importação sonora como movimento de “*antropofagização*”, que perdeu força diante do sucesso dos ritmos estrangeiros que continuavam a agradar ao público e a ser um segmento de grandes investimentos e abertura junto ao mercado.⁴⁵⁴

Mais do que comprovar uma patente ou assinatura para a versão, as histórias dos bastidores da canção revolvem o cascalho da memória e nos permitem analisar as táticas de José Fortuna para compor as guarânias como também uma forma de jogar com o mercado ainda temeroso com a introdução dos ritmos estrangeiros à música basicamente de teor rural. José Fortuna, ao estabelecer os caminhos mais prováveis ao sucesso das guarânias no Brasil, o faz em decorrência da ausência do lugar próprio para si mesmo. Como uma ação calculada por essa ausência e pela “brecha” que se abre no sistema de produção da música, como o estranhamento e cuidado para com a popularização dos ritmos estrangeiros, age de forma deliberada na espreita de conquistar um lugar próprio, um campo de ação. Por isso, o não-lugar torna a necessidade de uma ação urgente. Apropriadamente é necessário recorrer a Certeau em sua análise sobre a tática como uma arte do mais fraco determinada pela ausência de poder agindo neste não-lugar que, segundo o referido:

[...] Ihe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 44.

⁴⁵⁵ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008. p.100.

As táticas operam no interior do instante e revelam-se audaciosas em sua intervenção no momento oportuno⁴⁵⁶. A propósito disto, a intervenção de José Fortuna insinua astutamente uma reorganização do padrão de música sertaneja que se consumia na época da versão de *Índia*, estabelecendo um caminho que lhe assegura um lugar próprio: vasculha o repertório de artistas populares, mesclando-o à realidade musical e textual da música sertaneja e, com efeito, escolhe os intérpretes propensos a uma maior aceitabilidade aos gêneros e ritmos não convencionais ao padrão de produção e consumo da música sertaneja até aquele momento. As táticas, mais uma vez, insinuam-se como uma maneira de pensar o momento e agir apropriando-se dos recursos musicais estrangeiros a fim de promover a popularização das guarânias no mercado da música sertaneja.

Para Antenor Vicente, as versões das guarânias paraguaias tiveram grande popularidade devido à sua similaridade com a emoção das guarânias originais. A interferência de Zé Fortuna foi decisiva na grande repercussão do estilo no Brasil por meio da versão de *Índia* e dos demais gravados desde a década de 1940:

[...] Ele era inteligente. Muito inteligente e curioso. A guarânia não foi criação dele, mas foi com ele que teve o grande sucesso, que explodiu. Foi a *Índia*, dele, né? Já tinha guarânia de muitos artistas. Mas as guarânias do Zé Fortuna foi diferente, é mais emotiva assim. Não tinha nada igual não, porque ele trouxe a música igual a do Paraguai. Com a mesma emoção, sofrimento, tristeza das guarânias. Veja os arranjos. Solidão, por exemplo. Arranjo melancólico. Mas ele tinha inspiração naquela música, daquele jeito mesmo. Os compositores ele conhecia de ouvir, tudo que tinha e tal, lá da Rádio Record que ele pegava...é...escrevia, anotava. Assim...ouvia e ia já fazendo quando interessava em alguma. Tinha curiosidade pelas músicas de fora também. Gravamos muitas. *Meu Primeiro Amor*, é *Lejania*, *Lejania*, é o original. Ele conhecia isso aí...ah!...era curioso (risos).⁴⁵⁷ [grifos nossos]

O uso da criatividade e da esperteza é parte de práticas das artes do fazer cotidiano, que possibilita, segundo Certeau, ao mais fraco realizar conexões. A circularidade cultural que envolve essa produção mostra a possibilidade ínfima de um compositor sertanejo entrecruzar sua produção de acordo com a realidade musical brasileira à poesia, de Manuel Ortiz Guerrero e dos balés sinfônicos de Asunción Flores:

⁴⁵⁶ Ibidem, p.103.

⁴⁵⁷ VICENTE, Antenor Vicente (o Zé do Fole, ex-integrante da Cia Os Maracanãs e ex-acordeonista da dupla Zé Fortuna e Pitangueira). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2016.

[...] Índia seus cabelos nos ombros caídos
negros como a noite que não tem luar
Seus lábios de rosas para mim sorrindo
e a doce meiguice desse seu olhar

Índia da pele morena
sua boca pequena
eu quero beijar

Índia, sangue tupi
Tens o cheiro da flor
Vem que eu quero te dar
todo meu grande amor

Quando eu for embora para bem distante
E chegar a hora de dizer-te adeus
Fica nos meus braços só mais um instante
Deixa os meus lábios se unir aos seus

Índia deixarei saudade
Da felicidade
que você me deu

Índia a tua imagem
sempre comigo vai
dentro do meu coração
flor do meu Paraguai.⁴⁵⁸

Os versos de José Fortuna compõem uma das mais populares guarânias em português. A versão mantém a estrutura temática das guarânias que produziu: o tema da despedida, a dor do amor distante, a separação pela fronteira, o amor impossível pela mulher exótica. Aí vemos semelhança com a poesia de Manuel O. Guerrero:

[...] India, bella mezcla de diosa y pantera,
doncella desnuda que habita el Guairá.
Arisco remanso curvó sus caderas
copiando un recodo de azul Paraná.

De su tribu la flor,
montaraz guajaki,
Eva arisca de amor
del edén Guarani.

Bravea en las sienes su orgullo de plumas,
su lengua es salvaje panal de eirusu.
Collar de colmillos de tigres y pumas

⁴⁵⁸ FORTUNA, José. *Índia*. Intérpretes: Cascatinha e Inhana. Disco n. 5.179. São Paulo: Todamérica, 1951. 78 rotações.

enjoya a la musa de Yvytyrusu.

La silvestre mujer
que la selva es su hogar
también sabe querer
también sabe soñar.⁴⁵⁹

Embora o propósito do poeta tenha sido convencer seus contemporâneos a desenvolver uma música revolucionária, de luta pela cultura guarani envolvendo a hierarquização e popularização da guarânia como estilo musical nacional, há uma semelhança com relação à temática das duas composições. Entretanto, existe no texto de Guerrero uma ênfase na mulher selvagem, exuberante e extremamente sensual, de corpo sinuoso de “*doncella desnuda*”, que preserva a beleza da mistura entre deusa e pantera. Na letra de Manuel O. Guerrero, *Índia* é a representação de Eva no Éden do Guarani. José Fortuna apropria-se dessa linguagem sobre a mulher selvagem, cujo teor é elevado a uma narrativa mais romântica. A realidade temática musical de *Índia* de José Fortuna tem a ver com a realidade textual da música brasileira romântica, por isso os elementos a serem usados para descrever *Índia* são menos característicos ao culto à mulher selvagem guarani. A *Índia* de José Fortuna tem sangue tupi, é sedutora, meiga como a flor, de lábios de rosas e cabelos negros nos ombros caídos, como na narrativa de José de Alencar sobre Iracema.⁴⁶⁰

De alguma forma a narrativa literária romântica influi sobre os versos de Fortuna na descrição da *Índia*. A construção da versão paraguaia realoca os traços da mulher indígena para a realidade brasileira. É a índia que se visualiza em nossa paisagem literária, pelo indianismo de Alencar: “*Iracema a virgem dos lábios de mel, tem os cabelos negros como a asa da graúna, é elegante como o talhe da palmeira*”. A similaridade dos versos é impressionante. Os versos da guarânia *Índia* desenham uma forma de bricolagem, como o reduto de uma discursividade que combina as operações e usos variados, elementos de cor distinta⁴⁶¹. É o uso da obra pelo leitor de Alencar, da apropriação dos sentidos e signos pelo ouvinte da música paraguaia. Dessa forma, é possível entender que este autor se faz

⁴⁵⁹ Letra versão paraguaia de *Índia*. FLORES, Asunción; GUERRERO, Manuel Ortiz. *Índia*. Intérprete: Mercedes Simone. Columbia, s/d.

⁴⁶⁰ Iara Fortuna contou-nos que o pai (José Fortuna) era leitor de clássicos da literatura nacional. Entre as obras preferidas, citou Iracema, de José de Alencar. Talvez aí exista uma referência nos versos de *Índia* em Iracema construída por Alencar.

⁴⁶¹ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008. p.15.

também leitor e ouvinte e na recepção dá um novo sentido ao que lhe é transmitido, fazendo funcionar de outra forma e sobre outro registro o que absorve.

É preciso analisar o deslocamento poético e estético da versão *Índia* a partir do prisma da *transcrição*. Nesse sentido, a guarânia *Índia* de José Fortuna aponta elementos que estruturam uma “nova obra”. É um processo criativo do compositor em que a *Índia* aparece aclimatada, doce, suave, elementos que a retiram da representação do feminino da poesia de Manuel Guerreiro. Nessa obra, está presente a figura mitológica da mulher *Índia* vinculada à prática espiritual do xamanismo, onde o feminino se transmuta de pantera. A representação é preta de simbolismos, que não se identificam com a significação da mulher pelo público brasileiro. Dessa forma, José Fortuna apresenta uma estratégia de escrita, no qual os elementos que compõem a “sua guarânia” são deslocados da significação mitológica da *Índia* paraguaia. A *transcrição* ocorre, dessa forma, com o referencial simbólico e cultural do próprio sujeito. Fazendo uso deste referencial, ele oferece uma nova construção da *Índia*, mais próxima ao imaginário brasileiro e, portanto, mais próxima à *Índia* de José de Alencar.

É preciso dizer que a própria estratégia de escrita dos versos da canção representa um processo mnemônico trilhado por José Fortuna para que o grande público a absorvesse mais facilmente. A rima dos versos é estruturada de forma alternada na maioria de suas canções, o que pode ser compreendido como uma fórmula pronta utilizada por José Fortuna nesse processo. Por exemplo:

[...] Quando eu for embora para bem distante
e chegar a hora de dizer-te adeus
Fica nos meus braços só mais um instante
Deixa os meus lábios se unir aos seus [...] ⁴⁶²

[...] Nesta solidão, sem ter alegria
O que me alivia são meus triste ais
São prantos de dor, que dos olhos caem
É porque bem sei, quem eu tanto amei
Não verei jamais [...] ⁴⁶³

Nesse processo de escrita José Fortuna estrutura os versos em redondilha menor, apresentando cada estrofe quatro versos, geralmente contendo, cada um deles, 10 sílabas (que podem não corresponder à divisão silábica gramatical), o que também elucida uma

⁴⁶² Trecho da canção da guarânia *Índia*, versão de José Fortuna.

⁴⁶³ Trecho da canção *Meu Primeiro Amor*, versão de José Fortuna.

mesma metrificaco usada por Fortuna em diferentes criaoes, como suas mais populares produoes musicais *Índia* e *Meu Primeiro Amor*, citadas acima. De toda forma, a análise dessa estrutura de escrita seguida por José Fortuna leva em conta a própria organizao textual da música sertaneja, que *transcria* para as guarânias paraguaias de modo a tornlas reconhecíveis ao público brasileiro.

As guarânias brasileiras continuaram sendo produzidas com mais fervor a partir do compacto simples Cascatinha e Inhana, em 1952, pois tem lugar numa nova fase da música sertaneja no Brasil, em cujo processo de modernizao interage, a partir da interferência de compositores como José Fortuna, com a cultura musical de outros países, um movimento que reflete o processo político e cultural de internacionalizao do Brasil⁴⁶⁴. Apesar das críticas a essa invasão estrangeira, que por muito tempo pairou sobre a música sertaneja e seu componente artístico, *Índia* continua a ser gravada por artistas de diferentes gêneros, como Gal Costa, Maria Bethânia e Roberto Carlos.

Tendo em vista a popularizao do estilo, especialmente a partir do registro em disco da versão *Índia*, consoma-se o processo de polissemia da obra de José Fortuna, fazendo-o agir também na cena moderna da música sertaneja, agora, em profunda fase de reelaborao artística, de temas e estilos musicais que se envolvem com o processo de transformao do país.

5.3 - O homem fronteiro: o diálogo de Z Fortuna com o seu tempo

A primeira gravao de José Fortuna, datada de 1950, trazia na cano *Lágrimas de Mãe* não são o que a poesia raiz queria narrar⁴⁶⁵. Se a obra de José Fortuna foi caracterizada pela temática nostálgica e de recusa ao mundo moderno, eu diria antes que era fruto de uma experiência do viver em meio a um turbilhão de acontecimentos, e de reagir, ainda que tudo se desfizesse ao seu redor. A vida moderna  essa experiência de viver um paradoxo: construir e manter algo real, ainda que tudo se desfaça no ar,  a

⁴⁶⁴ Evandro Higa faz uma análise da introduo de estilos e temas estrangeiros na música sertaneja a partir de 1950. Sua pesquisa evidencia a popularizao desses ritmos no mercado fonográfico brasileiro, colocando em destaque as versões de José Fortuna, sobretudo *Índia* e *Meu Primeiro Amor*, como versões que atingiram recorde de vendagem e regravaoes. Cf.: HIGA, Evandro Rodrigues. **Para Fazer Chorar as Pedras**: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940-50. 2013. Dissertao. (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduao em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

⁴⁶⁵ Z Fortuna, Piracicaba e Coqueirinho. Disco n. 1018, Matriz EN – 536. Elite Especial, 1950. 78 rotaoes. Ver discografia de José Fortuna em anexo. Ver também: <http://arquivonirez.com.br/?audioregistro=l-titulos> Acesso em jul. 2016.

dialética da modernidade da qual nos fala Marshall Berman⁴⁶⁶. A experiência compartilhada e criada pelos mecanismos modernos – as fontes que alimentam a modernização – une culturas tão diferentes, rompe barreiras. Mas, ao mesmo tempo, ela desune a humanidade, porque nos insere em um turbilhão de mudanças incessantes que nos tira a concretude e “tudo que é sólido desmancha no ar”. Ao incidir também sobre essa vida moderna, José Fortuna compreende esse tempo, não se retira dessa paisagem do século XX, da qual nos fala Berman.

A obra seminal de Richard Hoggart, intitulada *As Utilizações da Cultura: aspectos culturais da classe trabalhadora*⁴⁶⁷, inaugura uma perspectiva de análise crucial para a questão das resistências sobre os efeitos dos meios de comunicação de massa na realidade das classes trabalhadoras, no período pós-Segunda Guerra Mundial. Com este estudo, Hoggart estrutura e centraliza a questão da cultura como espaço de aprendizagem e formação de senso crítico, fora do eixo dualístico cultura erudita *versus* cultura popular, como o cerne dos estudos ingleses, ao lançar um olhar sobre a cultura que produzem as classes trabalhadoras (mais especificamente, para Richard Hoggart, as classes trabalhadoras da periferia da Inglaterra)⁴⁶⁸. Na contenda do processo de modernização via industrialização e urbanização, uma nova realidade se institui sob as forças das atividades tradicionais. Essa realidade é avassaladora, rompe com uma ideia de realidade produtora de uma ordem autêntica, baseada na coletividade, na transmissão dos saberes fundamentado na oralidade, nos padrões de sociabilidade dos bairros. A nova ordem, diz Hoggart, traduz um sentimento de indiferença relativa aos padrões socioculturais tradicionais, como proposta da redefinição de valores culturais a partir da expansão da organização capitalista pelo processo de industrialização e organização comercial que, em seu engodo, carrega-se da padronização dos gostos e do consumo das massas, como uma “dieta da sensação sem compromisso⁴⁶⁹” que o processo de americanização das culturas incute. Hoggart, portanto, não inviabiliza o campo de ação dessas classes no espaço da recepção, uma vez que elas têm seu próprio discernimento e visões de mundo que as permitem tecer uma representação do social e do político a partir do lugar que

⁴⁶⁶ BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 33

⁴⁶⁷ HOGGART, R. **As Utilizações da Cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora**. Lisboa: Editorial Presença, 1973a; _____. **As Utilizações da Cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora**. Lisboa: Editorial Presença, 1973b.

⁴⁶⁸ CEVASCO, M. E. **Dez Lições sobre os Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

⁴⁶⁹ HOGGART, Richard. **As Utilizações da Cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora**. Lisboa: Editorial Presença, 1973b. p. 202.

ocupam. No movimento de fruição, não inspiram o efeito esperado de manipulação, pois devem ser entendidos num panorama diferente da relação causa-consequência.

A postura crítica de Hoggart sobre mensagem e codificação postula uma perspectiva de análise sobre as práticas sutis do cotidiano, nas quais se visualiza o espectador em sua atitude, talvez inconsciente, de dizer não! Nesse ângulo, Hoggart muda o foco de análise para a questão da resistência em relação à produção de massa disseminada pela indústria da cultura. O processo de padronização dos produtos, como na esfera musical, não chega nos mesmos lugares da mesma maneira e nem são recebidos de tal forma que conseguem mudar a realidade daqueles que a escutam, pois, esclarece Hoggart, “(...) nem toda a gente escuta ou canta estas canções: e aqueles que o fazem conseguem por vezes transfigurá-las⁴⁷⁰. O autor está nos dizendo com isso que há níveis distintos de conformismo e resistência. O senso de realidade aguçado coloca-nos diante da dureza da vida cotidiana da classe trabalhadora, e nos faz levar em conta que existe uma separação entre a vida real, concreta e o divertimento. As canções de sucesso e os ídolos populares construídos pela indústria, por exemplo, que dominam e ocupam os meios de comunicação de massa, como o rádio, TV e a indústria de disco, podem não ser levados a sério o tempo todo. “Enquanto se distraem com essas coisas, as pessoas podem identificar-se com elas; mas no fundo sabem que não são coisas ‘reais’; a vida ‘real’ é outra coisa”⁴⁷¹. Estão interessadas no que esses produtos dizem sobre a sua realidade, o seu cotidiano, e com isso sabem lidar.⁴⁷²

Hoggart estimula uma perspectiva similar às análises de Raymond Williams sobre a padronização e alienação das massas pela Indústria Cultural⁴⁷³. Na verdade, embrenha-se numa crítica à postura passiva dessas classes, que ambos apresentam evitando uma visão homogênea, no sentido de que nem todos os sujeitos que compõem essa massa (ou classes sociais, dependendo da perspectiva de análise) compreendem e respondem aos estímulos dos meios de comunicação da mesma forma. Os produtos vão invadindo os lares e a vida cotidiana, como efeito do processo de desintegração cultural – autêntica natureza destrutiva dos meios de comunicação modernos e da cultura massificada. Entretanto, Hoggart salienta que esse processo não tem um efeito absoluto na realidade das classes trabalhadoras. O autor adverte-nos que ela tem sua própria cultura, uma que

⁴⁷⁰ HOGGART, R. op.cit., 1973. p. 85.

⁴⁷¹ HOGGART, 1973b, op.cit., p. 93.

⁴⁷² HOGGART, 1973a, op.cit., p.195.

⁴⁷³ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: São Paulo: Paz e Terra, 1992.

faz sentido. Por isso mesmo, os efeitos de comunicação modernos não são absolutos sobre o seu receptor. E isso nos interessa quando analisamos as táticas e práticas cotidianas em sua complexidade, como se inserem num contexto de transformação, capazes de estruturar novos rearranjos e maneiras de entrar e sair da modernidade, tendo em vista que filtram o que realmente faz sentido a seu grupo e realidade social. Hoggart mais uma vez chama atenção para entendermos a cultura como “(...) categoria primária e constitutiva de análise”⁴⁷⁴, a fim de entendermos como as camadas populares retiram dos meios de comunicação o que lhes interessa, numa noção de produção ativa de cultura em vez de sua passividade. Stuart Hall percebe a obra de Hoggart como responsável pela virada cultural nas ciências sociais e humanas, entendendo-a enquanto mediadora⁴⁷⁵. Isso implica num exame das práticas do cotidiano, a partir da percepção de (res)significação do que lhes é transmitido⁴⁷⁶.

O panorama da crítica cultural tem possibilitado analisar a questão lançando luz ao nosso tema em particular, especialmente por meio de uma revisão da postura que enxerga a produção de massa com o fenômeno da padronização cultural em função do poder hegemônico e da cooptação unilateral das massas. Ao trazer Hoggart e Willians, questionamos até que ponto essa produção pode ter um efeito absoluto na realidade das massas. A partir desse foco de análise para a questão, consideramos que é possível pensar num campo de ação para José Fortuna, que coloca em conflito e tensão conformismo e resistência. Não é a temática raiz uma forma de internalizar as sensações e se tornar inerte às mudanças, mas o contrário. Ela é condição para exteriorizar, tornar públicas as angústias de viver em um mundo em transformação. É a imagem do passado que o revigora e o transforma. A narrativa da desolação parece ser, na obra de José Fortuna, tentativa de construção de um lugar a qual pertencer.

A canção é mediadora desse embate. Ela o reconecta ao interior, mas não o expulsa da vida moderna. A vida na cidade transforma a sua experiência de artista ao lidar com a mente cidadina, não mais se sentindo um caipira desolado pelos movimentos de reconfiguração da paisagem urbana que o assustavam, e reajusta a sua trajetória artística. É rural sem deixar de ser moderno. Ela reenraiza. Ao lidar com as canções de temáticas nostálgicas, talvez Fortuna tenha valorizado o que mais se produziu a esse respeito. O

⁴⁷⁴ Hall, S. (2008) Richard Hoggart, The Uses of Literacy and The Cultural Turn. In: **Owen, S. ed. Richard Hoggart and Cultural Studies**. Londres, Palgrave Macmillan. p.3.

⁴⁷⁵ Hall, S. (2008) Richard Hoggart, The Uses of Literacy and The Cultural Turn. In: **Owen, S. ed. Richard Hoggart and Cultural Studies**. Londres, Palgrave Macmillan, pp. 20-32.

⁴⁷⁶ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

mundo idealizado por ele não o impossibilitou que fosse de alguma forma influenciando pelo projeto de modernidade em curso, estando na cidade de São Paulo desde a década de 1940. Ao acompanhar essa produção denominada raiz, muito se falou de seu potencial de negação ao moderno. De fato, o repertório raiz é a obra de maior extensão e desenvolvimento de tal temática, mas é, por outro lado, uma concentração de obras com temas variados, incluindo aí aquelas em que José Fortuna concebe “o mundo moderno”.

A memória que se tem a respeito da música sertaneja relaciona os artistas ao repertório que produziam, e por isso mesmo constrói uma imagem distorcida desses artistas. José Fortuna foi um compositor que escreveu valorizando os elementos constitutivos do universo rural com o qual ele se identificava. Entretanto, viu essa relação aos poucos ser reconfigurada ao buscar um público maior para suas produções. Essa audiência já não mais era o público interiorano, a vizinhança que assistia às suas apresentações nos bailes da roça. Então, enfrenta a caminhada até essa plateia mais heterogênea, que expressa novos comportamentos e gostos. Por isso, sua temática volta-se à realidade e aos assuntos da vida na cidade. E como migrante, passa a conviver com esses assuntos do cotidiano. Como produtor dessa música sertaneja moderna também precisou transmutar-se de caipira ao cantor sertanejo cosmopolita, inclusive inspirado na própria atuação artística de seus intérpretes, que na época haviam trilhado esse caminho.

O perfil do novo artista sertanejo que quer para si visualiza as transformações em curso. Paulatinamente, a figura do poeta da terra, antes associada à sua trajetória artística, cede espaço ao novo, moderno e cidadão artista das capas das revistas. Um exame mais profundo de sua trajetória artística e de sua produção, bem como do panorama histórico em que elas foram construídas e divulgadas, permitiu que a imagem do artista desenraizado sofresse alteração, sendo novamente reconstruída a partir dos detalhes que revelaram suas minúcias e nuances. Nosso objetivo é fugir da representação um tanto quanto conveniente e carregada de sentidos que torna a sua produção encaixada à crítica ao progresso. A sua obra artística não se resume à essa temática. Os procedimentos que o levam à popularidade e reconhecimento entre os pares evidenciaram o sujeito em suas diversas facetas. Pela variabilidade textual e musical da produção raiz, José Fortuna pôde exteriorizar a realidade outra que ele vivencia. Não esteve, portanto, fechado aos efeitos que essa nova realidade provocou.

O pranto nostálgico que essa obra artística carregou, como efeito de um sentimento de desenraizamento, enxergou a realidade em transformação como catastrófica. Mas, outras vezes, a mesma obra designada raiz a percebeu como inerente à

evolução humana, onde o velho cede lugar ao novo, e as novidades são absorvidas com menos impacto e com certa benevolência, para alguns. Por isso, a obra artística de José Fortuna como um todo vai se tornando mais atenta ao moderno, como se observa no poema (produção raiz no anexo III) *Brasil de Ontem, Brasil de Hoje*, de 1971.

[...] Hei, você o que faz aí sentado?
Vamos, venha participar
Juntar-se à grande arrancada
De todo um povo a marchar

Eu sou o Brasil de ontem
sempre vivi a beira-mar
Achei que já fiz demais
e parei pra descansar
E você, quem é? Responde.
Porque veio me acordar?

Eu sou o Brasil de hoje
Jovem de arrojo sem par
Vim com minha mocidade
O gigante despertar
Levante, em forma, marchemos
Pois não podemos parar
O futuro nos espera
Temos o dever de dar
Aos nossos filhos – progresso
Vida, paz, saúde e lar

Ah! será que isto compensa?
Aqui estava tão bom
Deitado à beira da praia
Sem nenhuma preocupação
Porque descobrir sertões
Porque mudar capitais
Porque construir escolas
Porque habitar pantanais?

Brasil não esqueça que somos
Desde os pampas aos seringais
Cem milhões de habitantes
E logo seremos mais
Devemos nos expandir
Crescer e multiplicar
Descobrir a Amazônia
A beira do rio mar
Desbravar sertões incultos
Lá nos confins da nação
Riquezas adormecidas
Debaixo de nosso chão
Onde existe matas virgens
Fazer crescer cafezais
Plantar cidades modelo

No ermo dos pantanais

Olha, sabe que eu goste
 Da sua conversa, ta bom?
 Eu vou tirar o meu short
 E vestir meu macacão
 Vou jogar fora o caniço
 E empunhar o machado
 Vou trocar meu carro esporte
 Pelo trator e o arado

Isto, levante Brasil
 E suba aqui na colina
 Venha ver aqui do alto
 A nação que se descortina
 Venha contemplar Brasília
 A capital da esperança
 A grande transamazônica
 De infinita distância
 A estrada Belém-Brasília
 E contemple aqui do alto
 Os chaminés fumegando
 Milhões de estradas de asfalto
 A enxada é a nossa bandeira
 Lutemos no mesmo afã
 Brasil de ontem e de hoje
 Para o Brasil de amanhã.⁴⁷⁷

O poema se afasta do sentimento nostálgico que antes pairava sobre a sua obra, propondo uma visão de adesão à nova estrutura sociocultural, mesmo que desigual, e que aos poucos delinea a paisagem urbana e também dos sertões. Fortuna não desconsidera que esses Brasis, de paisagens tão contrastantes, coexistem. Mas, para ele, deve-se superar o passado, sua inércia com relação às transformações estruturais. O Brasil de Ontem, simbolizado pelo passado rural, está adormecido, encontra-se distante, despovoado e atrasado, resistente ao despertar. Mas o Brasil de hoje é insistente, deseja colocar todos em marcha pelo progresso. Esse Brasil é movido pelo espírito desbravador e progressista, mostra-se ágil na transformação do cenário, afim de “construir cidades-modelo no ermo dos pantanais”. O referencial que Fortuna trabalha segue novos parâmetros. A simplicidade do passado parece tediosa. O presente é movimento, dá “adeus a simplicidade que constitui o elemento fundamental da nova *estrutura de sentimento*”⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ FORTUNA, José. **Brasil de Ontem, Brasil de Hoje**. Poema. São Paulo, 1971. Sem registro de gravação em disco. Disponível em: www.josefortuna.com.br. Acesso em fev./2017.

⁴⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. **O Campo e Cidade na História e na Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 125.

Na toada *Carga Pesada* observamos essa nova construção textual que passa a inserir em seu repertório:

[...] Eu vou pela estrada guiando meu caminhão com a sua carga pesada
guiando meu caminhão com a sua carga pesada.

Colado no pára-brisa tem um retrato que diz
“papai, eu espero em casa você chegar feliz”
por isso durmo primeiro para depois prosseguir
São Cristóvão que me guia por onde eu devo ir.

Eu vou pela estrada guiando meu caminhão com a sua carga pesada
guiando meu caminhão com a sua carga pesada.

Estrada noiva da noite pelas baixadas do rio
o véu de neblina branca cobre seu corpo frio
o marco de alguém que um dia por ela se distraiu
morreu porque o perigo na serração não viu

Eu vou pela estrada guiando meu caminhão com a sua carga pesada
guiando meu caminhão com a sua carga pesada.

Barranco de lado a lado parece um risco no chão
na estrada que não termina lá vai o caminhão
quantos pássaros despertam ao acelerar do motor
caminhos frios carregam saudade, paz e amor

Eu vou pela estrada guiando meu caminhão com a sua carga pesada
guiando meu caminhão com a sua carga pesada.

Subindo e descendo serras o caminhoneiro vai
cobrindo a carga pesada se a tempestade cai
auroras e horizontes ele deixou para trás
flores, campos e lugares que já não voltam mais.

Eu vou pela estrada guiando meu caminhão com a sua carga pesada
guiando meu caminhão com a sua carga pesada.⁴⁷⁹

O artista percebe as mudanças na própria realidade de quem aí vive. O passado vive representado nessa produção, mas tem-se uma nova visão sobre ele. Se ele é atraso, o presente constitui-se no progresso em curso. O asfalto, o caminhão, o motorista colado ao para-brisa, o perigo nas estradas, são elementos (re)configuradores da obra musical para José Fortuna. Substitui-se a figura do carreiro, o boiadeiro, o boi velho, o som do berrante, a poeira da estrada, as histórias de onças na invernada.

⁴⁷⁹ FORTUNA, José. *Carga Pesada*. Intérpretes: Tião Carreiro e Paraíso. Álbum: **Homem até Debaixo d'água**. São Paulo: Chantecler, 1980. LP.

É certo que esse artista, bem como aqueles que saíram do campo, conviveram com certos traços da cultura tradicional rural. São nítidos os valores éticos e morais estimados por seu círculo social, os quais não se aplicam à realidade e personalidade da gente da cidade. Companheirismo, fidelidade, honestidade, generosidade. Contudo, valores supremos são alçados à vida na roça e encontram-se em profunda transformação. Lidando com passado e presente, essa obra o conecta ao que antes demonstrava um sentimento de repulsa. Novas características e sentimentos são valorizadas: agilidade, esperteza, a solidão da cabine do possante, o som agressivo do motor despertando os pássaros. Esse sentimento não vem necessariamente carregado de nostalgias, pois era preciso mover-se diante da realidade em ideias e sentimentos⁴⁸⁰. A construção artística de José Fortuna como popular compositor de sucessos na temática raiz não fez dele um artista rotulado, como se observa nas suas apresentações.⁴⁸¹

A variabilidade de assuntos dentro do próprio quadro de canções de estilo raiz torna esta produção atual e não deslocada no tempo. A propósito deles, as figuras de uma representatividade moderna vão ganhando espaço na obra José Fortuna. Tornaram-se temas de predileção. Um deles foi o caso da construção da Rodovia Transamazônica⁴⁸². Obra de grandes proporções e igualmente polêmica, o projeto inicial ligaria o Atlântico ao Pacífico, atravessando toda a América do Sul de leste a oeste, chegando a oito mil quilômetros⁴⁸³. É uma das chamadas “obras faraônica” do governo militar, que não chegou à sua total realização, interrompendo suas obras com cerca de 4.233 quilômetros de extensão. Marca a concretização de um projeto de modernidade realizado durante o governo do general-presidente Emilio Garrastazu Médici (1968-1974) e uma postura governamental do regime militar de investir grandes recursos em obras de infraestrutura

⁴⁸⁰ WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na História e na Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.21.

⁴⁸¹ NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 2000. Hamilton, José. **Música Caipira: as 270 melhores modas de todos os tempos**. Editora Globo, 2006. Conferir também: https://www.boamusicaricardinho.com/comppoe_23.html. Acesso em out.2016.

⁴⁸² O tema Transamazônica tem entrada no repertório de vários artistas da música sertaneja. A obra foi considerada na época como representativa do discurso incutido no projeto de modernização do país, assim como a construção de Brasília, o projeto de avenidas, dentre outros, transformando o cenário urbano, ligando cidades distantes, como relatou a canção Transamazônica interpretada por Liu e Léu no LP de 1971: “Meu Brasil por ti me interessa/Mediante o progresso meu país é forte/Nossos homens pra te ver sem páreo/Se for necessário lutam contra a morte/Ressaltamos nosso presidente/Que constantemente apoia o transporte/Referindo a recém nascida/Que vem dar mais vida ao setor do norte. Cf.: TAPUÃ; BORGES, Geraldo Aparecido. Transamazônica. Intérpretes: Liu e Léu. Álbum: **Minha Terra**. RCA, 1971. LP.

⁴⁸³ CAMPOS, Oliveira Roberto; GONTIJO, Ricardo; MORAIS, Fernando. **Transamazônica**. São Paulo: Brasiliense, 1970.

e propaganda. Os objetivos políticos e econômicos da administração de Médici se imbricavam na preocupação também com a segurança nacional, permitindo povoar “os sertões”, ligando o Norte ao restante do país por meio do Plano de Integração Nacional (PIN). O projeto incluía uma rodovia gêmea, a Perimetral Norte, a rodovia Cuiabá-Santarém, um projeto de irrigação no Nordeste e a ponte Rio-Niterói – única obra efetivamente concluída. O slogan do PIN era “integrar para não entregar”.⁴⁸⁴

Marcha progressista, representava esse ideal de desbravamento dos sertões, de livrar as regiões Norte e Nordeste de seus flagelos: o isolamento, a seca e pobreza⁴⁸⁵. Nos dizeres do então presidente, o projeto consistia em levar “homens sem terra, a terras sem homens”⁴⁸⁶. Obra inaugurada e jamais concluída, a grandiosa BR-230 foi fruto do ideal nacional-desenvolvimentista que se concretizava em todo o Brasil. Com essa atmosfera de transformação, o tema da Transamazônica foi também incorporado nas canções da música sertaneja⁴⁸⁷ desse período, assim como no repertório designado raiz de José Fortuna:

[...] Marchemos todos
Aos sertões desconhecidos
Que um Brasil adormecido
Nos espera com ansiedade
Construiremos
A estrada do futuro
E naquele chão escuro
Levaremos claridade

Transamazônica
É o braço pioneiro
Que atravessa o corpo inteiro
Da floresta inabitada
Dando passagem
Ao progresso que não tarda
Colocando na vanguarda
Nossa grande pátria amada

Onde hoje existem
As florestas milenares

⁴⁸⁴ Cf.: **1970:** Governo inicia a transamazônica. Disponível em: <http://www.memorialdademocracia.com.br/card/governo-inicia-a-transamazonica>. Acesso em out. /2016.

⁴⁸⁵ GOODLAND, Robert; IRWIN, Howard. **A Selva Amazônica: do inferno verde ao deserto Vermelho?** Itatiaia/Edusp, 1975. Ver também: IANNI, Octávio. **Ditadura e Agricultura: o desenvolvimento do capitalismo na Amazônia 1964-1968.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979; VELHO, Otávio. **Capitalismo Autoritário e Campesinato.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

⁴⁸⁶ Pronunciamento do presidente Médici em Recife, na década de 1970.

⁴⁸⁷ Transamazônica. Foto Acervo. Disponível em: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/7568-transamazonica>. Acesso out. /2016.

São assentados os pilares
Do portal de um novo mundo
Lindas cidades
Surgirão nas novas terras
E uma eterna primavera
Cobrirá seu chão fecundo.⁴⁸⁸

À luz do “progresso fecundo”, a obra *Transamazônica* de José Fortuna revela a necessidade de se fazer parte desse novo Brasil. Os efeitos devastadores do avanço do progresso que atravessa e ocupa o “corpo da floresta inabitada” poderão ser amenizados pelos frutos que se colherão no futuro, após fecundar o chão. Neste caso, a Amazônia “(...) compunha um imaginário de conquista e a construção da Transamazônica reforçava essa ideologia do Brasil grande e desenvolvido”. São essas as ideias da propaganda governamental de Médici para a construção da rodovia, vislumbrando o desenvolvimento de setores como a Siderurgia. Marchar para a construção de um novo mundo é iluminar a escuridão do Brasil antigo, que agora desperta, ao som das máquinas que edificam o tempo do agora.



IMAGEM 40: Foto do início das obras em um dos trechos da Transamazônica. 1971. Fonte: Acervo do Memorial da Democracia. Disponível em: <http://www.memorialdademocracia.com.br/card/governo-inicia-a-transamazonica> Acesso out. / 2016.

⁴⁸⁸ FORTUNA, José. *Transamazônica*. 1971. Sem registro em disco. Disponível em: www.josefortuna.com.br. Acesso em fev./2017.

A fotografia acima mostra com nitidez a invasão do que José Fortuna chamou em sua canção de “marchar ao sertão desconhecido”. A imagem contrasta tal invasão da floresta pelas máquinas niveladoras da estrada com a figura de um homem simples puxando um animal pela corda. Ele parece marchar mais lentamente do que as máquinas, revelando as dissonâncias do progresso no Brasil, as múltiplas formas de desenvolvimento que, como salientou Roberto Schwarz na Folha de S.Paulo, corresponde a uma das características do capitalismo tardio no país⁴⁸⁹, que invade a cena de forma desordenada, avassaladora. Ele caiu no discurso, poetizou a falácia de um Brasil sem direitos sociais e civis.

Contudo, José Fortuna em *Transamazônica* constrói esse fio condutor que o leva à contemplação do progresso iluminador. Leva ao entendimento de que está atendo às mudanças e que faz parte delas. Na canção denominada *Hino ao Trabalhador Brasileiro*, na plataforma do samba reforçando brasilidade, José Fortuna diz sobre esse novo tempo, que abre uma vala que separa o trabalhador do progresso que ele semeia. Revela-se profundo defensor desse homem das mãos calejadas, que semeia o chão, que é partícipe da “construção da pátria do porvir”:

[...] Você trabalhador, força maior
A máquina que move esta nação
Receba no seu pedestal
A honra nacional
E eterna gratidão

Você trabalhador que as mãos detém
O mágico poder de construir
Na luta deste o teu suor
Para tornar melhor
A pátria no porvir

Há você trabalhador amigo
Os aplausos de um país que crê
E a emancipação de um povo
Só existe quando existir você

Você trabalhador é nosso rei
Sem trono, sem coroa e sem brasão
Mas tem a lhe aplaudir de pé
Uma nação que é seu próprio coração

Você trabalhador que semeou
Raízes de progresso pelo chão
Prepare-se para colher

⁴⁸⁹ SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: **Folha de S. Paulo**. Caderno Mais. São Paulo: 04/12/94.

Nas terras do amanhã as flores que virão

Há você trabalhador amigo
Os aplausos de um país que crê
E a emancipação de um povo
Só existe quando existir você

Você é o alicerce a sustentar
Pesadas estruturas de um país
E deste em holocausto a fé
Para que seu irmão possa sorrir feliz

Não interessa qual a profissão
Do simples operário ao doutor
Cantemos hinos de alegria
Festejando o dia
Do trabalhador.⁴⁹⁰

A canção acima foi reconhecida oficialmente como o Hino ao Trabalhador Brasileiro, também foi apropriada como discurso ideológico burguês. Seu processo de criação está envolto por uma realidade de exclusão daqueles que constroem o país do futuro. José Fortuna reconhece que este trabalhador não gozará dos frutos que semeou, pois, a pátria do porvir está em eterna construção. Mas é o trabalhador o alicerce das pesadas estruturas, de “mãos mágicas que detém o poder de construir”. José Fortuna sabe da luta do trabalhador por esse lugar que ainda não lhe pertence e que as máquinas do progresso não foram capazes de lhe oferecer.

“Prepare-se para colher nas terras do amanhã as flores que virão”, José Fortuna mais uma vez refere-se a esse ouvinte trabalhador, que é preciso olhar para o futuro. A paradoxal produção desse artista está hasteada na fronteira que estima o passado e se prepara para o tempo vindouro. Mais uma vez, chamamos atenção para esse perfil de artista da música sertaneja que não mais se prende ao contexto de produção dos caipiras de Cornélio Pires. A questão que se faz necessária analisar é que não era mais preciso evocar o rural como o autêntico ou mesmo o folclórico como figura do nacional. Os discursos que se empreendiam em torno da verdadeira música rural não mais alimentavam as necessidades dos artistas a partir dos anos de 1960, como foi o caso de José Fortuna, que construía sua musicalidade em outra pulsação. Estava em destaque na época o ritmo jovem.

⁴⁹⁰ FORTUNA, José; CÉZAR, Carlos. *Hino ao Trabalhador Brasileiro*. Intérprete: Carlos César. Álbum: **Seus Filhos Precisam Mais de Você**. Gravações Elétricas, 1980. Compacto Simples.

Evocar o passado ou enterrar a tradição? O caminho rumo à profissionalização passava por esse embate. Traçar um percurso e escolher um lado parecia uma decisão acertada. Porém, viver no entre-lugar artístico fez de José Fortuna um autor polissêmico e lhe permitiu a *trampolinagem* para cruzar várias cenas.⁴⁹¹

Possivelmente, a polifonia dos autores da música sertaneja contribuiu com tal paradoxo. Doravante, o perfil do artista sertanejo se fazia em função também das novas condições de criação da música, que naquele momento lidava com funções independentes, como produção do disco, gravação, divulgação e vendagem. O mercado segregou as mais variadas técnicas da produção fonográfica. O artista do *casting* das grandes gravadoras usufruía do privilégio de ter à sua disposição os profissionais que executavam cada passo da produção, divulgação e distribuição do produto. A distinção entre o artista da gravadora e o produto da indústria se constituía nesse processo.

De alguma maneira, os artistas que não compunham a lista dos contratados pelas gravadoras eram considerados artistas comerciais, que não dispunham dos recursos oferecidos aos verdadeiros artistas. Rita de Cássia Lahoz Morelli oferece uma análise muito importante para essa questão⁴⁹². A distinção entre artista de catálogo e artista comercial se fazia durante a segmentação do mercado fonográfico. De forma hierarquizada, ocorria que os diretores da gravadora influenciavam na produção do álbum do artista do *casting* das gravadoras de música sertaneja, como a Odeon, Chantecler, através das tendências, dos modismos e o tornava popular, ou seja, comercial. Todavia, ao torná-lo comercial, desqualificava perante a crítica o seu teor de autonomia (o seu projeto próprio) em relação ao mercado. Eis a ferrenha crítica à música sertaneja daqueles tempos e por que não dizer de agora. Mas, a sagacidade dos artistas que não estavam no mercado das gravadoras não era só se tornar um artista comercial, mas sim, poder gravar e ter controle do seu próprio projeto artístico. Com isso, queremos recordar a forma de experimentar as canções antes mesmo de serem gravadas por José Fortuna em seu programa na Rádio Record, no início da década de 1950. Testar com o público a popularidade da canção era uma forma de poder gravar mais tranquilamente o que conquistava esse ouvinte, e o que lhe traria retorno financeiro e reconhecimento. As

⁴⁹¹ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de fazer: artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1985.

⁴⁹² MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **Revista Artcultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, pp. 87-101, jan.-jun. 2008.

gravações de *Paineira Velha*, *Lágrimas de Mãe*, *Índia*, dentre outras, foram feitas dessa maneira, construindo a popularidade junto ao público de uma grande emissora de rádio.⁴⁹³

Era esse um projeto próprio de José Fortuna, o que lhe tornava “único”. O fato de José Fortuna não ser um artista de catálogo permitiu, à revelia do sistema de produção, adquirir maneiras próprias de interagir com o público e ser “promovido”. Aqui entra a trampolinagem de um sujeito que queria ser ouvido, mas, no entanto, não queria perder o controle do seu negócio. As mais diversas atividades que eram desempenhadas pelos vários processos de produção do disco, desde o estúdio à fábrica, passando pelos departamentos de imprensa, requeriam certos conhecimentos técnicos. Não cabia aos artistas de catálogo influenciar nesses processos. Lembramos que muitas dessas especialidades profissionais na carreira de José Fortuna foram executadas pelo próprio artista, por não ter à sua disposição alguns desses recursos.

Na esteira do mercado de produção e divulgação, reuniam na sua própria pessoa as atribuições que o mercado criava para ampliar o negócio da música sertaneja. É por isso que José Fortuna se encarregava, na falta de produtores, de colocar em destaque ele mesmo a sua obra artística, de decidir o que ia ser gravado, onde iria registrar suas composições, qual o melhor percentual que receberia das fábricas por seus fonogramas, como poderia atrair o público e com quais recursos artísticos poderia fazer seu nome ser escrito para a eternidade. É a busca por esse espaço que o faz moderno, porque a sua obra esteve sempre renovada graças às suas interações com as novidades e suas astúcias para garantir que sempre estejam disponíveis, como é o caso de *Paineira Velha*⁴⁹⁴, que na

⁴⁹³ Essa prática de José Fortuna, de testar as músicas antes da gravação, nos foi relatada por seus parceiros artísticos Zé do Fole e Pitangueira. É um recurso do autor, que pode ser analisado como uma maneira de aproveitar melhor a oportunidade da gravação do disco (um produto caro para a época e de difícil acesso aos artistas mais pobres, como o caso de José Fortuna e Pitangueira). Os artistas dependiam de uma rede de relações baseadas em trocas de favores com empresários, radialistas, diretores artísticos e autoridades que muitas vezes fugiam da relação profissional. A falta do disco também imputava a dificuldade de divulgação do trabalho do artista, por isso, a gravação envolvia uma série de fatores e de esforços que o artista pobre e sem influência dependia. É evidente que cada artista tramava sua forma de ingressar no processo de produção da música sertaneja via disco. No caso de José Fortuna, o disco era um instrumento importante, contudo, sua trajetória artística buscou outros formatos para divulgar sua obra, ficando menos dependente dessas relações de troca de favores. O teste das músicas antes da gravação pode ser entendido dentro dessa tática de acessar o álbum, amenizando o poder dos profissionais e das personalidades do ramo da música, como o caso da guarânia *Índia*, que foi ao disco por uma demanda popular, possibilitando a dupla de intérprete e, sobretudo ao versionista, ingressar no cenário artístico da música sertaneja, bem como nos meios de comunicação de massa. Pitangueira diz que essa era uma fórmula infalível. Mas, relativizando essa expressão, era antes uma tática do mais fraco, aproveitando a brecha do sistema. José Fortuna dava ao ouvinte o poder da decisão, da seleção do repertório, como uma forma de jogar com o mercado, uma vez que o apoio popular possivelmente, sob a ótica de Fortuna, manteria esse ouvinte ligado ao programa como coautor de seu repertório (ou uma espécie de produtor musical?) e, com efeito, o levaria às lojas de disco.

⁴⁹⁴ O primeiro registro da gravação de *Paineira Velha* é de 1959. FORTUNA, José. *Paineira Velha*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Disco n. 14.473. Odeon, 1959. 78 rpm. Ver Anexo I.

década de 1980 volta a ser gravada pela dupla Zé Fortuna e Pitangueira num formato novo.⁴⁹⁵

[...] Paineira velha abandonada lá na estrada do meu sertão
tens uma história do meu passado, que está guardada no coração
te conheci eras pequena, em meio ao mato onde nasceu
e toda a tarde eu te regava e assim depressa você cresceu.

Paineira velha na tua sombra, com minha amada fui tão feliz
colhendo as flores que você dava, mas o destino assim não quis
e numa tarde você murchou e o canarinho emudeceu
pois no seu tronco só encontrei, o nome dela e um adeus.

Paineira velha daquele tempo, já se passaram muitos janeiros
ainda é tão boa tua sombra amiga, hoje é pousada dos boiadeiros
já não existe mais o terreiro e o meu ranchinho o cipó cobriu
e a sua casca cresceu de novo e o nome dela também sumiu.

Paineira velha fiel amiga nossos destinos são sempre iguais
se estou contente você floresce quando eu padeço suas flores caem
nascemos juntos paineira velha vamos morrer nesta união
de vossos galhos quero uma cruz, de sua madeira quero um caixão.⁴⁹⁶

A canção segue os padrões da composição raiz de seu tempo, mas institui algo novo. Novos ritmos, como a canção rancheira, dos tangos, valsas e boleros, definem outro momento para a música sertaneja. No caso de *Paineira Velha*, denuncia a entrada de estilos que para muitos descaracterizaram a música caipira⁴⁹⁷. Mas o que chama a atenção não é essa perda de autenticidade, mas, sua inclinação para a mistura de ritmos e estilos que pouco a pouco conquistou a massa e se fixou na memória popular da música sertaneja. *Paineira Velha* é desse tempo em que o autor inova e renova seu repertório.

Na contracapa do álbum de estúdio *Onde Cantam os Maracanãs*, se encontra logo à frente do título da faixa, o ritmo da canção. A capa, além de divulgar o artista, informa sobre a produção do álbum. Neste caso, a canção *Paineira Velha* era designada valsa. Uma valsa em um disco de música sertaneja. Ritmo de dança tradicional, o solo para a valsa de Zé Fortuna curiosamente é emitido por uma guitarra havaiana, também

⁴⁹⁵ FORTUNA, José. *Paineira Velha*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Disco: **Lembrança**. Japoti, 1982. LP. Cf.: Anexo II.

⁴⁹⁶ FORTUNA, José. *Paineira Velha*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Disco: **Lembrança**. Japoti, 1982. LP. Cf.: Anexo II.

⁴⁹⁷ Pacheco, J. Música Sertaneja. In: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, 1959, ano II, n.14. p. 25. 1958.

conhecida como *Lap Steel Guitar*. O instrumento é usado para dar mais efeito nos arranjos. Uma palheta especial (geralmente de metal) é responsável pela variação de sons numa mesma nota. Esse tipo de guitarra foi incorporado à instrumentação de grupos internacionais, como os Beatles, em 1970, com *For You Blue*. Como símbolo da música jovem, a guitarra é inserida na música brasileira, usada “indiscriminadamente” nas produções dos discos sertanejos, sobretudo a partir dos anos de 1970, revelando forte influência da música country americana.⁴⁹⁸

Os efeitos da guitarra podem ser percebidos na primeira frase musical da valsa de José Fortuna. O instrumento substitui o solo tradicional feito pelo acordeom. A opção por ele talvez tenha sido feita pela necessidade de fornecer um ar mais jovem à canção. Para a incredulidade dos regionalistas, a obra musical sertaneja, bem como seu público, não recusou os intercâmbios.

Dos salões de dança da Áustria a outros países europeus, a valsa deslizou sua musicalidade para outras classes populares e gêneros musicais, como as serestas. Harmoniosa, a valsa ganhou novos adeptos no século XX, como os autores da música sertaneja, entre eles José Fortuna, sendo um dos pioneiros em composições nesse ritmo. A popularidade das valsas e canções rancheiras (denominadas valsinhas) teve seu apogeu a partir dos anos de 1970.

Tão nova a interação dos ritmos, considerada estrangeirismo, é preciso pontuar que a precoce mistura no disco de 1956 de José Fortuna trazia os ritmos como forte interação com o público. Dessa forma, Pitangueira relata:

No início dos anos de 1950 o Zé colocou todo tipo de ritmo. Mais a gravadora não queria não. Não queria arriscar. Achava que não dava, né? Mas ele colocou. Basta ver no disco, né? Tem de tudo um pouco lá. Tirava de onde? Não sei de onde tirava, mas eu acho que é de tanto ficar ouvindo programas de outras rádios que pegava, né? Rádios de fora. Depois tinha o sucesso de *Índia*. Ele sabia que o povo ia gostar daquela coisa né? Das valsas, das valsa rancheira, das guarânicas. Por isso que inventou.⁴⁹⁹ [grifo nosso]

Pitangueira se refere ao álbum de 1956, onde gravou inclusive *Lembrança*, uma guarânia, ritmo paraguaio que se tornou muito popular no gênero sertanejo. Mais que um gosto musical, era a possibilidade de acertar em cheio que movia o compositor. Como o

⁴⁹⁸ 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.

⁴⁹⁹ Entrevista com Pitangueira. São Paulo, 2008.

sucesso com a versão de *Índia* já havia garantido notoriedade no cenário artístico, José Fortuna forçou a gravadora a entrar com canções de influências estrangeiras, “arriscando mesmo sem querer”.

[...] O Zé Fortuna era muito esperto. Sabia o que fazia, não esperava não. Tinha uns que não gostava disso [...]. Porque achava que a música tinha que ser aquela da roça. Que nós ouvía antigamente, sabe? Ele até que gostava, mas gostava mesmo era de inventar coisa. E dava um trabalho danado. Sobrava pra todo mundo. Mas dava certo e o povo gostava.⁵⁰⁰

A nova canção sertaneja, que aqui incluo a produção de José Fortuna intitulada raiz, é parte de um interesse por uma tradição que é atualizada. O novo, nesse sentido, extrai aquilo que o liga a uma matriz cultural rural, mas a coloca numa interatividade com os novos usos do passado e de seus signos. É da própria dinâmica da cultura que essa interatividade se apresenta.

Ter que agradecer dizia muito mais sobre José Fortuna e seu tempo do que se possa imaginar. Os modismos estreavam no palco como parte daquilo que se construía, que se queria ver e ouvir. Pedro Bento e Zé da Estrada, Belmonte e Amaraí, Cascatinha e Inhana, longe de serem adeptos incondicionais da cultura nacional, promoviam outra dinâmica da fronteira. Registros fonográficos datados dos anos 1952 já anunciavam a aceitação, quando da gravação de *Índia* e *Meu Primeiro Amor*, sucessos nas vozes de Cascatinha e Inhana⁵⁰¹, que, aliás, eram artistas que transitavam por outros estilos musicais e linguagens artísticas, como o circo e o teatro.

5.4 – Os temas de predileção: os pracinhas brasileiros na Segunda Guerra Mundial

Suponho que ao escrever sobre esse tempo, José Fortuna não se nega a viver as condições de sua época. A insatisfação com as mudanças abruptas, com a urdidura do tempo o conduziam à exploração da vida na cidade. Talvez por isso que sua obra seja diversificada. Usa os temas marcantes, não foge aos modismos, ousa conhecer o moderno. Mais que isso, foi artista de seu tempo, dialogou com suas belezas e horrores. A ousadia esteve presente inicialmente na união das melodias características da canção rural aos temas e assuntos do momento. Criticava o moderno, mas também o celebrava. Enxergava

⁵⁰⁰ Entrevista com Antenor Vicente (Zé do Fole). São Paulo, 2015.

⁵⁰¹ Cascatinha e Inhana. *Índia*. Álbum: **Cascatinha e Inhana**. Todamérica, 1952. Disco n. 33.625. 78 rotações.

no progresso o desenvolvimento das potencialidades humanas que beneficiaria a todos num futuro próspero, assunto que analiso mais adiante.

Voltando ao tema desse capítulo, o interesse pela conquista do público era também realizado pela experiência que ambos compartilhavam. Por meio da música raiz, ele reafirma o compromisso com seu ouvinte. Expandia a temática e timidamente recorria às fontes que transmutavam a experiência da música raiz com o moderno.

Essa tímida mudança ocorre já em sua primeira gravação em disco, quando inclui o tema da guerra em seu repertório, casando-a com a sonoridade do acordeom, instrumento sofisticado para as gravações caipiras e pouco usado, dada a estrutura musical das canções caipiras até aquele momento.⁵⁰²

A variação da temática era uma forma de introduzir novos assuntos na canção e atingir também um novo público. O tema da guerra na produção de José Fortuna relatava a história dos *pracinhas brasileiros* na Itália⁵⁰³, que, aliás, era país de origem de seus pais. Como recurso narrativo, a história dos combatentes da Segunda Guerra Mundial sinalizava a variabilidade temática, mas não se restringia a isso. Carregava toda a tristeza que marcava aquele tempo devastado por guerras. Entoava a sensibilidade do sujeito patriótico com os brasileiros que, de uma forma ou de outra, estavam envolvidos na batalha, e este era o assunto da ordem do dia. Para além de valorizar o campo, o compositor descreveu os sofrimentos dos *pracinhas* na Europa e, dessa forma, objetivou ligar o ouvinte às história de terras distantes.

[...] O tema da guerra tem inspiração de longe. Nós ouvíamos as notícias dos *pracinhas brasileiros* pelo rádio. Nosso pai se interessava muito, queria saber de sua terra. Era um admirador de Benito Mussolini. E a tarde ligava o rádio pra ouvir sobre a guerra. Ele era italiano. E vinha notícias pra gente do sofrimento das mães que perdiam seus filhos pra guerra, não sabiam se ia mais voltar. Então o Zé fez as letras sobre o tema da guerra e nós levamos pro teatro, com o drama *O Selo de Sangue*, em 50, que falava justamente isso: de conteúdo tremendamente dramático, narra a história de um *pracinha brasileiro* que enfrentou a

⁵⁰² A musicalidade caipira era marcada por viola e violão. A partir da década de 1960, com a nova onda da música sertaneja é que se tem a mudança nas gravações e utilização de novos instrumentos. É o momento da modernização do gênero musical, em decorrência de sua (des)territorialização e inserção nos meios de produção de massa. Ver: ZAN, Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Disponível em: <http://hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> Acesso em nov.2016. Conferir também: _____. Da Roça a Nashville. **Rua: Revista de Arquitetura e Urbanismo**, Unicamp. V. 1, pp.113-136,1995.

⁵⁰³ Não há referências quanto a trabalhos acadêmicos que abordam a temática dos *pracinhas brasileiros* na produção de José Fortuna. Sobre estes na Segunda Guerra, conferir: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/especiais/pracinhas-na-segunda-guerra/index.jsp>. Acesso: jul./2016. Ver também: <http://www.portalfeb.com.br/>. Acesso em jul.2016.

máquina de guerra...a Alemanha, deixando no Brasil sua amada. Era um sucesso porque era um tema de curiosidade do público, né? O Zé fazia um soldado que queria tomar o Monte Castelo, enfrentando a tropa alemã. E isso foi realmente um fato que aconteceu. Aconteceu na vida real.⁵⁰⁴ [grifo nosso]

Envolver: a canção que tem sonoridades regionais diz de um conflito mundial numa espécie de entretenimento que prende a atenção de seu espectador. Talvez aqui a canção carregue um enredo novelístico, engrossado com teor dramático. O recurso narrativo envolvente é arquetípico, aliás, de toda sua obra tão necessária de público e tão atenta aos seus anseios.

Tenta como um projeto “fáustico caipira” buscar um lugar em uma sociedade também ambivalente, onde “o capiau desejava - ainda que tragicamente - o desenvolvimento moderno”⁵⁰⁵. É a poesia da experiência urbana, do olhar das multidões que condicionam sua atividade artística, as temáticas versáteis na música e no circo-teatro, como espaços de interação por onde passa esse olhar e se encontram nas formas de lazer da periferia.

Com o circo-teatro José Fortuna compartilhou com o espectador o olhar para os temas que prendiam a atenção do mundo, repercutidos em massa pela televisão, como a chegada do homem à Lua, as batalhas de exércitos na Segunda Guerra. Essas histórias seguiam a linguagem melodramática, que no circo se instituía como espécie de entretenimento popular, que atingiria seu apogeu poucos anos depois, com o advento da televisão. Quando a história do Brasil encontra a Segunda Guerra Mundial, as notícias dos pracinhas enviados para a batalha eram transmitidas pelas ondas do rádio e chegavam aos mais distantes rincões do país. Fomentavam curiosidades, plateias desejosas de informação. Abriam feridas que jamais foram curadas. A mistura de sua melodia triste, uma toada gravada por viola, violão e sanfona desenham linhas melódicas, frases (à moda caipira) com a temática dos traumas do mundo moderno, podiam ser ouvidas no cancionário de um compositor interiorano:

PARTE DECLAMADA

Vou contar uma história triste
que jamais no mundo existe uma dor assim igual,

⁵⁰⁴ Entrevista com Pitangueira. São Paulo, 2008.

⁵⁰⁵ PAZIANI, Rodrigo Ribeiro. O Fausto Caipira: Joaquim Macedo Bittencourt e as faces da modernização urbana em Ribeirão Preto na Primeira República (1911-1920). **Revista Varia História**, n. 30, julho/2003. p. 190. Disponível em: www.variahistoria.org/s/09_Paziani-Rodrigo-Ribeiro.pdf Acesso em: jul. 2016.

O amor de mãe é maior que o céu, que as nuvens,
que o sol, maior que a terra, e o mar

Era uma pobre velhinha, que por consolo
só tinha um filho por sua sorte
Era o único que pra ela,
pudesse acender uma vela na hora de sua morte

Quando lhe deram o recado que o filho foi convocado pra partir,
pra ir pra guerra
Devia seguir o quanto antes, pra bem longe,
bem distante pra morrer lá noutras terras

Quanto chorou a velhinha,
olhando no mar sozinha, o navio desaparecer
Que levou seu coração, deixando-a na solidão
pra de saudade morrer

PARTE CANTADA

E noite e dia lá nos pés do altar
ela rezava e chorando pedia
Que protegesse seu filho querido,
trouxesse ainda aos seus braços um dia

Lá nas trincheiras enfrentando a morte,
quando uma bala varô o coração
Sobre seu sangue ele morreu chorando,
com o retratinho de sua mãe na mão.

E quando um dia terminou a guerra
e os combatentes regressavam ao lar
No cais do porto entre a multidão,
ela esperava seu filho voltar

E noite e dia lá no cais do porto,
pobre velhinha seu filho esperou
E o mar imenso nunca deu notícia,
seu filho amado nunca mais voltou.

Lá na Europa entre um cemitério,
só uma cruz velha vela o corpo seu
Longe da pátria e da mãe querida, lutando
sempre como herói morreu

Pobre velhinha foi morrendo aos poucos,
chorando sempre pouco mais viveu
Dois corações que sepultados longe,
depois da morte se encontrou no céu.⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ FORTUNA, José. *Lágrimas de Mãe*. Zê Fortuna, Piracicaba e Coqueirinho. Elite Especial, 1950. Disco n. 1018-B, matriz EN-536. 78 rpm.

José Fortuna descreve com sensibilidade o sofrimento da mãe que chora a partida de um filho. O recurso sonoro reforça a declamação feita pelo compositor: dedilhados e ponteios na viola por onde transitam e modulam apenas duas notas musicais. É a base para a composição da trama que se desenvolve na parte cantada, cujo ponteio do violão prepara a entrada das vozes. Nesta parte, a música ganha segunda voz e é embalada por frases curtas, dedilhadas no acordeom e que se intercalam com as vozes dos cantores. Essa é toda a estrutura da canção, que só se modifica com a variação do andamento na última frase, quando ocorre a pausa dos instrumentos, prosseguindo somente as vozes duetadas, finalizando com um acorde em tonalidade maior para acordeom e violão. A parte final se utiliza de um recurso sonoro que enfatiza o desfecho, como forma de elevá-lo. O reencontro da mãe com o filho só é possível no desenlace da trama. O triste fim da espera levado em andamento lento criando um efeito – que gera uma expectativa - para a preparação do desfecho que as vozes solitárias noticiarão: “dois corações que sepultados longe depois da morte se encontrou no céu”. Característica da linguagem melodramática para o tema do amor, o compositor possibilita a superação da distância, que embora agonizada pelo enredo é aliviada com a morte.

Com narrativa semelhante, José Fortuna compõe *O Selo de Sangue*, uma de suas canções mais conhecidas com tema da guerra:

[...] Lá do campo de batalha o pracinha escrevia
 prá sua noiva contando a saudade que sentia
 como eram examinadas todas cartas que saia
 mandava boas notícias e a verdade não dizia.

Um dia chegou uma carta estava escrito “Lurdinha,
 eu estou bem de saúde e quando ler estas linhas
 por não ter outro presente junto com esta cartinha
 tire o selo desta carta e guarde por lembrança minha”.

Tirou o selo e por baixo com sangue viu assinado:
 estou sem as duas pernas num hospital internado.
 Lurdinha foi na capela rezar pro seu bem amado
 prá que Deus mandasse ele mesmo que fôsse aleijado.

E quando a segunda carta a Lurdinha recebeu
 tirou o selo depressa e com espanto percebeu
 embaixo não tinha nada, rasgou o envelope e leu
 que num hospital de guerra o seu amado morreu

Lurdinha ficou doente pouco tempo mais durou
 dois selos tão pequeninos destruiu tão grande amor

o primeiro trouxe o sangue com que seu noivo assinou
e o derradeiro envelope foi a morte que selou.⁵⁰⁷

A sedução do público com uma história de guerra também permeou a plateia dos circos-teatros. *Selo de Sangue* foi levada ao palco na década de 1950, sendo apresentada em diversos circos na cidade de São Paulo⁵⁰⁸. O recurso dramático é parte de uma tática usada também para emocionar o espectador. A letra se encaixa em um ritmo designado cateretê⁵⁰⁹. Geralmente usado no meio urbano para gravações de músicas que enfatizam a forma de falar do caipira, os cateretês de Zé Fortuna misturam essa estilização (por ele designada de dialeto caipira) com temas contemporâneos à sua carreira artística na cidade, como o caso do tema da guerra. O ponteado do violão faz as frases iniciais da introdução. Outro violão acompanha no ritmo do cateretê. A música apresenta uma identificação com as sonoridades rurais, contudo, o tema a arrasta mais uma vez para os aplausos das plateias urbanas, envolvidas por “seu conteúdo tremendamente dramático”, como diz Pitangueira sobre a peça. Após a introdução, observa-se a entrada do contrabaixo, marcando a cabeça do compasso, ou o tempo forte, conferindo “swing”⁵¹⁰ ao cateretê.

Por meio do tema da guerra José Fortuna conta a história de Lurdinha e de seu amor, um pracinha brasileiro enviado para o campo de batalha. Aqui, mais uma vez o tema do amor e da separação (pela distância ou intervenção do vilão) é a trama principal. Nos dramas de Zé Fortuna nada é mais importante que o amor. Em torno desse sentimento as cenas são construídas. Separações forçadas, morte e guerras compõem o malabarismo

⁵⁰⁷ FORTUNA, José. *O Selo de Sangue*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Álbum: **O Sertão Canta**. Mocambo. 1959. LP.

⁵⁰⁸ De acordo com as cadernetas de Zé do Fole. Anexo V.

⁵⁰⁹ Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, o cateretê (ou catira) é uma dança indígena encontrada nas regiões de São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais. “De origem ameríndia, tendo sido aproveitada pelo padre Anchieta (1534-1597) nas festas católicas da catequese. Porém, não há descrição coreográfica de tal cateretê primitivo. As primeiras ligeiras referências a ele datam do fim do século XIX. As descrições minuciosas são todas recentes. A dança se executa sempre em fileiras formadas por homens e mulheres, que se colocam, homens de um lado, mulheres de outro. O caipira paulista considera que “todas as danças são invenção diabólica exceto o cateretê, porque esta foi abençoada e até praticada por Jesus, quando em sua peregrinação histórica”. Para Mário de Andrade, esta superstição é uma sobrevivência histórica. Os jesuítas, no afã de retirar os índios e primeiros mestiços de suas práticas pagãs (sempre coreográficas), teriam negrecido as danças ameríndias com o anátema divino. Menos o cateretê, que adotaram, substituindo-lhe os textos pagãos por outros católicos em tupi. Os compositores urbanos de música popular adotaram por vezes o ritmo do cateretê nas suas produções tanto vocais como instrumentais, conservando até mesmo o nome como indicativo do gênero.”. Cf.: Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira. Cateretê. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/caterete>. Acesso em jan./2017.

⁵¹⁰ Termo usado no sentido de balanço.

de enredos que de cena em cena promovem surpresas, suicídios, assassinatos, envenenamentos, prolongam a emoção no adiamento do final feliz (nem sempre).

Como no melodrama, o final é a união restabelecida para gaudío da plateia, que aplaude entre suspiros e lágrimas. Contrariava o seu público com novas temáticas e rítmicas? Supomos que José Fortuna entremeava referências simbólicas (do campo, como a música, o cenário, a fala tipificada, etc.) com os temas de predileção popular, como casos policiais, de mistério, suspense, de guerras e amor, num jogo de cena permitido também pelo teatro com Os Maracanãs.

A narrativa de Pitangueira nos confere a possibilidade de aprofundar essas questões. Carregada de tom nostálgico, a sua trajetória no circo foi contada e recontada com demasiada subserviência pelo seu irmão. Como é relatada em seu livro-memória, sua entrada tanto na parceria musical quanto na Cia Teatral Os Maracanãs foi sempre por mero acaso e generosidade por parte de José Fortuna. Sempre se portando como coadjuvante, tem na figura de José Fortuna a referência do “artista perfeito”, “defensor das artes”, devendo-lhe gratidão do que lhe proporcionara durante a carreira na música e no circo-teatro. É dessa forma que Pitangueira inicia sua fala, exaltando as qualidades do irmão em sua vida profissional:

[...] Ele amava o teatro. Vivia para o teatro do circo. Fazia tudo com a mais pura perfeição. O povo ficava exaltado querendo assistir as peças dele, né? Enchia o circo. As cadeiras ficavam lotadas. Porque todo mundo gostava. Ele fazia tudo com amor. Não brincava em serviço, tudo tinha que ser bem certinho pra não dá errado depois, né? Senão...senão ele não ficava satisfeito, ficava zangado com nós. Tinha que ser ensaiadinho, bonito de ver.⁵¹¹

A necessidade de explicar que ele fazia seu trabalho por amor ao teatro é a resposta dada por Pitangueira quando pergunto como era a relação de José Fortuna com o circo-teatro. A resposta impetuosa, “*ele amava o teatro*”, que repetidas vezes foi proferida, revelou a réplica de Euclides. A imagem que queria fixar e perpetuar não se desgarrava da própria representação que José Fortuna criou de si. O eterno poeta assim desejava ser lembrado, criando uma figura ideal a ser representada pela maneira de se vestir, se apresentar e de escrever. Nas canções de sua autoria, na criação dos cenários para as peças, na entonação de voz durante as declamações, arquitetou a maneira como queria ser visto e lembrado, numa espécie de composição de uma memória de si mesmo.

⁵¹¹ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

A representação de si estava alinhavada aos interesses de conectar, ainda que simbolicamente, campo e cidade. A canção sertaneja raiz coadunava tais interesses, de tal forma que a modernização da estrutura musical surgisse sem o prejuízo da poesia de exaltação do campo. Apesar da (des)territorialização da canção rural, as lembranças de um passado vivido, dos costumes e hábitos, da religiosidade e das superstições se conformavam na música sertaneja raiz. Esta foi a base sobre a qual muitos compositores despontaram no gênero sertanejo, produzindo um repertório que consideravam fiel às suas raízes e com o qual puderam construir uma representação de si como artistas da terra, poetas nostálgicos, o caso de José Fortuna.

Mas há aqui uma questão interessante. Enquanto a música raiz entoa a necessidade de valorizar o universo rural, a cidade, pelo viés do ideal de modernização e urbanidade, fez as expressões rurais parecerem sem sentido, talvez porque são consideradas estáticas e fiéis à uma realidade rural. No entanto, o que quero demonstrar é que o caráter de transitoriedade (ou variabilidade) das práticas culturais é omitido por um discurso de exclusão do rural e de romântica narrativa da autenticidade.

O que é possível mostrar por meio do compositor José Fortuna é a capacidade de fazer diferente, numa interferência criativa nos modos de produção e de uso das expressões tradicionais do mundo rural na cidade, a partir da percepção do fronteiro. Não há neutralidade. Seleciona, compartilha, questiona, é intruso. Reconhece o lugar de onde fala e interfere no processo porque está marcado por ele. Ao transitar por espaços até então dualísticos, não se mantém indiferente, enxergando a dinâmica/o movimento das relações entre campo (passado) e cidade (presente) na esfera da produção cultural. É aí que se pode qualificar esse pensar diferente pela complexidade de ler o que configura as ações dos sujeitos na cena musical sertaneja à época, de modo que o fluir temporal entrelaça o presente ao passado. Eis que uma obra polifônica se apresenta e trai o compositor ao desconstruir a representação antes criada de si - autor de identidade, de raízes. Nesse caso, ele taticamente reinventa a sua criação para que ela faça sentido no presente. Como mostrou Chartier, ao falar da emergência da função do autor no ocidente, o autor escreve algo que tem sentido para o leitor⁵¹², encena quando registra.

⁵¹² CHARTIER, Roger. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAPÍTULO VI

Música sertaneja no circo: a teatralidade circense de Zé Fortuna ou “O teatro das multidões”

*O teatro era algo que levávamos tão a sério que o público esquecia que tudo aquilo era uma fábrica de sonhos.*⁵¹³

JOSÉ FORTUNA

6.1 – O circo-teatro: o teatro para os olhos

A Cia Teatral de José Fortuna procurou o palco do circo para suas apresentações. Estes promoveram certa abertura a essas atividades de artistas vindos de fora, como dito, artistas ligados aos meios de comunicação de massa. O circo privilegiado por José Fortuna e sua trupe Os Maracanãs era de um tipo específico de estrutura de lazer popular: o circo-teatro. De grande popularidade, o gênero transformou-se “em produtiva troca de experiências entre o circo e o teatro, com técnicas, linguagens artísticas e corporais distintas”. O sucesso popular dessa experiência tornou o circo-teatro uma realidade que se instalou, como observou José Carlos dos Santos Andrade⁵¹⁴, no panorama cultural de grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, cruzando fronteiras e estendendo suas atividades aos países vizinhos.

Como invenção legítima do Brasil, o teatro circense se iniciou pelas mãos do artista Benjamim Oliveira, na década de 1910, com a introdução dos dramas no circo, dando origem a uma nova modalidade de atividades, entretanto não distante do ofício dos artistas do gênero tradicional. Ermínia Silva argumenta que o elemento teatral não se apresenta como estranho ao conjunto de saberes dos circenses, pois, “os artistas eram herdeiros de uma tradição oral que não se limitava a destreza corporal. Saltimbancos, depois circenses trazem conhecimentos que também contêm a representação teatral”⁵¹⁵.

⁵¹³ Entre fotos e cartazes da carreira artística de Os Maracanãs, guardados e conservados por Dona Ruth, esposa de Zé do Fole, há um livreto intitulado *Zé Fortuna e Pitangueira: Os Reis do Teatro*. Nele, encontra-se um resumo da carreira da trupe teatral circense Os Maracanãs, mas, sobretudo, da trajetória artística de José Fortuna no teatro. O texto traz algumas falas de José Fortuna sobre como era o processo criativo de suas peças. O livro não traz referências quanto à autoria, ano de publicação e editora.

⁵¹⁴ ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O Teatro no Circo Brasileiro Estudo de Caso: Circo-teatro Pavilhão Arethuzza**. 2010. Tese. (Doutorado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes de São Paulo/ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

⁵¹⁵ SILVA, Ermínia. **O Circo, sua Arte e seus Saberes** – o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996. Dissertação. (Mestrado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e

A cena teatral ganha espaço no próprio picadeiro, modificando a sua estrutura inicial com números acrobáticos, equestres e palhaços, modelo que segue referências do circo recriado pelo inglês Philip Astley no século XVIII⁵¹⁶. Segundo Ermínia Silva, o tipo de estrutura montada por Astley dá origem ao circo moderno,

[...] Astley, sub-oficial reformado da cavalaria que desde 1768 apresentava-se com sua companhia em provas equestres, desenhou uma pista semicircular (similar ao picadeiro em que se adestram cavalos) rodeada de tribunas de madeira, instalando-se ao ar livre, em um terreno baldio. De início se fazia apresentações equestres, alteradas posteriormente com a introdução de números de saltimbancos em seus “entre atos”, com o objetivo de imprimir ritmos às apresentações e dar um entretenimento diferente ao público.⁵¹⁷

Posteriormente Astley montara em Paris uma estrutura fixa, na forma de anfiteatro de madeira coberto, o *Real Anfiteatro Astley de Artes*⁵¹⁸. Essa estrutura ganha novos adeptos por toda a Europa, e logo é transplantada para outros continentes. Ermínia Silva esclarece que, ao ser incorporada para outras localidades, esse desenho do circo montado por Astley sofre alterações, atendendo à realidades socioculturais específicas. Desse modo, conclui Silva,

[...] Se Astley passou das apresentações ao ar livre para o anfiteatro, sob um teto, nos Estados Unidos surgia a ideia de passar do edifício para a estrutura de lona. Elas podiam ser montadas e desmontadas facilmente permitindo a locomoção, de modo a percorrer as grandes distâncias do país.⁵¹⁹

Mas é o modelo recriado por Astley que reúne em um só espaço diferentes modalidades de apresentações artísticas, com provas equestres, a teatralidade cômica e dramática, a pantomima e o palhaço, o adestramento de animais, que se constituirão na base estrutural do circo moderno que chega ao Brasil no século XIX⁵²⁰. A literatura sobre o circo nacional dirá que essa forma estruturada do circo tradicional de influência

Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. p. 27. Ver também: SILVA, Ermínia. **As Múltiplas Linguagens da Teatralidade Circense de 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 de Campinas, Campinas, 2003.

⁵¹⁶ SILVA, 1996, p.25.

⁵¹⁷ Ibidem.

⁵¹⁸ Ibidem.

⁵¹⁹ Ibidem.

⁵²⁰ SILVA, op.cit., p.26.

européia é enriquecida por influências culturais e atividades artísticas diversas, como aquelas oriundas do teatro. Todavia, no Brasil já se desenhava uma cena cultural em torno do universo do lazer e do entretenimento antes mesmo da chegada do circo.⁵²¹

José Carlos Andrade nos dirá que a origem e razões para a fusão entre o circo e o teatro apresentam narrativas históricas as mais variadas. Recorrem, segundo o autor, ao início do século XX para compreender essa fusão, quando a gripe espanhola devastou as grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, fechando casas de espetáculos onde se apresentavam os artistas profissionais. As companhias circenses também sofreram com a epidemia, que devastou parte de seus componentes. Enfraquecidos, o elenco do teatro profissional e as trupes circenses uniram-se para compor uma rica experiência artística e uma movimentada atuação artística de nova configuração: o circo-teatro. Nessa simbiose, o elenco de atores adaptava suas peças teatrais à realidade da plateia do circo e a sua estrutura física, fazendo do picadeiro o palco. Também as trupes circenses mesclavam à sua cena artística levada ao picadeiro a linguagem teatral advinda dos palcos urbanos.⁵²²

No Brasil, a antiga arena de múltiplas apresentações hibridiza-se com a cena teatral. Daniele Pimenta 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. A sua estrutura performática e estética textual advém de raízes históricas profundas, “fincadas nos espetáculos populares dos gregos e romanos, apossando-se também das criações dos palhaços da comédia popular e, depois dos tipos fixos da *Commedia dell’arte*, para mais tarde, chegar ao melodrama e ao esquema do

⁵²¹ As atividades artísticas no Brasil já desenhavam uma cena cultural em torno do universo do lazer e do entretenimento antes mesmo da chegada do circo. Sobre esse panorama artístico e cultural Daniele Pimenta elucida que “[...] assim como em outras regiões colonizadas, as atividades circenses se fizeram presentes em nosso país desde as primeiras migrações, como malabarismo, acrobacias, pirofagia, contorcionismo, funambulismo, doma de animais e prestidigitação, sem, no entanto, a estruturação coletiva que viria, mais tarde, a caracterizar o circo. Tais atividades eram manifestas nas apresentações de artistas de rua, saltimbancos, ciganos, domadores de ursos e até cantores-mágicos-vendedores de elixir, que se apresentavam isoladamente. A estruturação coletiva se fez presente no Brasil apenas no século XIX, a partir de cerca de 1830, fruto da ousadia de artistas empreendedores que cruzaram o oceano em busca de um novo mercado”. Cf.: PIMENTA, Daniele. **A Conformação do Circo-teatro Brasileiro: permeabilidade e apropriação.** Repertório: dança & teatro, Ano 13, n.15. pp. 30-39, 2012. p.31. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5210/3760>. Acesso em out./2016.

⁵²² ANDRADE, José Carlos dos Santos. **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. p. 53.

circo-teatro”⁵²³. A teatralidade circense aparece, com efeito, na desenvoltura dos palhaços,

[...] As pantomimas foram adotadas ou aperfeiçoadas aqui no Brasil muito provavelmente como alternativa de incremento dos espetáculos das companhias, que não conseguiam ter ou manter números de feras amestradas, as quais eram um dos maiores e mais raros atrativos dos circos da época, mas que acarretavam enormes despesas para as companhias. Eram muitas as dificuldades para trazer animais exóticos ao país e, ainda mais grave, para mantê-los vivos nas precárias condições de manutenção e de transporte dos circos, feito em carroças. Os animais, mal alimentados nas longas viagens em que dificilmente se encontrava carne fresca, não resistiam e, por fim pouquíssimos circos mantinham a estrutura de circo-zoológico, como eram chamados na época.⁵²⁴

A autora apresenta nova perspectiva à união do circo e do teatro. Essa fusão apresenta-se como uma necessidade interna das próprias companhias circenses em função do seu despreparo para manter seus números mais populares. Daniele Pimenta recorre a essas dificuldades que os circos tinham para manter as feras, animais de grande porte, como leões, elefantes e até hipopótamos, que eram verdadeiras atrações dos circos. Em decorrência disso, tornou-se necessário a introdução de novas apresentações artísticas, a qual o teatro foi incorporado com grande sucesso popular. Como fruto dessa evolução da cena teatral no circo, a pantomima, caracterizada pela “máscara” e pelo teatro mudo, ganhou lugar de destaque como *complemento à seleção de variedades*⁵²⁵. Com a introdução da fala à comédia dos palhaços, esclarece Pimenta, exigiu-se que o trabalho dos artistas se transformasse. A cena artística reconfigura-se do teatro corporal para a palavra, acolhida com entusiasmo pelo espectador. Em torno dela, a cena teatral sofre adaptações significativas. O trabalho dramaturgico se reorienta “apoiado na construção de diálogos e não mais na roteirização mimada e acrobática”⁵²⁶. Para a autora,

[...] Essa mesma carência de acesso ao entretenimento, encontrada por todo o vasto interior do país, indicava um mercado aberto para encenações baseadas em romances e folhetins. O circense passou a

⁵²³ PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta: Circo e Poesia – a vida do autor de E o Céu Uniu Dois Corações**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. p.07.

⁵²⁴ Ibidem, p.19.

⁵²⁵ Ibidem, p.31.

⁵²⁶ PIMENTA, Daniele. A conformação do circo teatro brasileiro: permeabilidade e apropriação. **Repertório: dança & teatro**, ano 13, n. 15, pp. 30-39, 2010. p. 34. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5210/3760>. Acesso em out./2016.

investir no novo veio de comunicação descoberto, o qual passava pela emoção da recepção e não pelo impacto visual. Suspiros românticos aliavam-se aos preceitos morais e o melodrama invadiu a cena circense, em companhias de todos os portes: se as grandes companhias já tinham o referencial melodramático espetacular dos hipodramas e das grandes pantomimas históricas, as pequenas companhias, que não tinham condições estruturais e financeiras e mantinham um elenco reduzido, tinham finalmente condições de expandir seu espetáculo para a adoção de uma segunda parte puramente teatral, com montagens sustentadas pelo poder de emoção da palavra, com o referencial melodramático não espetacular, mas temático.⁵²⁷

Daniele Pimenta evidencia o momento da entrada da fala como sendo responsável por essa face da dramaturgia que orienta as novas produções em torno do teatro. Com a dosagem do espetáculo gerida pela pantomima a cena teatral estendeu-se. A pantomima, “que compunha tradicionalmente a segunda parte do espetáculo se desenvolveu e começou a dar lugar ao ‘drama’ propriamente dito, adaptando-se ao picadeiro o mesmo tipo de dramaturgia que percorria então os teatros”⁵²⁸. Esse fato oferece novo referencial ao processo de produção dos artistas. A simbiose com o teatro 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 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”⁵²⁹. 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”⁵³⁰. Na ação de palhaços, do elenco da trupe circense ou incentivados e promovidos por empresários, a cena teatral redobra e dá forma a esta invenção nacional.

⁵²⁷ PIMENTA, Daniele. A conformação do circo teatro brasileiro: permeabilidade e apropriação. **Repertório: dança & teatro**, ano 13, n. 15, pp. 30-39, 2010. p.34. Disponível em: <https://portalsecr.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5210/3760>. Acesso em out./2016.

⁵²⁸ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia: a representação do social e do político na cultura popular**. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. p.143.

⁵²⁹ Ibidem, p. 42.

⁵³⁰ Ibidem, p.142.

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, um 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, ou *Ben Hur*, peça produzida pelo circense Sebastião Coutinho, proprietário do Gold Star Circus, inspirada no filme dirigido por William Wyler. 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. Maria Lúcia Montes considerou que esses dramas são carregados de uma “literatura frenética e do exagero”. Segundo a autora, esse modelo se fundamenta nos antigos dramas europeus e,

[...] não consiste em outra coisa senão na estrutura narrativa do melodrama romântico, presente também no folhetim, com sua multiplicação propositada de desencontros e dificuldades para melhor valorizar o amor ou a virtude, os personagens exemplares, verdadeiras encarnações de forças, morais, as oposições em branco e preto, as emoções fortíssimas, as coincidências providenciais, a presença do destino e, naturalmente, a recompensa dos bons e o castigo dos maus.⁵³¹

Fazendo um traçado das origens da narrativa do romance popular, a autora recorre ao século XVIII a fim de compreender as imbricações ideológicas a respeito de seu nascimento. Inserir a discussão em torno desse traçado fugiria dos interesses desse trabalho. Mas, o que é importante considerar por meio dessa discussão é o interesse que têm as classes populares por esse tipo de narrativa, que se estende pelo século XIX, por meio de outras formas literárias, como o romance e o folhetim, chegando a permear as produções que aqui ancoraram pelas mãos de artistas estrangeiros do teatro e do circo. Maria Lúcia Montes chama atenção para a ideia de uma democratização da cultura, como processo inerente à ascensão da burguesia, que ocorre inicialmente na Inglaterra, e:

⁵³¹ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

[...] reflete uma melhoria do nível de vida da sociedade como um todo, com a extensão da educação às classes populares e um aumento relativo no tempo disponível para o lazer, mas que vai igualmente de par com um vivo interesse que, na época de conturbação política, o povo demonstra por tudo que possa instruí-lo, diante das tarefas históricas de cuja realização se sente convocado a participar.⁵³²

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 um 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”⁵³³. 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 dramas.⁵³⁴

6.2 - Música sertaneja e Circo teatro: quando o palco é o picadeiro.

Na década de 1950, artistas ligados ao gênero musical sertaneja ingressam no mundo do circo, muitos por meio do recurso cênico e da linguagem do teatro cômico, fazendo do picadeiro o palco. Tônico e Tinoco (nomes), descendentes de imigrantes espanhóis, se tornaram ícones da tradicional música caipira, promovidos no programa Arraial da Curva Torta, apresentado pelo influente produtor musical Capitão Furtado (Ariowaldo Pires). A dupla caipira lançou carreira em um dos meios de comunicação

⁵³² MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia: a representação do social e do político na cultura popular.** Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. p.155.

⁵³³ MONTES, op. cit. p.146.

⁵³⁴ Maria Aparecida Lúcia Montes dirá que muitos artistas das companhias circenses recorriam a um repertório de obras teatrais reunidos na Biblioteca Dramática Popular, publicado pela Editora Teixeira. Como estes textos circulavam por diferentes circos-teatros, se tornaram referenciais dramáticos para as companhias teatrais circenses, onde possivelmente alguns compositores ligados à música sertaneja bebiam. Sobre o repertório desse teatro circense, especialmente os dramas compilados por diferentes artistas durante cerca de 90 anos, dirá Montes que: “retomam, no essencial, o modelo dramático dos textos europeus mais antigos, seja com relação aos temas, seja quanto à organização formal da matéria dramática e é ainda nesse modelo que se baseia o que constitui talvez a verdadeira inovação teatral brasileira, veiculada através do circo-teatro, a criação de uma dramaturgia propriamente nacional e popular na forma dos ‘dramas sertanejos’. Tudo leva a crer que no estoque tradicional das encenações circenses, se tenha operado um enxerto que, retomando a estrutura narrativa do velho drama importado, nele começa a inserir elementos de uma realidade nacional. Cf.: MONTES, op.cit., p. 153.

mais populares dos anos de 1940, o rádio. Como principal meio de divulgação da música sertaneja, ele contribuiu para a notoriedade dos irmãos Tonico e Tinoco, fazendo com que estes apostassem na boa receptividade de seus shows no espaço do circo. Logo, alcançaram prestígio junto às grandes gravadoras devido ao sucesso de seus programas radiofônicos entre as décadas de 1940 e 1960.

Com a carreira consolidada no mercado discográfico brasileiro, a dupla ingressou por novas linguagens artísticas. Se tornaram escritores de novelas sertanejas com impressionante referência à narrativa folhetinesca. Nas revistas do segmento sertanejo, Tonico se tornou autor de contos e anedotas, de histórias publicadas em livrinhos sobre a dupla. Mas foi explorando os seus sucessos discográficos que estabeleceram laços com a linguagem circense. Montaram a companhia de teatro Tonico e Tinoco, que depois veio a se constituir em um dos circos mais populares da zona urbana de São Paulo, o Circo Teatro Bandeirantes.⁵³⁵

A teatralidade circense da dupla “coração do Brasil”, na forma de dramas teatrais, cujo tema e ambiente era o “sertão”, a exemplo de *Marca da Ferradura*⁵³⁶ que de música foi adaptada para o teatro do circo, por Oliveira Filho e Tonico, depois pulou do picadeiro para a tela do cinema, em 1969⁵³⁷. Nesse sentido, o roteiro era geralmente inspirado em suas canções de sucesso, que se tornaram música-tema da peça. Ou então, adaptações do próprio referencial dramático a que eles tinham acesso, como o drama de Antenor Pimenta, *E o Céu Uniu Dois Corações*.

Cascatinha e Inhana já tinham trilhado o mesmo caminho. Apesar de não serem proprietários, os cantores por décadas se tornaram artistas fixos de algumas companhias teatrais⁵³⁸. Além de atuar como cantor, Cascatinha era instrumentista nas bandas circenses e por inúmeras vezes atuou em quadros cômicos. A trajetória desta dupla no circo é anterior a sua carreira no rádio e no disco. O circo, neste caso, serviu de espaço para divulgar a dupla como cantores e não atores teatrais. Cascatinha e Inhana seguiram assim por décadas, como artistas remunerados e dependentes, de certa forma, da relação com o

⁵³⁵ O circo da dupla Tonico e Tinoco era considerado de grande porte, “com dimensões 30x40m e com lona de 1300 metros, sustentada por dois mastros centrais e 23 laterais. O circo tinha capacidade para 2000 pessoas” na década de 1980. MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998. p.39.

⁵³⁶ Lourival dos Santos e Riachão. *A Marca da Ferradura*. Intérpretes: Tonico e Tinoco. CS – 230. Caboclo, 1959. 78 rotações.

⁵³⁷ *A Marca da Ferradura*. Direção Nelson Teixeira Mendes. Nelson Teixeira Mendes Produtora e Distribuidora de Filmes.

⁵³⁸ Entrevista com Cascatinha e Inhana. MPB especial. 1973. TV Cultura.

proprietário e do sucesso e popularidade do circo como espaço de lazer.⁵³⁹ Este se constituía como espaço também dos artistas da música sertaneja. Sumariamente o mural do Centro de Memória do Circo descreve:



IMAGEM 41: Fotografia do mural do Centro de Memória do Circo. Galeria Olindo/São Paulo, fev./2017.

Nesse sentido, o universo circense não era estranho à música sertaneja. Muitas duplas iniciaram suas carreiras cantando em pequenos circos que visitavam o interior⁵⁴⁰. José Fortuna e Pitangueira, com nome artístico de Irmãos Fortuna, foram incentivados a seguir carreira em São Paulo graças à popularidade que tiveram no Circo do Carona, na cidade de Itapinas, no interior paulista. Cascatinha, cantor da cena musical sertaneja da década de 1950, contou em entrevista à MPB especial, em 1970, que o circo foi importante instrumento de divulgação das duplas do interior⁵⁴¹. Os artistas que ainda não tinham nenhum contrato com gravadoras saíam em busca de trabalho nos espaços de lazer das cidades. Cafés cantantes, cine teatro, circo-teatro e pavilhão abriam suas portas aos artistas vindos do rádio que obtinham certa popularidade. Porém, o circo-teatro e pavilhão se tornaram espaços com grande circularidade cultural, fato que permitiu a entrada de artistas do rádio, por exemplo. Desse modo, uma movimentação artística se observava

⁵³⁹ BARRIGUELLI, José Cláudio. O teatro popular: circo-teatro. In: **Debate & Crítica**. São Paulo.

⁵⁴⁰ NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 2000.

⁵⁴¹ Entrevista com Cascatinha e Inhana. MPB Especial. Tv Cultura, 1973.

em torno do circo, mais especificamente do circo-teatro, em que esses artistas experimentavam o picadeiro como palco.

Em torno dessa movimentação circense pela cidade, os cantores se uniam a muitos artistas em busca de trabalho no Largo do Paissandu, centro de São Paulo, no popular Café dos Artistas.



IMAGEM 42: Fotografia do Café dos Artistas, s/d. Fonte: Arquivo do Centro de Memória do Circo. Ver também: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_d_o_circo/largo_do_paissandu/index.php?p=7141/ Acesso em jun./2016.

O texto *Circo Espetáculo de Periferia* - pesquisa desenvolvida pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo entre os anos de 1975 e 1976 – analisa esse local como uma das várias formas de contato de trabalho entre artistas e proprietários de circo. Em torno dele, havia uma aglomeração de pessoas relacionadas a esse universo das atividades circenses e consistia em um tipo de “arregimentação de trabalho que é a mais usada pelos proprietários e artistas, devido à facilidade que apresenta em relação aos outros modos: o artista é procurado num lugar fixo no centro da cidade, onde todos os circenses se encontram nas tardes de segunda-feira: o Ponto Chic, bar localizado no Largo do Paissandu.”⁵⁴². Segundo informações do *Centro de Memória do Circo* – instituição

⁵⁴² “Não se sabe ao certo a origem do ponto. Conta-se que a tradição foi iniciada por volta dos anos 30, quando membros da tradicional família circense Queirolo, os palhaços Piolim, Chicharrão e Arrelia, que também eram donos dos circos em que trabalhavam, passaram a frequentar o bar. Junto com eles chegaram

consagrada exclusivamente à memória e cultura circense, situado no Largo do Paissandu - o café dos artistas, mais que um espaço onde se aglutinavam pessoas ligadas a esse mundo, “era um evento” onde se mostravam as habilidades de cada um⁵⁴³. Nesse local, provia-se desde o início do século XX apresentações circenses, como mostra o panfleto abaixo e, inclusive, era o local onde se instalou a produtora cinematográfica de Amácio Mazzaropi – PAM – no qual “(...) se exibia, no Cine Art-Palácio, as avat-premières de seus filmes, sempre no dia 25 de janeiro, data do aniversário de São Paulo”⁵⁴⁴. Abaixo, um registro histórico da atuação circense no Largo do Paissandu, constituído assim como importante local para a cultura circense:

as propostas de trabalho e as notícias dos circos que estavam em viagem”. ARISTIDES, apud *Circo espetáculo de periferia*. Cf.: **Circo Espetáculo de Periferia**. Pesquisa 10. Coordenação de Maria Thereza Vargas./ São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira contemporânea, 1981.

⁵⁴³ De acordo com informações dos murais do Centro de Memória do Circo, os quais descrevem cronologicamente a história do circo no Brasil. Jan/2017.

⁵⁴⁴ De acordo com informações do panfleto de divulgação do Centro de Memória do Circo. *Circo, jeca e Largo do Paissandu*. Panfleto. São Paulo, Abril/2017.



IMAGEM 43: Fotografia do “Anúncio do Jornal **A Província de São Paulo** sobre a chegada do Circo dos Irmãos Carlo”, 1887. Fonte: Acervo do Centro de Memória do Circo. São Paulo, fev./2017.

Como único registro – do **Centro de Memória** - da atividade circense no local, o panfleto é um documento no qual se percebe a importância do Largo do Paissandu para a atividade circense na cidade de São Paulo desde o final do século XIX. Na descrição do local como meio de profusão da cultura circense, *o Centro de Memória do Circo* escreve:

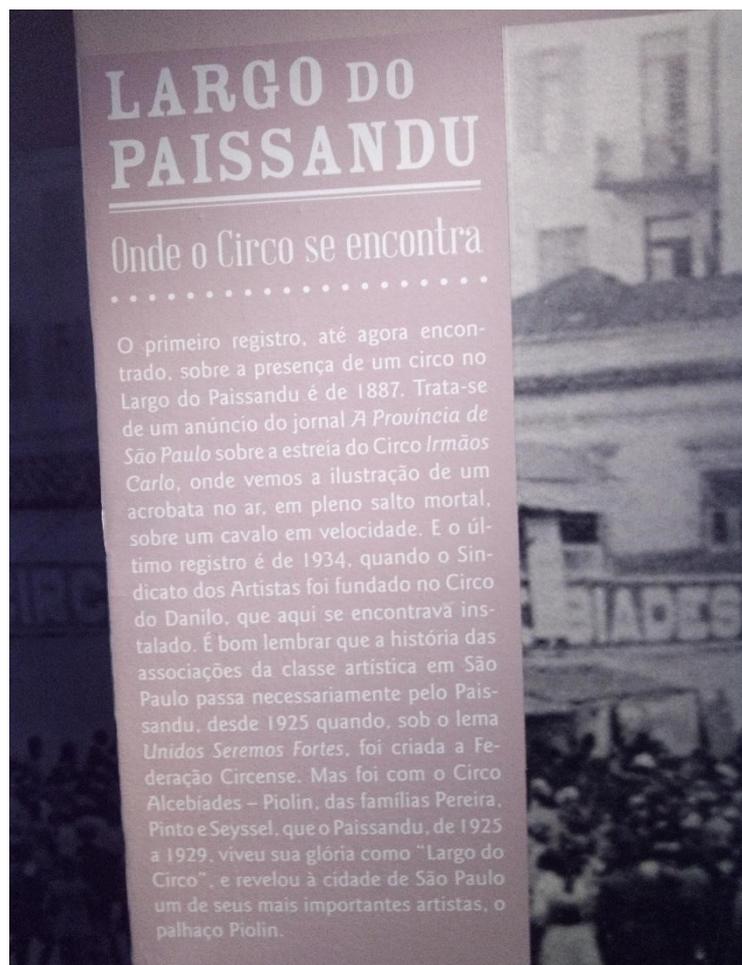


IMAGEM 44: Fotografia do mural do Centro de Memória do Circo sobre o Largo do Paissandu. Fonte: Acervo do Centro de Memória do Circo. São Paulo, fev./2017.

Para o *Centro de Memória do Circo*, o local é considerado como “um dos principais sítios históricos do circo”⁵⁴⁵. O site da prefeitura de São Paulo detalha o local:

[...] O “Café dos Artistas” ou simplesmente “Café” é um encontro de artistas e empresários circenses que acontece no dia de folga da categoria, segunda-feira, num ou em torno de um café. O de São Paulo, já que existiram “cafés” em várias capitais do país, foi sediado inicialmente no Largo do Rosário, atual Praça Antônio Prado, e no início do século XX, passou a acontecer no Largo do Paissandu, chegando a reunir mais de 600 pessoas em torno de vários cafés - Ponto Chic, Juca Pato, 518, entre outros - e ocupando todo quadrilátero que abrange o Largo do Paissandu e a avenida São João, até o cruzamento com a Ipiranga. Era um lugar de encontros sociais, mas um marco importante de referência dos artistas, que iam procurar trabalho, e de

⁵⁴⁵ Folder de divulgação do Centro de Memória do Circo. Fev./2017.

empresários, agentes culturais e donos de circo de todo Brasil, que procuravam artistas para trabalhar em seus espetáculos.⁵⁴⁶

Mas o local promovia, além da cultura circense, uma gama de artistas ligados aos meios de comunicação de massa. Para Maria Lúcia Montes, o Café dos Artistas era onde se podia saber do circo, suas atrações novas, seu percurso, sobre os artistas que se destacavam na cena teatral, como também aqueles que, por alguma desavença ou exploração do trabalho por proprietários, buscavam outras companhas. Aí se podia ver:

[...] A dupla sertaneja recém-formada, esperançosa de conseguir um contrato com uma gravadora ou para uma apresentação em programa radiofônico ou num circo, jovens cantores em geral a espera de um contrato para a televisão, além de atores circenses propriamente ditos em busca de um novo trabalho e toda a plêiade conhecida de mocinhas candidatas ao estrelato, no circo, teatro de revista, cinema ou televisão.⁵⁴⁷

As duplas sertanejas que tinham seus programas no rádio frequentavam esse local a fim de “vender seus shows” aos circos. Mas José Fortuna, no Largo do Paissandu, estabelecia uma relação mais próxima à dinâmica circense através de sua produção dramaturgica, o que de certa forma facilitava seu acesso aos circos. Ele frequentava o local todas as segundas-feiras. Nas cadernetas de Zé do Fole, observa-se um espaço em branco neste dia da semana, muitas vezes sem nenhuma informação. Durante entrevista com este artista, em 2016, perguntamos sobre a lacuna na agenda. Zé do Fole nos informou então que neste dia faziam rádio e também era quando José Fortuna saia para o Largo do Paissandu em busca de contratos para a semana.

Como nos informa Zé do Fole, José Fortuna procurava essa interação com o universo dos espetáculos no Café dos Artistas. Seguia a trilha de muitos artistas do circo, em busca de seus proprietários para fechar contratos semanais. Aí firmou relações profissionais com muitos proprietários de circo onde atuara sua trupe, ficando também conhecido nas rodas de conversas dos empresários ligados ao universo dos espetáculos:

⁵⁴⁶ Largo do Paissandu. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_do_circo/largo_do_paissandu/index.php?p=7141/ Acesso em jan./2017.

⁵⁴⁷ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. p. 117.

[...] Ele ia toda segunda-feira à tarde no Café dos Artistas, que fica na região do centro de São Paulo. Ali ele ficava conhecendo todo mundo do circo, os proprietários, os artistas, os compositores, escritores de peças, né? Fechava a semana, a agenda. Então nesse lugar que os donos também sabiam quem encontrar, quem era bom, quem tava fazendo sucesso na época no rádio. Porque se o artista também era conhecido no rádio o circo lotava, dava bilheteria. E o Zé tava ficando conhecido, e os donos dos circos queriam as peças dele. Mas ele fechava pra Companhia. Então nós íamos, fazia a peça, ganhava o dinheiro e pronto. Muitos circos também estavam na pindaíba, aí a gente acabava ajudando a dar uma levantada, com os dramas. Era uma ajuda mútua também.⁵⁴⁸

Como o circo circulava pelas periferias da cidade, onde residia gente vinda do interior, composta por grande parte da classe trabalhadora, foi possível veicular a linguagem que os sertanejos proferiam com maior receptividade⁵⁴⁹. 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, que não mais era vista no centro da cidade de São Paulo.

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”⁵⁵⁰. 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 se abre como veículo cultural da cena urbana paulista do lazer, que permite uma identificação com o gosto popular. Dessa maneira, ele se utiliza dos dramas sertanejos produzidos por

⁵⁴⁸ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

⁵⁴⁹ Sousa Junior 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 bairros-jardins. Dessa forma, podia a massa trabalhadora se instalar próxima às indústrias, “especialmente nos bairros periféricos como o Brás, Bexiga, Mooca, Belenzinho, Barra Funda, Lapa, Bom Retiro, Vila Mariana e Ipiranga. Começaram a ser construídas na virada do século XX, normalmente em terrenos acidentados e várzeas”. 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. p.49.

⁵⁵⁰ Ibidem, p.42.

artistas do rádio, muitos provenientes dessas localidades. 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. Zé do Fole compreende que esse público:

[...] Era o povo. Aquele que ouvia a gente no rádio. Os dramas foram feitos para atingir essa plateia. Então a gente não era estranho, intrusos no circo. Porque a gente era igual a eles. Então resolvemos incorporar nos dramas o que eles gostavam. Aí tinha um caso assim...de crime ou de traição que aconteceu na vila e tal, aí o Zé Fortuna ficava atento e colocava no drama. Fazia sucesso isso aí, porque não era coisa estranha a vida daquelas pessoas. E nós como artistas do rádio...fazíamos programa no rádio...rádio Tupi de São Paulo tinha uma identificação. E o público que era do interior que veio morar aqui, nos bairros onde tinha fábrica pra trabalhar, já sabia do sucesso do Trio. Pelas músicas do Zé Fortuna, então tinha isso também, as músicas com os causos da roça, Lenda da Valsa dos Noivos, né. Muito famosa, fazia referência às coisas do interior. Então, como disse, não éramos estranhos.⁵⁵¹

No trecho acima, Zé do Fole enriquece nossa análise a respeito da representação do artista no teatro circense. Como integrante de uma trupe teatral conhecida no meio sertanejo, ele observa que esse público não os enxergava como intrusos. Existia aí uma identificação, que não se resumia ao fato de serem artistas do rádio, mas também, porque residiam nesses mesmos bairros periféricos. Por meio dos dramas pode-se aprofundar o conhecimento da regra social, pois se conhece a realidade de seu cotidiano. A narrativa de Zé do Fole elucida essa característica do drama, pois como artista e sujeito da cidade, entende a produção dos dramas dentro de códigos culturais específicos, com sentido próprio no tempo e no espaço. Assim, o artista interpreta a produção teatral de José Fortuna como algo que faz sentido ao espectador, que se insere em seu momento de lazer de forma muito natural, sem que o teor de seus dramas seja considerado estranho ou intruso àquela realidade que também compartilha.

É interessante observar que essa trupe de artistas a procura dos circos mambembes que peregrinam pelas zonas periféricas de São Paulo, a exemplo de Os Maracanãs, baseiam sua narrativa dramática no real. A violência, o medo, a carência, a pobreza, constituem-se em elementos do discurso da vida encenados no palco.

⁵⁵¹ VICENTE, Antenor (o Zé do Fole, ex-integrante da Cia. Os Maracanã, ex-acordeonista da dupla Zé Fortuna e Pitangueira). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2017.

[...] É isso o que se vai ver no teatro, é nisso que consiste o espetáculo, decorrendo daí a peculiar forma de interação entre atores e público, que se fundamenta na afirmação de uma experiência compartilhada: todos sabem que a representação é um jogo, com regras que são perfeitamente conhecidas, e cuja existência – à diferença de outras formas teatrais “realistas” – ninguém finge ignorar, já que, pelo contrário, é desse conhecimento que deriva o prazer tanto de criar quanto de assistir a uma representação teatral.⁵⁵²

O fazer como na realidade torna-se o fascínio do drama circense de Os Maracanãs. Se a música é a ficção, ela aponta-nos exemplos da vida, “que dá um roteiro da peça teatral”, diz Pitangueira sobre o processo criativo de composição de José Fortuna. Segundo Pitangueira, ele recorria às confusões do dia a dia, brigas entre vizinhos, histórias de crimes estampados nas páginas de jornal para elaborar e inspirar seus dramas. Feitos para a cena, o sucesso “era garantido pelo trabalho do ator no palco”⁵⁵³. Dessa forma, as peças de Fortuna podem ser entendidas enquanto representações de dramas reais, onde a ficção se entrelaça à trama real de forma indistinguível, como em o *Drama da Vida*,

[...] O circo estava lotado a multidão aplaudia
Sem saber que dois artistas no camarim discutia
Por causa da Terezinha que lá no palco exibia
Estava noiva de Pedro, o galã da companhia

E numa cena do drama de traição e maldade
Seu rival aproveitou aquela oportunidade
E deu um tiro no Pedro com uma bala de verdade
Que caiu morto na cena da triste realidade

Enquanto ele agonizava toda a plateia sorria
Sem saber que era verdade aquela cena que via
No meio da confusão o criminoso fugia
Era o drama verdadeiro que negra sorte exibia

E Terezinha notando que Pedro estava sem vida
Banhou seu rosto gelado com o pranto da despedida
Enquanto o povo aplaudia aquela cena vivida
Foi a cortina fechando em mais um drama da vida.⁵⁵⁴

⁵⁵² MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. 1983. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. p.172.

⁵⁵³ Entrevista com Pitangueira. São Paulo, 2008.

⁵⁵⁴ FORTUNA, José. *Drama da Vida*. Intérpretes: Zé Fortuna e Pitangueira. Gravadora Mocambo. Disco n. 15151 - A. Matriz R-808. 1957. 78 rotações.

A toada de José Fortuna, *Drama da Vida*, conta-nos sobre as tramas reais sediadas pelo momento da representação teatral. Observarmos que nela, tal qual acontece na narrativa do melodrama, existe uma linha tênue entre ficção e realidade. A cena representada é a disputa real entre duas personagens pelo amor de uma mulher. Zé Fortuna descreve a intervenção do real na cena da ficção. Um tiro com bala de verdade invade a cena teatral, onde tudo era representação. A plateia aplaudia a cena vivida no plano do real, onde Terezinha banhava com o pranto da despedida o corpo gelado do amante. A ficção construída encena a triste realidade e vice e versa.

“Tudo é tão bem feito que nem parece ficção”, diz José Fortuna sobre a cena teatral de seus dramas. O que ali se representa é o apelo à vida cotidiana, os sentidos que seus dramas podem ter na vida de seus ouvintes. A expressão artística do teatro de José Fortuna se circunscreve nesse impacto. Disse Zé do Fole que, certa vez, a filha de José Fortuna (Marlene Fortuna) participou de uma das peças de Os Maracanãs como uma criança que sofria agressões físicas por parte de seu pai (personagem de Joldemar Tavares). A cena exigia a tipificação do pai violento, de modo a incomodar a plateia que gritava, pedindo que ajudassem a criança: “a cena era tão verdadeira, que um sujeito lá da plateia não aguentou e pulou no pobre do Joldemar, com murros e pontapés, para defender a Marlene. Gritava e bufava em cima do palco, inconformado com a situação”.⁵⁵⁵

O impacto da cena promovia as sensações. A plateia se envolvia com as ações de seus personagens, as peripécias que envolviam a luta do bem contra o mal eram constantemente surpreendidas por eventos que adiavam a vitória dos bons, criando um clima de agonia e tensão.

[...] Era uma verdadeira fúria as promessas de amor e morte do Frei José pela apaixonada Tereza, em *O Punhal da Vingança*; ou a saga do sertão cearense resacando entranhas, enlouquecendo o sertanejo, em *A Seca do Nordeste*, ou ainda, a paixão manchada de sangue do Mané Floriano pela doce Chiquinha, em *A Lenda da Valsa dos Noivos*. Era a arte imitando a vida, com toda a plateia a se identificar com seus heróis, seus desejos, esperanças e fracassos.⁵⁵⁶ [grifos nossos]

Nessa influência do trabalho dramaturgico em torno do melodrama que se observa na cena teatral paulista, os textos de José Fortuna incorporam sua dinamicidade. O

⁵⁵⁵ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna/São Paulo, 2008.

⁵⁵⁶ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. P.147.

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 Huppés, 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”⁵⁵⁷. A inovação de Pixierécourt, 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.

A arte das situações ganha recursos para que os episódios sejam potencializados e garantam o sucesso da peça. As partes conquistam autonomia dentro do espetáculo, de modo que o público as contempla e interpreta. Esse modelo do melodrama, segundo Ivete Huppés, é uma forma do autor distender a história, buscar o olhar do espectador e suas reações em torno do que é mostrado. De acordo com a autora, esse é o sucesso do melodrama no sentido de entender o que o público dispõe:

[...] Para o espectador a possibilidade de sobrevirem novos eventos episódicos permanece como uma suspeita e uma inquietação a lhe instigar o interesse. Sentimos que de resto não lhe abandonarão até as cortinas se fecharem, e que responde pelo estado de vigília ininterrupto a que fica submetido.⁵⁵⁸

O autor carece da reação do público, controlando a dosagem das emoções. Contudo, é a cena e não o texto que as incita, o que confere ao ator mais liberdade na encenação, “deixando assim a sua criatividade na tarefa de infundir vida, com seu próprio talento, a personagens apenas esboçados”⁵⁵⁹, arrancando lágrimas e suspiros da plateia.

6.3 – A experiência teatral de Os Maracanãs na cena do teatro popular paulista entre as décadas de 1950 e 1970

⁵⁵⁷ THOMASSEAU, Jean Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.128.

⁵⁵⁸ HUPPÉS, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.29.

⁵⁵⁹ MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998. p.62.

José Fortuna, além de cantor e compositor, estendeu sua atividade artística para o teatro. Sua obra é constituída por 42 peças teatrais, produzidas entre as décadas de 1950 e 1970. Elas foram escritas para serem montadas e encenadas por sua Companhia Teatral “Os Maracanãs”, criada na década de 1950, sendo uma das mais antigas da cena teatral paulista representadas por artistas da música sertaneja⁵⁶⁰. Da polifonia de José Fortuna, a Cia se tornou um espaço de divulgação de sua obra artística, cuja singularidade era a fusão entre música sertaneja e teatro.

A Companhia Teatral Os Maracanãs era composta por uma trupe pequena, de atores profissionais contratados por temporada, cujo cachê dependia da bilheteria da noite. Alguns se tornaram componentes fixos, como Zé do Fole e Pitangueira, que antes mesmo da criação da Cia eram parceiros de José Fortuna na carreira artística musical. Estes últimos se tornaram atores na própria atividade da companhia. Aprenderam o ofício no palco, para compor o elenco da trupe, necessário à composição dos personagens, pois, como dito, a trupe tinha um pequeno contingente artístico que não ocupava todos os papéis dos “dramas”. Mas, como pessoas do círculo de amizade e parentesco de José Fortuna, Zé do Fole e Pitangueira, acompanharam a Cia Os Maracanãs durante os seus vinte anos de atuação, ou seja, de sua criação ao encerramento das atividades, na década de 1970, em função da saúde de José Fortuna.⁵⁶¹

A atividade teatral de José Fortuna iniciou tendo como pano de fundo as letras de suas canções. Eram, de acordo com Pitangueira, roteiros para a composição das peças, demonstrando uma feitura peculiar da música como uma história, geralmente dramática, a ser adaptada para o teatro, ou seja, contada sobre outra linguagem artística. A experiência com o teatro era nova na vida artística do trio sertanejo. Não havia, por parte de seus integrantes – Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole -, formação para exercer o ofício de atores, somente as histórias que José Fortuna criava e uma profunda vontade de apresentá-las ao público. Como uma paixão do artista, nasce a Companhia Teatral Os Maracanãs, atuando em diversos estados brasileiros. Sobre a criação da Cia e a experiência com o teatro, Pitangueira revela:

⁵⁶⁰ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. Ver também: SOUSA JÚNIOR, Walter. **Mixórdia no Picadeiro**: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. 1998. Tese. (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo, 1998.

⁵⁶¹ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008. Cf.: FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009.

[...] Ele criou a companhia na década de 1950. Criou porque o Zé amava o teatro. Só por isso. Era uma paixão. Era uma outra paixão da vida dele. Então ele resolveu fazer os dramas. Não tinha intenção nenhuma com isso. Nós só acompanhamos ele naquele sonho. Pegamos a estrada sem saber muito bem como ia ser, porque a gente não tinha experiência no ramo, conhecia teatro de assistir no circo, né. Pavilhão Aretuzza, o Circo Ayres. Tinha vários também, assim que vinha apresentava grandes espetáculos e peças de teatro, né. A gente conhecia mas não tinha experiência. Não tinha. Se ia dar certo a gente não sabia, mas eu confiava no Zé, sabia que ele era bom.⁵⁶²

A ideia da companhia teatral nos é apresentada por Pitangueira como atividade artística sem pretensões comerciais. Ele relata que a Cia Os Maracanãs consistia em manifestação de pura paixão que José Fortuna tinha pelo teatro. Como compositor de música sertaneja, supõe-se, que não havia interesse comercial pelo teatro, pois havia focado em sua carreira como cantor e compositor musical.

É preciso repensar a significação construída por Pitangueira acerca da criação da Cia Os Maracanãs, pois é a partir dela que José Fortuna se movimenta com maior popularidade e destaque no cenário artístico da música sertaneja e se torna um dos maiores dramaturgos do drama sertanejo de sua época, o que lhe possibilita, além de transitar com prestígio pelos circos e pelo rádio, renda financeira suficiente para manter-se na carreira artística e sobreviver com a família na cidade de São Paulo⁵⁶³. A perspectiva que se apresenta é a do esforço em reiterar a construção e preservação de uma memória sobre “o artista José Fortuna”, impregnada no imaginário sobre a música sertaneja raiz. Ela permeia os discursos sobre o compositor em sua trajetória artística na tentativa de “conduzir opiniões” sobre ele, forjar as lembranças sobre o compositor e o sujeito, estabelecendo uma espécie de consenso a seu respeito.

[...] Meu pai amava o teatro. Amava literatura. Lia muito, estudava muito os clássicos. Era um artista que amava o que fazia. Tudo que escreveu fez em prol do amor pela arte, num tempo muito difícil, sem

⁵⁶² FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

⁵⁶³ A movimentação da trupe pela cidade de São Paulo é registrada nas cadernetas de Zé do Fole – uma espécie de agenda de shows. Nestes arquivos se encontra a atuação de Os Maracanãs entre 1958 e 1976. Também essa movimentação nos é oferecida nos relatos de nossos entrevistados que contam sobre a teatralidade circense da trupe pelo viés de quem compartilhou essa experiência com o universo do circo-teatro com José Fortuna, a exemplo de Iara Fortuna, Pitangueira, Zé do Fole e Dona Ruth. Da perspectiva de quem assistia as peças, essa movimentação artística é apresentada por João Gonçalves e João Roberto, ex-radialistas e frequentadores de circo. Também, os cantores e compositores Paraíso e Amarai fornecem suas memórias a partir da cena artística da música sertaneja, onde a obra dramaturgica de José Fortuna ressoou fortemente.

luz elétrica, estradas empoeiradas, debaixo de chuva, ele saia com sua Companhia pra fazer teatro. Ele investia nisso, todo o seu tempo e dedicação. Tudo pra fazer uma encenação perfeita para o público, de agradar aos olhos do espectador. Esse é o valor de meu pai, um homem simples, de pouca instrução escolar, mas que conseguiu desenvolver uma obra artística gigante, de grande importância para a nossa cultura popular brasileira. Até hoje, pra você ver, ele é regravado, homenageado. Meu pai investia nisso, investia em sua arte...e é um nome até hoje memorável.⁵⁶⁴

Evidentemente, a família nutre um sentimento afetivo em relação à figura de José Fortuna, demonstrando em seus relatos profundo respeito e gratidão pelo trabalho que ele realizou. Não esperávamos que a postura fosse diferente, pois o compositor fez questão de mostrar o seu apreço pela vida em família, com a esposa e as filhas (as três namoradas, como gostava de chamá-las). Mas a nossa leitura – respeitosa em relação a esses sentimentos – buscou outra perspectiva de análise, a fim de evitar uma excessiva romantização da figura de José Fortuna em relação ao trabalho com a Cia Teatral. Não é de nosso interesse desmontar essa figura cultuada por sua família ou pelo meio artístico sertanejo e seu público. Queremos dizer que esse tipo de narração sobre a carreira artística e a figura de Fortuna como poeta obedece a interesses precisos. Tende a estabelecer uma outra versão para o seu interesse pelo circo-teatro encobrendo, por meio de uma narrativa do amor pela arte, sobretudo, os acontecimentos de sua vida artística, que demonstram certa intenção comercial, como o fato de vender (ou ceder mediante pagamento o direito de encenação e gravação de determinada obra) suas peças a outras companhias e duplas sertanejas para suas encenações. Constrói-se uma história de representação do compositor como homem apegado às tradições da cultura rural, com uma escrita profundamente representativa de sua origem interiorana. Em torno dessa obra “cria” um efeito de verdade sobre o passado, que é lembrado nas suas canções como um passado feliz. Desvincula-se do homem que vive o presente.

Nessa perspectiva de narração dos acontecimentos da vida artística de José Fortuna visualizamos a profunda denegação da faceta empreendedora do artista. Iara é enfática: “tudo que ele fez foi em prol do amor pela arte”. Num jogo de significação que heroiciza José Fortuna, Pitangueira e Iara selecionam o que lembrar como um refúgio dos olhares mais críticos. A forma como descreve o interesse do pai pelo teatro indica a necessidade de reforçar o seu valor enquanto expressão artística da cultura popular, logo, algo a ser preservado e memorável. A cultura popular, se atrelada à sua representatividade

⁵⁶⁴ FORTUNA, Iara (filha de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo. 2008.

romântica, percebe seus integrantes e suas manifestações como ingênuas. Há uma intenção em desconsiderá-la em sua forma comercial, relativizando e suavizando as ações, as táticas e astúcias de José Fortuna para estabelecer-se financeiramente com a música e o teatro.

Nossa postura é de análise crítica acerca dessa representação da figura artística de José Fortuna. É, antes, uma visão de uma de suas facetas. Por não ter um lugar privilegiado no cenário artístico da música sertaneja, ele constrói seu próprio caminho, à revelia do mercado e das grandes corporações produtoras de música, gerenciando ele mesmo a produção e divulgação de suas obras no teatro, no rádio e no disco com um pouco mais de liberdade de criação e controle. José Fortuna, como produtor cultural, inventou as suas próprias ferramentas para construir o lugar que ocupou no meio artístico sertanejo. A visão de sua figura como poeta da terra, apegado às raízes rurais e a cultura popular, tende a reduzir a sua magnitude. A busca pelo público e pelo reconhecimento se constituía em práticas cotidianas, inventivas, marcadamente astutas que, muitas vezes, estiveram vinculadas a um ramo do negócio. A forma como lida com o mercado prescindia de uma ação mais ou menos calculada, como foi o caso da criação da Cia Teatral Os Maracanãs. O amor que nutria pela dramaturgia não eximia a sua ação empresarial em todas as suas criações artísticas. Mesmo considerando o seu processo criador atrelado às suas origens e experiências, ele não deixava de ser também instrumento de trabalho, de sua subsistência. Por isso, sua ação como agente cultural, que cria regras de produção, execução e divulgação de suas criações artísticas, evitando que terceiros tirassem proveito de seu trabalho, para que pudesse administrar sozinho todo o lucro que pudesse ganhar, não deve ser negligenciado.

A imagem construída por Iara Fortuna e Pitangueira reforça a figura de José Fortuna representada no cenário da música sertaneja raiz como personalidade artística da verdadeira sonoridade caipira. O constructo poético acerca de José Fortuna se nutre do ideal de autenticidade, realçando, dessa maneira, o verdadeiro valor da obra de Fortuna para a cultura popular. Entretanto, Pitangueira interpreta:

[...] com as peças que ele escrevia fomos ficando conhecidos por todo o estado de São Paulo. Eram muitos dramas que a gente levava para o público. Ele escrevia as letras, tinha a ideia, depois transformava em teatro. As arquibancadas enchiam. E nós, marinheiros de primeira viagem, fomos aprendendo o ofício. Depois vieram os atores. A companhia de início era pequena, eram só nos mesmo. Eu, o mano e o Zé do Fole. Viajamos muito, fomos ficando conhecidos. Também já

tínhamos o programa de rádio que pegava fora da capital, pegava no interior. Aí falávamos no rádio: tal dia no circo tal, Os Maracanãs com a peça *O Punhal da Vingança*. Era sucesso. O circo enchia. Tinha uns que não suportava a plateia, despencava as arquibancadas. Isso tudo porque aquelas letras eram uma história que dava certo pro teatro. As pessoas queriam ver.⁵⁶⁵ [grifo nosso]

Nota-se que a Cia Teatral exerceu atividade paralelamente à carreira musical do trio sertanejo, como um complemento. A atividade artística da companhia era intensa e demonstrava uma perfeita conexão com a proposta musical de José Fortuna, sem deixar que fosse sufocada pela atividade teatral.

[...] Primeiro nós apresentava a peça que o Zé Fortuna tinha escrito. Era tudo muito organizado... tinha o cenário que ele montava. Roupas dos personagens...todo os apetrechos, que são coisas necessárias para fazer teatro. Aí a gente fazia a peça, encenava. Depois, tudo acabado, vinha o show. Nós encerrava com o show do trio ou então, vinha a música da peça. A música que era o roteiro do drama, que contava toda a história que passava na peça. *O Punhal da Vingança, A Lenda da Valsa dos Noivos, O Selo de Sangue, Amor e Traição*. Todas eram músicas que a gente cantava na segunda parte, depois do drama.⁵⁶⁶ [grifos nossos]

Com a criação da Companhia por José Fortuna, além de divulgar sua habilidade como compositor/dramaturgo, o artista propõe que a Cia exercesse o papel de divulgadora de sua obra musical. Todo o arsenal montado, as roupas, o cenário, faziam parte de uma história que fora antes cantada pelos artistas. O drama, como disse Zé do Fole, se encerrava com a sua música correspondente, a música-tema. Então, para o desfecho da atuação, procurava-se fixar na memória do espectador aquilo que fora encenado, por meio da história cantada, que podia ser ouvida por sua plateia novamente, nos programas de rádio ou aquisição do disco. Pitangueira salienta que, para isso, José Fortuna se valia da audiência de seu programa no rádio (na Rádio Record, no início da década de 1950), para tornar popular a atuação da Cia. Era um reforço e uma brecha encontrada por José Fortuna para ter sua produção difundida entre o público e os meios de comunicação de massa, estabelecendo uma conexão curiosa entre a Cia e o rádio para testar a popularidade do grupo.

⁵⁶⁵ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

⁵⁶⁶ VICENTE, Antenor (o Zé do Fole, ex-integrante da Cia Os Maracanãs e ex-acordeonista da dupla José Fortuna e Pitangueira). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2017.

No final da década de 1950, José Fortuna havia reunido recursos financeiros por meio dos sucessos de seus dramas teatrais. O nome da Cia Os Maracanãs crescia cada vez mais. Foi aproveitando esse êxito da Companhia teatral que José Fortuna resolveu bancar seus próprios programas de rádio, sem depender da intervenção de empresários como patrocinadores. A reportagem da Revista Sertaneja de 1960 confere o triunfo de José Fortuna como diretor e programador da linha sertaneja na Rádio Piratininga:

[...] Quais seriam as razões dessa ótima receptividade popular pelo programa? Dentre as muitas que poderiam ser citadas, citaremos: a popularidade do famoso trio “Os Maracanãs”, destacando-se especialmente a atuação de José Fortuna, responsável pela direção e apresentação [...]. Uma das mais interessantes características de “Crepúsculo Sertanejo” é o fato ser uma das raras audições de seu gênero, que não possui animador especializado, cuidando o próprio Zé Fortuna – e com grande desenvoltura – não só do trabalho de animação, como da locução comercial. O chefe do conjunto Os Maracanãs, assim aparece no programa como homem dos sete instrumentos.⁵⁶⁷

Com desenvoltura, diz Atílio Giacomelli, José Fortuna se encarrega de comandar a direção do programa Crepúsculo Sertanejo. Sua atividade como radialista e diretor dos programas sertanejos dessa emissora ampliou as áreas de atuação, além de proporcionar uma rede de relacionamentos com o cenário artístico da época, lançando duplas e tornando-se um agenciador dos programas via contratos comerciais. José Fortuna já era um nome conhecido no teatro circense pela atuação da Cia Os Maracanãs. Nesta época, apresentavam, de segunda a sexta, pela Piratininga, o programa O Crepúsculo Sertanejo, com formação definitiva de Os Maracanãs, com Zé Fortuna Pitangueira e Zé do Fole:

⁵⁶⁷ GIACOMELLI, Atílio. Zé Fortuna, Pitangueira e o “Crepúsculo Sertanejo”. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco sertanejo. São Paulo: Editora Prelúdio, n. mês 1960. p. 34.



Imagem 45: Reportagem sobre o programa Crepúsculo Sertanejo comandado por José Fortuna. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco sertanejo. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, v. 20, 1959. p.34.

De acordo com Pitangueira, nesta rádio, Zé Fortuna:

[...] passou finalmente a dirigir o programa Crepúsculo Sertanejo, na Rádio Piratininga. Passou a se dedicar mais e mais à escrita de suas peças. Nesta época, ele escreveu todos os seus dramas teatrais, como também alguns de nossos maiores sucessos: *O Selo de Sangue*, *Cavalo Branco*, *Lembrança*, *Lenda da Valsa dos Noivos*, *A Última Valsa* e uma infinidade de obras musicais que, na maioria das vezes, acabava por originar uma peça teatral.⁵⁶⁸ [grifos nossos]

A dificuldade de se tornarem artistas famosos instigava a criação. Fortuna dedicava-se à escrita, assegurando repertório ao trio. Contudo, a potência da Rádio Piratininga era muito fraca, ou seja, não cobria extensas regiões. Sobre isso diz Pitangueira:

[...] Não alcançava todo o interior. Quando viajávamos para fora da capital, e para outros estados brasileiros, percebíamos nitidamente a diferença. Nós estourávamos em São Paulo, mas só aos sábados e domingos, o que não nos compensava. Por outro lado, a Rádio Tupi era

⁵⁶⁸ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p.136.

o máximo de audiência em todo o Brasil e as duplas que tinham programas nesta emissora estava “lavando a égua” (...).⁵⁶⁹

Para Pitangueira, a popularidade das duplas e trios sertanejos da época estava de alguma forma dependente da audiência no rádio. Como artistas que ainda não eram tão conhecidos do público, este era o meio por excelência que lhes garantia plateia nos shows, especialmente os programas nas emissoras maiores, que, segundo ele, “pegava fora da capital”, conferindo aos artistas repercussão de seus trabalhos. Pitangueira assegura que essas emissoras tinham a capacidade de lançar o artista, o que para José Fortuna se tornou essencial para a atuação do trio no cenário do circo-teatro:

[...] Os shows eram poucos. Não se fazia muito show como hoje se faz. Um artista desconhecido não fazia. A gente dependia do disco, do rádio, de tudo. Porque no disco a gente ficava conhecido e vendia, dava pra fazer um dinheirinho e shows. Mas a companhia teatral nos deu outra coisa. A gente esperava muito do disco, mas nós não éramos artistas famosos, como tinha na época o Tônico e Tinoco, Nenete e Dorinho, Silveira e Barrinha, Luizinho e Limeira, depois o Sérgio Reis, né? Então não ia vender. Na verdade, a gravadora nem gravava. Precisava de ficar conhecido. Então era importante uma rádio boa. A gente conseguiu um programa na Rádio Tupi de São Paulo. Aí a coisa mudou. Mas não sabíamos se tava dando resultado, se a gente gravasse um disco ia vender, se as pessoas iam nos shows da dupla Zé Fortuna e Pitangueira. O Zé era conhecido já com as guarânias... Mas... e a dupla? Como a gente ia saber disso, que tava famoso a ponto de lotar as casas e ir bem no disco? Pela Companhia. Quando o Zé criou Os Maracanãs a gente pode saber disso. O Zé divulgava na rádio os dramas, a gente ia, chegava lá e a casa tava lotada. Com o teatro a gente entendeu que esse era o caminho mesmo.⁵⁷⁰

Pitangueira apresenta uma visão mais crítica acerca da criação da Companhia Os Maracanãs. Mais que uma paixão de José Fortuna pelo teatro, o cantor, no trecho acima, afasta-se da narrativa afetuosa sobre a arte de José Fortuna. Por meio de sua significação e do deslocamento da imagem do irmão como heroica, Pitangueira nos oferece uma nova interpretação, a qual retira o foco do poeta para o articulador em ação, quando este faz a leitura das regras do mercado e taticamente atuar, enxergando qual é a sua posição no jogo. Desta forma, a Cia apresenta-se como empresa cultural que fazia a mediação entre o autor, público e mercado. O rádio exerceu papel importante nessa forma de atuação de José Fortuna. Como a Tupi Paulista consistia-se em grande emissora que cobria uma faixa

⁵⁶⁹ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p.137.

⁵⁷⁰ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

maior do território paulista⁵⁷¹, José Fortuna compreendeu a importância de apresentar um programa nessa emissora, para então poder divulgar massivamente as suas atividades artísticas por diferentes regiões:

[...] O Zé tinha conseguido um patrocinador para o programa nosso na rádio Tupi. Era um empresário da casa de Rádios Oceania. Era um bom negócio também para ele, porque o Zé era inteligente, bom de microfone, então ele ia ficar rico também com isso. Aí, a gente aproveitou a audiência, dava 80% naquela época. Então o Zé começou a divulgar a Companhia. Mas não foi fácil. Precisou também frequentar os lugares onde ficavam os donos, ali no Paissandu, no Café dos Artistas. Conseguiu contrato com os donos, assim só de palavra, né? A Companhia começava a rodar. Víamos que as casas enchiam. Era a Tupi. Então, fomos firmando com as peças, os dramas, divulgando no rádio. Aí os circos enchiam. E a nossa trupe reforçava com as peças. O rádio ajudou muito com esse trabalho no circo e com a Cia Os Maracanãs. Fomos percebendo que estava acontecendo com nós. Ficamos conhecidos com a companhia de teatro, mais do que os discos. Os colegas começaram a chamar a gente de Os Reis do Teatro.⁵⁷²

Com a crescente popularidade da Cia Os Maracanãs, José Fortuna pode angariar mais recursos financeiros para bancar sua carreira artística. A Cia Teatral mediu a popularidade do trio sertanejo, uma vez que se apresentavam em uma emissora que era recorde em audiência com os programas de música sertaneja. Dessa maneira, conseguiram frequentemente boa bilheteria, o que proporcionava a manutenção do projeto teatral, que se tornou também uma seara privilegiada.

[...] Passamos a investir no circo com a Companhia, é claro. Estava rendendo um bom dinheiro com o Zé mandando ver na divulgação pela Rádio Tupi. Não tínhamos circo...nosso...não tinha. Íamos atrás do circo com a Companhia, né? Mas só fomos mesmo ganhar dinheiro pra valer mesmo em 1960, depois que estreamos na Rádio Tupi. (...). Então nós passamos a lotar os circos todas as noites. Ia, lotava, então nós trabalhamos no circo mais ou menos 14 anos e paramos em pleno apogeu.⁵⁷³

⁵⁷¹ A rádio Tupi nesta época abriu espaço para uma programação sertaneja, com os quais muitas duplas ficaram popularmente conhecidas. Era uma importante emissora que podia ser sintonizada em regiões distantes da capital paulista (como parte do projeto de integração do território nacional), onde fixava sua sede. Dada a boa audiência e frequência da emissora, os artistas disputavam os seus horários nobres. Com isso, podiam, junto ao microfone da rádio, divulgar seus projetos, ligar-se ao público ouvinte e consumidor da música sertaneja.

⁵⁷² FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

⁵⁷³ *Ibidem*.

A interpretação de Pitangueira acerca da importância do rádio para o artista da música sertaneja nos possibilita enxergar a necessidade de José Fortuna atuar não somente como cantor do rádio, pois a própria condição de artista iniciante exigia de si (pois ambicionava o sucesso e o reconhecimento) novas atitudes e papéis que pudessem impulsionar sua carreira como compositor. Dessa maneira, foi articulando com a sua atividade de radialista (que era importante para seus projetos) a atribuição de empreendedor e produtor. Walter Sousa Júnior observa que a atuação de José Fortuna como produtor cultural levou a Companhia Os Maracanãs ao nível de empresa rentável⁵⁷⁴ que, ao divulgar suas atividades no rádio, taticamente chamaria o público para o circo, rendendo casa cheia e boa bilheteria. A divulgação e popularidade não ficavam dependentes única e exclusivamente do disco e de seu processo de inserção no mercado fonográfico e radiofônico. Além disso, como analisa Sousa Júnior, o grupo teatral Os Maracanãs ofereceu uma entrada diferente no circo - mesmo não sendo uma exclusividade da trupe. A Cia teatral “(...) deu um novo tom ao circo-teatro dos anos de 1960: a incorporação de uma espécie de ‘terceira parte’ no espetáculo circense: o show”⁵⁷⁵.



IMAGEM 46: Fotografia de Os Maracanãs após apresentação do teatro. Fonte: Acervo pessoal de Antenor Vicente, 2015. Cf.: www.josefortuna.com.br Acesso em out./2016.

⁵⁷⁴ SOUSA JÚNIOR, Walter. **Mixórdia no Picadeiro**: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. 1998. Tese. (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo, 1998.

⁵⁷⁵ Ibidem, p.139.

Isiely Astley, de família circense, descreve que essa era uma permeabilidade da própria linguagem circense, pois sua organização artística girava em torno de uma multiplicidade de números artísticos, variando a sua programação por temporada⁵⁷⁶. Astley observa que a experiência do circo de sua família, O Circo Astley, com as atividades que “vinham de fora”, ou seja, que não faziam parte da produção do espetáculo do circo-família era uma prática costumeira do circo mambembe por meio da incorporação da comunidade artística externa ao seu ambiente peculiar, mostrando alto grau de aceitabilidade às novas atrações:

[...] Além de seus mais ou menos doze números de picadeiro – malabares, chicotes, pratos bailarinos, cães adestrados, entre outros –, grande repertório de reprises e entradas de palhaço (picadeiro), dramas e comédias, o circo contava também com shows que vinham de fora, o que fazia com que a programação variasse muito de uma temporada para outra [...] Além das duplas tínhamos também uma série de outras atrações, entre elas shows de cantoras e dançarinas – Talita Gray, Saron Rios, Susi Meire; shows de luta livre – Gigantes do ringue; imitações de atrações que explodem na TV, etc. Isto tudo fora um costume que se tem no circo mambembe de levar espetáculos com a participação da comunidade, que ia desde shows de calouros até gincanas culturais repletas de quadros artísticas.⁵⁷⁷

Astley faz menção à incorporação dos artistas dos meios de produção de massa ao espetáculo circense. A adesão de personalidades e ídolos da música popular e do cinema, de radialistas famosos, cantoras, bailarinas e duplas sertanejas conhecidas do rádio, reorganiza a estrutura antiga do próprio circo. Astley não menciona, mas a incorporação das figuras dos meios de comunicação de massa acaba, em muitos casos, por tomar toda a atividade do circo tradicional. A ação de trupes de teatro, a invasão de artistas-ídolos da indústria da cultura, os números de perigo e ação (globo da morte), eram, na linguagem de Astley, “vindos de fora” e que não compartilhavam da mesma experiência daqueles que cresciam no circo. Estes, de uma forma ou de outra, exploravam a sua popularidade para, usando uma frase de Pitangueira, ganhar dinheiro e consolidar seus projetos artísticos. De qualquer forma, esses “artistas de fora”, criaram, a exemplo da trupe “Os Maracanãs”, um nicho de exploração dos temas da vida comum, assuntos de interesse e

⁵⁷⁶ ASTLEY, Isiely. **Astley 85/2004**. Disponível em http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1140:astley-852004&catid=147:artigos&Itemid=505. Acesso em out./2016.

⁵⁷⁷ ASTLEY, Isiely. **Astley 85/2004**. Disponível em http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1140:astley-852004&catid=147:artigos&Itemid=505. Acesso em out./2016.

próximos à vida do homem comum, levados ao palco pelo ator com doses cavalares de exageros e golpes de teatro, provocando o riso escancarado e as lágrimas em uma plateia atenta. Mais que arrecadar boa bilheteria, esses artistas (amadores ou não) vasculharam, com sua desafiadora forma de fazer teatro (o teatro melodramático), o lazer das periferias, suas emoções e seus sonhos, eles “(...) desempenharam na vida social e cultural das classes populares um papel preponderante”, como analisou Thomasseau sobre a narrativa melodramática presente nos locais de apresentação teatral, os *boulevares* franceses, o pavilhão, os circos. Como narrativa já existente desde o final do século XIX, as trupes teatrais incorporam seus dramas e comédias⁵⁷⁸. Os temas são muito similares aos dramalhões dos grandes espetáculos circenses: a vingança, a traição, amores impossíveis, assassinatos, suicídios e as peripécias que os alimentam. Carregam uma bagagem cultural do teatro popular, que repousam quase inteiramente na *mise en scène*, e na memória europeia, como *Romeu e Julieta* de Shakespeare.

Entretanto, Maria Aparecida Lucia Montes analisa que essa relação do circo tradicional com os meios de comunicação de massa deriva do espaço em que o circo se insere no urbano, estabelecendo um intercâmbio seletivo com a cultura de massa. Segundo Montes,

[...] Sem a arte tradicional circense não haveria lugar para a sua derivação, na forma do circo-teatro, mas sem a iniciativa dos “recém-chegados” e seu trânsito fácil pelos meios de comunicação de massa, o circo dificilmente teria a flexibilidade para converter sua apresentação no espetáculo do circo-teatro [...].⁵⁷⁹

A presença das pequenas trupes incrementaram as atividades teatrais nos pequenos circos, os mais pobres. É, segundo Montes, “(...) a transformação em empresa propriamente dita, em empresa capitalista, que vai determinar a separação dos grandes circos dos pequenos circos e a especialização dos pequenos na apresentação do espetáculo característico do circo-teatro”⁵⁸⁰. Toda essa movimentação acerca do teatro no circo pode ser encarada aqui como formas de cultura que tem muito a dizer sobre a vida cultural das

⁵⁷⁸ 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; SILVA, Ermínia. **Circo-teatro** – Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

⁵⁷⁹ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. p.112.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p.132.

classes populares e periféricas das cidades, dos bairros, das vilas, para onde a cidade cresce e concentra uma parcela significativa da população. O circo (e as trupes em seu rastro) acompanham esse deslocamento, carregam a tradição para as beiradas. É aí que essas trupes agem, fazendo uma espécie de estudo por meio da sua atividade artística, unindo-se àquelas pessoas em suas formas de lazer, identificando-se com elas, com seus sonhos e suas angústias, num exame da forma com que representam e dão significado ao mundo em que viviam. A incorporação do cotidiano nos temas dos dramas, e, especialmente dos dramas da trupe Os Maracanãs - que aqui nos interessa -, faz do circo-teatro não mera reprodução e extensão da indústria da cultura de massa: é uma readaptação dos códigos da realidade local que se transmite indicando as conexões com a cultura moderna. Para Montes,

[...] Multiplicam-se por outro lado, as referências a elementos característicos que povoam o cotidiano desse mesmo público de periferia: a figura do macumbeiro que será talvez o vizinho da casa ao lado, a camisa do Corinthians para o qual, como bom sofedor, o povo torce, e até mesmo referências específicas a eventos ocorridos no bairro durante a semana. Desse modo, vemos que a criação de uma dramaturgia própria, um trabalho de criação por parte dos artistas que nem no teatro nem na Tv encontra paralelo, a incorporação do público como ator-autor coletivo na criação do espetáculo, a incorporação do cotidiano desse público [...] ⁵⁸¹

Para o ex-artista circense Chrysóstomo P. de Faria, o circo-teatro é visto como uma expressão popular que acompanha as transformações de seu tempo, adaptando os espetáculos à realidade das cidades. Por isso, é preciso antes perceber a complexa dinâmica do circo no tempo e no espaço, para entender o lugar que ocupa na cultura cidadina. Para Chrysóstomo, o circo:

[...] O circo é um espaço social. Ele vai onde tem o público. Mas, quando a cidade vai crescendo não há mais espaço para o circo, ou seja, terreno para esticar a lona. Se a praça é boa, a gente ia ficando por semanas... 4, 5 semanas. Apresentávamos pra gente importante, da sociedade paulista que vinha receber a gente. Mas com o crescimento da cidade de São Paulo, pra você ver, não sobrava mais terreno em um bom lugar. A gente se deslocava para outros locais, fora da cidade, do centro que era bom. Mas não dava pra escolher, né? Tinha que trabalhar. Então a gente ficava nas vilas, nos bairros mais distantes sem problema, ia vendo as particularidades de cada um, as personalidades, pessoas

⁵⁸¹ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. p.133.

conhecidas, donos de comércio, artistas do local, para integrar aquele público, fazer ele se sentir mais à vontade durante o espetáculo.⁵⁸²

O elo com a comunidade era atado 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”⁵⁸³. 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 político⁵⁸⁴. 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.⁵⁸⁵

Regina Horta 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 dominação e obediência⁵⁸⁶. 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 possibilita 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

⁵⁸² Chrysóstomo foi artista de circo. Desde a infância atuou em diversos números circenses e dramas teatrais no circo de sua família, o Circo Teatro Irmãos Faria, cujo proprietário era seu pai Odilon Faria. Hoje, além de comediante e compositor, é presidente da SICAM, Sociedade Independente dos Autores e Compositores Musicais. FARIA, Chrysóstomo Pinheiro de Faria (compositor, ex-artista de circo e atual presidente da SICAM). **Depoimento**. SICAM/São Paulo, 2015.

⁵⁸³ MONTES, op. cit. p.113.

⁵⁸⁴ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. p.75. Ver também: 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.

⁵⁸⁵ MONTES, op.cit., p.80.

⁵⁸⁶ HORTA, 1993, op. cit.

exercício tirânico do poder⁵⁸⁷”, 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”.⁵⁸⁸

Walter Sousa Júnior mais uma vez nos orienta a pensar que essa trupe, seguindo as memórias do circo-teatro brasileiro do início do século XX, reorganiza suas obras textuais (o seu repertório de dramas), numa espécie de continuidade seletiva de suas atividades artísticas. Aproveita a interconexão com a indústria de massa para sua divulgação e ampliação, mas acaba por reestruturar a própria organização do espetáculo circense. A abertura que o circo promove a essas trupes se dá também em função da “decadência” do formato original do circo, fornecendo, segundo Sousa Júnior, uma “extensão” do espetáculo circense:

[...] o espetáculo circense se estendeu (em número de gêneros, não em tempo de espetáculo, pois os números circenses foram reduzidos), com a nova estrutura variedades/circo-teatro/show. Em muitos casos a primeira parte desapareceria completamente, e as duas últimas tomariam a lona, o picadeiro e o palco.⁵⁸⁹

Seguindo o rastro dos circos, a Companhia Os Maracanãs podia ampliar o espaço de divulgação da obra musical de José Fortuna. Trocavam-se experiências com as famílias circenses, que também levavam peças de sua autoria ao picadeiro, como foi o caso de Isiely Astley, do Circo Astley, que trabalhou quando menino com peças de José Fortuna, levadas pelo elenco do próprio circo, no papel de moleque de peças como *Voz de Criança* e *Menino Pobre*⁵⁹⁰. A popularidade do circo e sua permeabilidade possibilitaram que sua obra musical fosse muito conhecida. José Fortuna tinha o cuidado para que toda produção fosse de sua autoria, para que não houvesse interferência de coautores que, de alguma forma, intervissem tanto na questão dos direitos sobre a obra ou na divisão dos lucros com a venda dos ingressos. Mesmo assim, o controle total sobre a obra é uma questão complexa, que

⁵⁸⁷ HORTA, 1993, op. cit. p.301.

⁵⁸⁸ MONTES, 1993, op.cit., p.80.

⁵⁸⁹ SOUSA JÚNIOR, Walter. **Mixórdia no Picadeiro**: circo, circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. 1998. Tese. (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes de São Paulo/ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p.139.

⁵⁹⁰ ASTLEY, Isiely. **Astley** **85/2004**. Disponível em http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1140:astley-852004&catid=147:artigos&Itemid=505. Acesso em out./2016.

fugia aos próprios autores, mesmo os mais rigorosos, como José Fortuna. Segundo Isiely Astley:

[...] o repertório de peças que partiam dos textos é um caso sério, pois tenho calafrios ao pensar nas montanhas de acervos que muitos circenses queimaram ou jogaram fora. Eu retive um pequeno acervo, que chegou a mim em manuscritos por que era um hábito dos circenses antigos fazer cópias à mão das peças e, em alguns casos, não se fazia questão nem de preservar o nome do autor.⁵⁹¹

Esse descuido com a questão da autoria e da preservação do repertório de textos teatrais é uma passagem constante nos depoimentos de muitos artistas do circo-teatro, como também de outras áreas artísticas. Mas, para José Fortuna, o trato com a organização e preservação de seu acervo pessoal era substancial, como garantia da permanência da obra em tempos vindouros, nos quais a relação de autor e propriedade pudesse constituir-se em empreendimento financeiro após o término de sua atividade artística:

[...] Ele tinha essa preocupação porque o artista não sabe fazer mais nada. E depois? E quando já não pudéssemos mais continuar? Ele tinha o coração fraco, sabia que a saúde era frágil demais, a gente se preocupava com isso. Então tínhamos que fazer nosso pezinho de meia naquele tempo de fartura, quando estávamos no apogeu de nossa carreira artística no teatro. Mas o Zé continuava a escrever...mais e mais. Tudo que ele escrevia virava sucesso na boca do povo. Escrevia músicas, peças e registrava tudo, guardava, com nome, data, pra não esquecer depois, né? Parece até que ele sabia que isso ia ser sucesso depois, que a gente depois de muito tempo ainda continuaria a receber disso aí. Eu mesmo não, não tenho muita coisa de composição. Mas tudo que tenho é desse tempo que a gente fazia muito show, circo e ganhava dinheiro. A família dele recebe até hoje os direitos de tudo. Porque ele guardou, não desfez de nada que ele escreveu.⁵⁹²

Sobre essa questão, Iara comenta:

[...] temos tudo registrado. Tudo, tudo, tudo foi muito bem preservado por ele. Tenho aqui fotos da Companhia teatral que ele montou, fotos antigas...os livrinhos dele, cadernos de composições com datas...muitos cadernos sujos de terra. Ele tinha essa preocupação com a obra que ele produzia. Ainda bem, não? Já pensou se ele não tivesse guardado? Pois tudo que ele nos deixou está ligado à obra dele. Temos tudo, os discos, as peças, os poemas. Muitos ainda estão em manuscritos, mas estão aqui, pra gente organizar, catalogar, como fizemos no site, deu um trabalho danado, mas tínhamos o material. Mas isso por causa da iniciativa de

⁵⁹¹ Ibidem.

⁵⁹² FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

meu pai. Quantos aí, cantores, compositores não tem nem sequer um disco de sua carreira. Conheço muitos, perderam tudo, não preservaram nada. O Brasil já é um país sem memória, se não temos essas pessoas que guardam, registram, a gente perde uma história importante do nosso passado, entende?⁵⁹³

As narrativas de Iara e Pitangueira dizem sobre a tática de José Fortuna como empresário do ramo da cultura. Atento às suas produções, que já eram sucesso no rádio e no disco, ele não poderia desfazer-se do que produzia, pois “tudo que fazia virava sucesso na boca do povo”. A preocupação é também compreensível no sentido mesmo do poder ser levado adiante. Logo entendemos a atuação da Companhia Os Maracanãs como a extensão da prática em continuar a obra de alguma forma. Amplia-se o sucesso do disco e do rádio por meio da ação da Cia no teatro. O enredo permanece narrado no palco, registrado na memória do ator e depois da plateia, extrapolando os limites da própria escrita, datada, organizada, arquivada, para seguir reproduzido oralmente em outros palcos.⁵⁹⁴

A atuação da companhia restringia-se à apresentação no palco do circo, em função da abertura às novidades dos meios de comunicação de massa, incorporando aos seus espetáculos números com artistas do rádio, shows com cantores sertanejos, de cidade em cidade, de bairro em bairro. Por isso a Cia., com seus apetrechos, escolhe o espaço do circo como local privilegiado para sua atividade. Desta forma, José Fortuna como dramaturgo tem a Cia como empresa que percorre diferentes regiões, aproveitando os meios de comunicação e a popularidade dos circos para ampliar massivamente a sua obra musical. Desse modo, essas trupes formadas por alguns atores profissionais e artistas ligados à música sertaneja propiciaram a continuidade, no espaço, do circo através da experiência no campo simbólico que tinham com o circo, cuja memória se ligava à emoção de sua aparição no interior: a movimentação das pessoas, a divulgação com carro de som e passeata dos artistas, os dramas teatrais, os números de variedades, transcendendo essa experiência para a cidade, numa espécie de continuidade do circo produzido por eles, artistas da música sertaneja. São esses os laços de continuidade do espetáculo teatral através das trupes de artistas ligados aos meios de comunicação de massa, sem qualquer experiência profissional e familiar com o circo tradicional.

⁵⁹³ FORTUNA, Iara (filha de José Fortuna). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2015.

⁵⁹⁴ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.



IMAGEM 47: Fotografia de Zé Fortuna na peça *Voz de Criança*, s/d. Fonte: www.josefortuna.com.br. Acesso em fev./2017.

José Fortuna vê uma possibilidade de exploração dos seus sucessos no rádio por meio do circo-teatro. A experiência com a guarânia *Índia* não lhe conferiu nenhuma participação em execução no rádio ou no disco. Sua participação como versionista não lhe dava os mesmos direitos dos intérpretes. Não há registros da gravação de *Índia* por José Fortuna, como intérprete de sua própria versão. Deixou esse papel a encargo de Cascatinha e Inhana, pois estes imprimiram uma identidade vocal às suas guarânias e rasqueados, como também eram cantores que transitavam por esses estilos. Porém, como versionista, poderia usar o direito de compositor para explorar o sucesso da guarânia em outro formato e nova ressonância, o drama teatral. Segundo Pitangueira:

[...] Em São Paulo, bateu todos os recordes de execução, chegando a permanecer quinze semanas em primeiro lugar nas paradas de sucesso. Nesta ocasião, o Zé teve a ideia de explorar ao máximo o sucesso desta música, e resolveu escrever a peça teatral *Índia*. A partir deste momento, com a música sendo executada em todo o Brasil, e com o drama teatral pronto, começamos a nossa vida no circo, por estes sertões de meu Deus. E num sábado, não me lembro o mês, só me recordo que era em 1953, nós estreamos a peça no Circo Garbi do Chico Fumaça, no bairro da Vila Diva. O circo ficou abarrotado de gente! Finalmente, depois de tanta luta, de tantas esperanças frustradas, pareceu-nos que a nossa vez tinha definitivamente chegado. Felizmente tinha mesmo!⁵⁹⁵ [grifo nosso]

⁵⁹⁵ FORTUNA, EUCLIDES. *Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira*. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p. 131.

A conquista do público por via do teatro de José Fortuna repercute na cena da música sertaneja:

José Fortuna, Pitangueira e Zé do Fóle
OS MARACANÃS - um trio eclético

EM ONZE ANOS DE ATUAÇÃO ININTERRUPTA, SÃO POSSUIDORES DE UMA ENORME BAGAGEM DE SUCESSOS. — IMPREVISTOS QUE SÓ OCORREM COM OS QUE DESENVOLVEM INTENSA ATIVIDADE ARTÍSTICA. — UM POUCO DA EXTRAORDINÁRIA HISTÓRIA DOS IRMÃOS FORTUNA E DO ACORDEONISTA ANTENOR VICENTE.

(reportagem de ATTILIO GIACOMELLI — Fotos de BERNARDINO V. SILVESTRINI)

Acompanhar a carreira de artistas do quilate de José Fortuna, Pitangueira e Zé do Fóle, leva-nos a presenciar, inúmeras vezes, acontecimentos verdadeiramente surpreendentes.



Por exemplo, certa vez, em Anápolis (Goiás), num dos instantes mais dramáticos do transcórre da peça "Índia", quando Pitangueira (num papel de grande intensidade) deveria atirar em Zé Fortuna pelas costas... eis que o tiro de pólvora seca falha! Expectativa na platéia! Tentando salvar a passagem, Pitangueira guarda o revólver e saca um punhal. Todos pensam que realmente a cena deveria passar-se daquela forma. Mas, eis que um dos artistas do circo, atrás dos cenários, tem uma idéia "luminosa": acende uma "bombinha", cujo estouro deveria substituir o tiro! Então, aconteceu que, no momento exato em que o punhal ia cravar-se nas costas de Fortuna, a bomba estoura!

É claro que o público também "estourou" em gargalhadas. Mas, o azar não parou por aí. Concluído o acontecimento, mercê da extraordinária presença de espírito dos "Maracanãs", numa cena seguinte, quando há terrível luta entre os atores, o palco veio por terra, desmoronando toda a armação numa barulheira infernal. Mais uma vez, salvou-os a experiência de muitos anos de representações: continuaram a representar, como se tudo aquilo fizesse parte da peça. Resultado: o público acabou ficando ainda mais impressionado.

Mas, como afirma o próprio José Fortuna, são nequenos "ossos do ofício", que são perfeitamente superados pelas alegrias que o mesmo proporciona.

Já tivemos oportunidade de contar, em reportagem anterior, detalhes da vida de José Fortuna, esse extraordinário, cantor, autor teatral, ator, compositor e poeta.

Vamos agora narrar alguns detalhes da carreira de Pitangueira e de Zé do Fóle. O primeiro, cujo nome verdadeiro é Euclides Fortuna, é irmão de José e cunhula de uma família de 9 irmãos. Veio para São Paulo juntamente com o irmão, em julho de 1947, a fim de tentar carreira.

"Os Maracanãs" José Fortuna, Pitangueira e Zé do Fóle

"Os Maracanãs", como são também conhecidos em todo o país, levam uma vida realmente agitada, em excursões infundáveis que os obrigam à superação do seu próprio valor, a fim de que certos imprevistos sejam coroados com um "happy-end". De fato, transportar-se com tanta freqüência de cenário para a apresentação, não só dos seus festejados números musicais, como das aplaudidas peças que fazem seu extenso repertório — "Os Maracanãs" já atuaram em onze Estados do Brasil — pode produzir acontecimentos dos mais pitorescos.

Página 12

REVISTA SERTANEJA

IMAGEM 48: Reportagem com Os Maracanãs. Fonte: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, ano I, v. 6, 1958. p.12.

O encontro da Cia Teatral Os Maracanãs com o circo resulta da ambição de seu fundador para explorar seus sucessos nos meios de comunicação de massa. Por meio do circo, entendido como veículo e empresa cultural, a música sertaneja ganhou terreno. Seus artistas popularizaram-se no rádio e invadiram a arena circense, ansiosamente esperados por uma plateia curiosa para vê-los de perto, pois só os conheciam pela voz, no rádio. Com grande expectativa, esses artistas veiculados pelas grandes emissoras por meio de programas de grande audiência, chegaram ao picadeiro, agora mais recuado, para a movimentação dos números de teatro. O picadeiro havia se tornado o palco, onde os artistas exibiam seus shows e dramas teatrais.⁵⁹⁶

6.4 - Os dramas de José Fortuna e análise da peça *Índia*

As peças de José Fortuna apresentavam essa estrutura narrativa. Eram, em sua maioria, nomeadas como “dramas” sertanejos. De linguagem melodramática, apresentavam um enredo simples, uma linguagem acessível a todo o tipo de público. Histórias que encenavam a luta do bem contra o mal, a oposição entre vício e virtude, marcados por uma multiplicidade de enredos e riqueza cênica. A atuação teatral dos artistas sertanejos unia esforços na preparação do teatro. Buscavam uma gama de objetos, figurinos e efeitos sonoros para a montagem das peças, na tentativa de deixar sobressair os efeitos visuais e sonoros. Adaptações de romances folhetinescos e de uma referência dramaturgicamente melodramática, com peças como *Justiça Divina*, *Mão Criminosa*, *Inocente Condenado*, *Vestido de Noiva*, *O Punhal da Vingança*, *O Selo de Sangue*, dentre outras. Como o teatro para os olhos, a produção dos dramas sertanejos buscava a sedução do público, potencializando a impressão. Regina Horta salienta que esse tipo de narrativa e de cênica foi alvo de repúdio das classes letradas, por estabelecer uma noção hierárquica de “bom teatro”, o que desde o século XVIII, o reservava ao espaço do não teatro, do mau gosto popular e da literatura menor. Segundo Regina Horta,

[...] O melodrama é atacado como um mensageiro de um otimismo imobilizante e de um conformismo paralisador. O maniqueísmo dos personagens, muito boas ou muito más, a fé no triunfo da verdade e o

⁵⁹⁶ SOUSA JÚNIOR, Walter. **Mixórdia no Picadeiro**: circo, circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. 1998. Tese. (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicação e Artes de São Paulo/ECA, Universidade e São Paulo, São Paulo, 2008.

bem e a falta de profundidade e de verossimilhança da intriga são os mais constantes alvos dessa condenação.⁵⁹⁷

Entretanto, diz Horta que a dramaturgia melodramática foi responsável pela “restauração do equilíbrio financeiro de muitas companhias circenses”, dado a sua consagração pelo público. Pitangueira relembra que a atuação no teatro circense lhes rendeu uma vida financeira estabilizada, como também a permanência de muitos circos que ameaçavam baixar de vez a lona.⁵⁹⁸

Ivete Huppes salienta que o melodrama dá preferências para enredos sentimentais, cujos recursos variados se somam para atingir “um propósito deliberado: envolver o público, seduzi-lo, vencer-lhe as resistências”⁵⁹⁹. Por excelência moderno, diz a autora, “o melodrama busca deliberadamente sintonia com o grande público”⁶⁰⁰. Seu desenvolvimento e permanência no teatro circense brasileiro situa-se no processo de hibridismos entre os circos nacionais e demais companhias e famílias circenses que circulavam a América Latina e permaneciam em terras brasileiras por algumas temporadas. As inovações no âmbito dos espetáculos incorporadas no circo do país no final do século XIX deram nova estrutura à cena teatral circense no século seguinte: o teatro de variedades, através de Albano Pereira. Com ele, os números circenses tornam-se mais ousados, com apresentações envolvendo animais amestrados, acrobatas e pantomimas, num intercâmbio entre linguagens artísticas diferentes que deram continuidade à produção cultural circense no Brasil, dando ênfase à expansão cênica e ao uso do picadeiro como palco. Essa bagagem cultural é percebida nas experiências de diferentes artistas e seu leque de saberes em torno das artes no circo (o teatro, a música, a linguagem corporal, a pantomima, etc.) que permitiram a conformação da teatralidade circense brasileira no século XX. Ermínia Silva descreve essa polifonia:

[...] O convívio e o intercâmbio entre artistas, palcos e gêneros no final do século XIX, como se observa na própria forma de se apresentarem – “Companhia Equestre, Ginástica, Acrobática, Equilibrista, Coreográfica, Mímica, Bailarina, Musical e ... Bufa” –, resultaram em permanências e transformações dos espetáculos, nos quais homens e mulheres circenses copiaram, incorporaram, adaptaram, criaram e se

⁵⁹⁷ 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.

HORTA, 283.

⁵⁹⁸ FORTUNA, ECULIDES. Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira. São Paulo: 2009. p.145-160.

⁵⁹⁹ Ibidem, p.77.

⁶⁰⁰ Ibidem, p.23.

apropriaram das experiências vividas, transformando-se em produtores e divulgadores dos diversos processos culturais já presentes ou que emergiram neste período, contribuindo para a constituição da linguagem dos diversos meios de produção cultural do decorrer do século XX. O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores. Através de seus artistas, em particular os que se tornaram palhaços instrumentistas/cantores/atores, foi se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças das várias regiões urbanas ou rurais, elementos importantes para se entender a construção do espetáculo denominado circo-teatro.⁶⁰¹

Todo esse repertório de produções culturais e sua conformação na teatralidade circense se estende para o século XX, como observou a historiadora Ermínia Silva, na formalização da linguagem do circo-teatro. Este espaço de entretenimento ganha as cidades, se tornando parte da cultura e do lazer do mundo urbano. O pesquisador Walter Sousa Júnior, ao analisar a inserção deste em São Paulo, esclarece que é o circo de cavalinhos responsável por produzir espetáculos urbanos no centro da cidade, encontrando vasto e entusiástico público na virada do século XX. A região central passa a ser o ponto de referência para os circos, onde se fixam e estabelecem diálogo com outras produções culturais e atividades artísticas variadas, as acrobacias em lombos de cavalos, depois o teatro musicado e a figura do palhaço cantor e os dramas.

As variações artísticas em torno da representação permitem uma mudança de cena, a extensão dos espetáculos aos números teatrais, os quais são incorporados nos circos de variedades, atentos a uma estrutura teatral que adaptam dos textos da literatura nacional, a exemplo de obras literárias românticas, como *O Guarani*, de José de Alencar e *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães. A movimentação em torno dessa nova atividade pode ser vista nos espetáculos de vários circos: Circo Americano, Spinelli, Circo Teatro Pavilhão Brasileiro, Arethuzza e Circo Guaraciaba, que atuam na capital paulista. Suas peças são na maioria das vezes influências, adaptações e imitações de textos do gênero melodramático. Segundo Magnani, o melodrama apresenta como característica fundamental, dentre outras coisas, uma postura sentimental, moralizante, otimista, que se

⁶⁰¹ 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. p. 83.

agudiza no palco com a colaboração de uma multiplicidade de enredos e artifícios⁶⁰² “no mister de atingir coração, olhos e ouvidos”.

A teatralidade circense torna acessível às camadas populares um tipo de literatura que se propagava na Europa desde o século XVIII e encontrava ressonância aqui, guardadas as devidas proporções, nas obras de importantes literatos⁶⁰³. Por meio do teatro no circo, essas produções culturais destinadas a um círculo reduzido dos que tinham acesso aos bens culturais, chegam às camadas mais populares, de forma (re)significada⁶⁰⁴. Maria Lúcia Montes, ao indagar sobre em que consiste o repertório do teatro circense, esclarece que a composição da dramaturgia popular do circo-teatro de periferia depara-se com referências no arquivo da Biblioteca Dramática Popular, no qual se podia encontrar – de acordo com o catálogo da livraria Teixeira, responsável pela editoração dos textos, que consta de vários números. Ele se trata do “maior fornecedor para sociedades, grupos dramáticos e circos de todo o Brasil”, atestando a importância do teatro dentro do circo e a procura de textos por parte de artistas, para representação - informações da imensa procura de um repertório europeu de dramas que, pela ação de copistas, adaptadores, imitadores, numa espécie de recriação dos textos para serem levados ao teatro, objetivaram torná-los mais leves e acessíveis ao público.⁶⁰⁵

Dessa forma, o teatro no circo ganha espaço na cidade que se moderniza. Seus temas prediletos versam sobre a reparação da justiça e a busca da realização amorosa, aliás, dois núcleos principais da narrativa melodramática⁶⁰⁶. Em torno deles, as cenas se compõem fornecendo elementos os mais diversos, que motivam um estado de tensão acerca das incertezas do sucesso, pela atuação daqueles que, por maldade ou vingança, ciúme ou ganância, impedem que as realizações dos bons sejam consolidadas. De alguma forma, a perseguição se apresenta como um eixo central da narrativa do melodrama, em todas as suas fases, passando do melodrama clássico ao romântico, vigorados no século XIX, chegando ao melodrama diversificado, da virada do século XX⁶⁰⁷. A trama, segundo Thomasseau, é a dos embates entre opressor e vítima que, por meio do ator, a tipificação

⁶⁰² MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

⁶⁰³ MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁶⁰⁴ MAGNANI, op.cit., p. 62.

⁶⁰⁵ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. 1983. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983. p.145.

⁶⁰⁶ HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.33.

⁶⁰⁷ THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ganha expressividade, fazendo com que o público se identifique com as lutas do herói no reestabelecimento do “direito violado”.⁶⁰⁸

José Fortuna faz uso desse modelo para a composição de seus dramas teatrais. Nos exemplares a que tivemos acesso, tanto os textos reunidos no arquivo Miroel Silveira – textos enviados por José Fortuna à Divisão de Diversões Públicas/DDPs, órgão vinculado à Secretaria de Segurança Pública de São Paulo -, quanto aqueles que compõem o seu acervo pessoal, organizado pela Editora Fortuna, o autor expõe as características dos personagens: a moça ingênua, o galã, o cínico, o cômico, o vilão. Pela leitura dessas páginas iniciais, destinadas à descrição dos personagens, visualizamos um dos elementos principais da trama: a perseguição do bem. A peça *Índia* tem aí a sua ambientação⁶⁰⁹. Segue abaixo, como exemplo, a sinopse da peça, melodrama de José Fortuna em 4 atos:

ÍNDIA

Melodrama de José Fortuna em 04 atos, escrito em 1953

SINOPSE:

O drama narra a história da índia Iracema, adotada pela bondosa Celeste, em troca de dois bois, e pelo malvado padrasto Coronel Raimundo que nutre uma paixão avassaladora por Iracema, e tenta de todas as maneiras seduzi-la. A índia por sua vez, ama o advogado Mário, e é por este correspondida. No desenrolar da peça, o coronel vai pouco a pouco envenenando a própria esposa, D. Celeste, num plano macabro para assassiná-la, e consegue seu intento, mas é descoberto pelo sobrinho Mário e pelo cômico Tião, fiel amigo de D. Celeste e de Iracema.⁶¹⁰

Ao abrir a cena, José Fortuna inicia o diálogo entre o Coronel Raimundo e a empregada Margarida:

⁶⁰⁸ HUPPES, op.cit., p. 34.

⁶⁰⁹ Conferir Anexo VI, levantamento das sinopses das peças de José Fortuna colhidas na fase de catalogação das fontes. Elas foram, em parte, cedidas pela família de José Fortuna. Entretanto, muitos dos textos teatrais foram cedidos pela SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – e pelo Arquivo Miroel Silveira – ECA -, cuja contribuição do pesquisador Walter Sousa foi de extrema importância para o acesso ao arquivo e à aquisição desse material.

⁶¹⁰ Sinopse do drama *Índia*. Disponível em: www.josefortuna.com.br Acesso em fev./2017. Conferir também Anexo VI

CORONEL RAIMUNDO: *(entrando na sala pela porta da cozinha. Sem chapéu, batendo com o rebenque na bota, olhando para a porta da rua)*. Esses empregados são uns molengas – *(e olha para o relógio)*. Já são seis horas da manhã, e o Tião ainda não acabou de arriar meu cavalo. Há... esse moleque... não é como no meu tempo, hoje os empregados querem comer sem trabalhar *(e olhando para a porta do quarto)*. Oh Margarida?

MARGARIDA: *(responde do interior da casa)* Pronto patrão.

CORONEL: Me traga o lenço.

MARGARIDA: Sim senhô patrão *(e entra na sala com o lenço na mão, entrega ao patrão)*. Pronto patrão, ói seu lenço. *(Outro tom)* Não qué tomá café antes de saí, patrão?

CORONEL: Não. Eu quando passo a noite em claro, velando doente, levanto-me indisposto, sem vontade de tomar café. *(Para margarida, noutro tom)* Onde está Iracema?

MARGARIDA: Ella tá lá no quarto com a Dona Celeste, dando remédio pra élla.

CORONEL: Hê... a Iracema gosta muito da Celeste. Boba da Iracema, é moça, e não pensa em sair de casa, de gosar a mocidade, eu não sei o que ella viu, não sai de perto da Celeste.

MARGARIDA: E por falar na patroa, como ella passô a noite?

CORONEL: *(arrumando o nó do lenço)* Hé, Margarida, a Celeste passô mal, o médico disse-me que ella terá pouco tempo de vida, o coração della está cançado. *(outro tom)* Bem, não vamos mais falar nisso. Vou até a cidade buscar mais remédio para ella e vamos ver como é que fica, e assim irei me distraíndo pela estrada.

O diálogo entre coronel Raimundo e a empregada Margarida no início do primeiro ato fornece a estrutura composicional de quase todos os personagens da trama. A figura de Raimundo concentra a concepção de patrão do senso comum. É impaciente ao comportamento dos empregados, que não lhe atendem de prontidão, que demonstram certa malandragem no trato com as ordens do patrão como forma de “desobediência” ao poder vigente. Essas são atribuições especialmente do cômico, personagem Tião, moleque negro, atrevido, que serve a família com pequenos serviços. Tião representa a esperteza do mais fraco, que aproveita pequenas oportunidades para garantir alguns benefícios. Sua postura um tanto quanto desobediente irrita o coronel.

Os personagens orbitam em torno desta figura representante da oligarquia rural que, pouco a pouco, revela sua personalidade, impaciente e raivosa, sobretudo de início

em relação aos empregados da casa. O termo coronel que lhe é atribuído designa a figura representativa do poder e distinção social, que a dramaturgia do melodrama incorpora deliberadamente, no intuito de fomentar as disputas entre os fracos e os poderosos. Raimundo é a autoridade mor a qual os empregados temem, inclusive Margarida. Empregada da casa, Margarida, ao contrário de Tião, é resignada. Apresenta “noções claras de desigualdade social”, por isso suas atitudes de subserviência aos patrões, “enxergando” o lugar que ocupa na casa e na sociedade. Ela é responsável pela mediação do “choque” entre o patrão e o moleque Tião, seu filho. Margarida mantém laços de profunda afetividade com D. Celeste, esposa adoentada de Raimundo.

No mesmo diálogo os personagens revelam a existência de Iracema, filha adotiva do casal Celeste e Raimundo. Está sempre preocupada com a saúde frágil da patroa. Iracema representa a moça bondosa que zela pela saúde de D. Celeste, sua mãe adotiva, redobrando os cuidados recomendados pelo médico da família. É dedicada à mãe, auxilia e empenha-se para sua melhora, deixando de desfrutar de sua juventude, fato que irrita coronel Raimundo.

O primeiro ato da peça de José Fortuna concentra-se na figura autoritária do coronel Raimundo. Ele oferece elementos para o reconhecimento do vilão. A trama pouco a pouco revela seus planos: envenenar a esposa e viver com Iracema, sua filha adotiva, que chegou à fazenda Rio Claro quando tinha dois anos de idade. Foi adotada por D. Celeste e Raimundo, registrada na religião e na lei dos brancos. Em uma conversa reservada com D. Celeste, Iracema pergunta sobre sua origem. Logo, Celeste revela sua história. Foi entregue ao coronel Raimundo quando este trabalhava como sertanista, desbravando sertões brasileiros. Em uma expedição na divisa do Mato Grosso com o Paraguai, Raimundo encontrou com sua tribo, já domesticada. Naquele tempo, o clã se encontrava em más condições, necessitando de alimento. D. Celeste então conta que a sua tribo lhe oferecera ao coronel Raimundo em troca de dois bois para matar a fome de seus integrantes. Iracema se sente envergonhada de não ter sido defendida com luta por sua tribo e sim oferecida em troca de alimento. Enquanto a mãe e filha se emocionam com a história da origem de Iracema, o moleque Tião se farta com o café da manhã recusado pelo patrão. É surpreendido por um empregado da fazenda, Firmino, que, na ausência do patrão, veio até a casa para se aproximar de Iracema. À procura de um copo de água para matar a sede, como sempre fazia como desculpa para ver Iracema, encontra apenas com Tião, que o engana e entrega uma limonada purgativa, a fim de afastar Firmino. Tião sente-se esperto com a façanha e puxa um charuto do patrão dizendo: “Oba!!! E depois

de um trote desse, nada como um bão charuto. Até já pareço outro hein? Eu tô falando que eu vô acaba virando coroné dessa casa! ”. Vira-se e dá de cara com Raimundo que logo lhe bota pra fora.

Raimundo fica sozinho na sala, observa se não há ninguém por perto, tira um vidrinho do bolso e após gargalhadas revela seu plano maligno: continuar envenenando D. Celeste para ficar sozinho na casa e ter a chance de conquistar Iracema. Logo a moça entra na sala cumprimentando o pai. Arruma o cômodo para a chegada do primo Mário. Raimundo, aproveitando a oportunidade, diz a Iracema que tem um plano para o futuro dos dois: ficarem juntos após a morte de Celeste. Iracema se assusta. Raimundo toca seus cabelos na tentativa de convencer-lhe a viver com ele, mesmo contra sua vontade, pois deduz que a vida dos índios é assim, sem moral nem pudor, onde filha casa-se com pai, dizendo-lhe que índia é sempre índia, é bicho. Raimundo tenta beijá-la forçadamente, mas escuta um barulho e suspeita ser alguém da casa. Tião vem entrando e Iracema sai assustada. Raimundo entrega o veneno a Tião, dizendo ser remédio e ordena que Iracema dê a D. Celeste.

Tião revela a Iracema que ouviu toda a conversa e entrou para salvá-la das garras do coronel. Promete ajudá-la, contando tudo ao sobrinho de Raimundo, que diz ele ser um rapaz justo. Mário chega de São Paulo para passar férias na fazenda. É recebido por todos. Raimundo se enciuma de Iracema com o Mário e os alerta dizendo ser pecado primo se casar com primo. Em seguida, apresenta a Mário o capataz Firmino. Tião sai da sala temendo Firmino. Todos se assustam com a reação de Tião. Na sala só fica Margarida, que é surpreendida por Tião aos gritos de que D. Celeste está morrendo. Cai o pano: fim do primeiro ato.

O primeiro ato é marcado pela tipificação dos personagens. Mas é o vilão representado por coronel Raimundo que dá a dinâmica à trama. Ele encarna o papel da perseguição à vítima, característica presente em todos os dramas escritos por José Fortuna. Raimundo deseja Iracema, sua filha adotiva. Revela seu plano através de um recurso de comunicação muito usado na narrativa melodramática, o monólogo. De certa forma, acontece aí uma interação entre autor e público, quando o personagem faz da plateia conhecedora do “todo”. Ela tem um papel importante nesse monólogo, como confidente. Somente o público conhece seus segredos e reais intenções, “avolumando o suspense”⁶¹¹. Os recursos como apartes e monólogos habilidosamente são usados como

⁶¹¹ HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e suas permanências**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.75.

táticas para envolver a plateia. Na peça *Índia* são frequentemente utilizados como uma revelação das características dos personagens. O próprio coronel Raimundo é construído por meio do monólogo, como se observa em sua fala inicial.

Raimundo, para realizar seus objetivos, revela ao público que dia após dia envenena sua esposa. Por isso é responsável por passar a noite com D. Celeste, manipulando as doses exatas de veneno, como se fosse remédio. Somente entrega essa função a Iracema quando compra a dose fatal. Recai sobre Raimundo a encarnação do mal ao revelar suas intenções com sua filha adotiva e sua crueldade para com a esposa. A construção do personagem é carregada de atributos que o autor acredita serem veementemente rejeitados pelo público, que imediatamente identifica os campos distintos dos bons e dos maus. A atuação do vilão permite que a plateia se volte enternecida por Iracema, a jovem bela, que representa a ingenuidade e a pureza. Logo a moralidade ganha espaço no fulcro da trama, fazendo com que a plateia incrédula se enfureça com o coronel, a ponto de, aos gritos de inconformidade, desferirem os mais absurdos xingamentos, segundo Pitangueira:

[...] A plateia ficava enfurecida. Xingava o Coronel Raimundo de tudo (risos). Às vezes tínhamos que parar a cena. Aquilo parecia muito real, pois tocava realmente a plateia. A plateia se levantava e gritava como se fosse subir ao palco quando o coronel mostrava o vidrinho de veneno. Ficávamos a princípio apreensivos. Mas isso fazia parte da arte, pois quando o público interagiu dessa maneira, era sinal que tava correndo tudo certo, estávamos mandando bem, conseguindo representar bem, convencendo a plateia. Mas logo a situação se controlava e continuávamos até o fim do espetáculo, como sempre fizemos.⁶¹²

A identificação com os personagens permitia o sucesso da peça. Era necessário que o ator desenvolvesse o papel de tal forma que tornasse impossível perceber que aquilo tudo era representação. A estrutura da cena permitia ao ator trabalhar com maior liberdade de atuação, com base no reforço “do tipo”, das expressões que caracterizavam o vilão ou o herói, do cômico e da moça ingênua, às vezes com demasiado exagero para impressionar a plateia. Desse jeito, “o público é chamado a identificar-se. Participa dos acontecimentos como se partilhasse o destino dos personagens”.⁶¹³

A narrativa do drama é conduzida de forma a produzir um efeito duradouro. Quem o lê (ou assiste), percebe que é a desgraça de Iracema que abala e choca. A justiça precisa

⁶¹² FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

⁶¹³ HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e suas permanências**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.78.

ser feita e conta com o cômico para tal reparação. Tião, portanto, é o aliado simpático da jovem índia. Interfere muitas vezes, de forma a aliviar a tensão, como se fosse um herói às avessas. Segundo Ivete Huppés, o cômico é tido como uma espécie de “bobo”, que “movimenta o enredo e anima o discurso linguístico (...) e, de forma sutil, dá o toque de verossimilhança à história, ao mostrar que o mundo não é feito apenas de suspiros, de vênias e de gestos sublimes ou criminosos”.⁶¹⁴

A intervenção de Tião alimenta a esperança de que Iracema possa encontrar uma saída para o seu destino, jogando-a para uma possível ajuda de Mário, sobrinho de Raimundo. Mas o destino parece cruel para Iracema que, ao perder a mãe, aproxima-se dos objetivos do inescrupuloso coronel.

No fim do primeiro ato observamos a importância da multiplicação dos incidentes e do efeito do corte, quando “o pano cai”. D. Celeste está morrendo, diz Tião à Margarida. Este é o momento exato do prolongamento da emoção, da tensão e da dúvida que envolve a plateia/leitor. A narrativa fragmentada eleva a expectativa quanto ao desenrolar da trama. O que acontecerá com D. Celeste? Qual será o destino de Iracema? Poderá Mário lhe salvar do cruel Raimundo? O corte da cena valoriza o efeito da surpresa e vantajosamente captura a audiência por meio do suspense. Como na linguagem do folhetim, a estrutura fragmentada cria vantagens, sendo uma a da audiência, que é capturada pela estratégia do corte. Nesse sentido, a narrativa da peça de José Fortuna revela a importância da conjugação das partes, em que o que importa não é o todo, pois os malabarismos de enredos mantêm a obra aberta para incorporar novos desdobramentos, a espera ansiosa do público.⁶¹⁵

Passam-se dois meses. O segundo ato inicia com a tristeza de Iracema e Mário pela morte de D. Celeste. Mário sente por não ter chegado a tempo de conversar com sua tia. Ela havia lhe chamado para revelar segredos. Iracema desconfia dos motivos de sua mãe ter convocado o moço até a fazenda. Diz a Mário: “Deve de ser a respeito das pretensões bárbaras do papai, que vive me perseguindo”. Mário promete ajudar Iracema. Apaixonados, os jovens desejam ficar juntos e encontrar uma saída para o drama de Iracema. Mário pretende ficar mais um tempo com Iracema na fazenda e aproveitar para resolver uns problemas complicados. Iracema procura saber quais são os problemas. Mário revela à índia que suspeita que Raimundo tenha envenenado Celeste. Iracema se

⁶¹⁴ Ibidem, p. 88-89.

⁶¹⁵ HUPPES, op. cit., p.29.

apavora com essa possibilidade. O jovem advogado, porém, fica à espera de um teste do conteúdo do vidrinho que encontrou nas coisas do coronel. Quis saber quem administrou o remédio a Celeste pela última vez. Iracema logo entende que foi através de sua mão que Celeste morreu e se sente culpada. Mário a consola, dizendo que o tio já estava fazendo isso há algum tempo, pois era ele quem dava o remédio à esposa, evitando que outra pessoa o auxiliasse nessa tarefa, dizendo que um erro poderia ser fatal. Iracema chora por não ter percebido antes a crueldade de Raimundo. Mário pede a Iracema segredo sobre o amor dos dois para não despertar a ira do coronel, evitando a felicidade do casal. Mário declara seu amor por Iracema, elogiando sua beleza, e dizendo:

[...] Minha Índia! Foi deus que trouxe-me aqui para te conhecer, te defender e te amar com loucura. Você é toda a minha vida. (e pegando no queixo dela) Sábés, minha Índia? Eu vou lhe chamar sempre de Índia, pois é como índia que eu te quero muito. Índia flôr dos sertões, flôr agreste das campinas. Índia da raça guerreira. Lúz de minha vida. Si toda essa tragédia está desenrolando por sua causa, é por você ser tão linda, tão meiga e gentil assim. [...]”⁶¹⁶

Tião ouve a conversa de Iracema e Mário. Promete ajudar o casal apaixonado, fazendo com que Raimundo e Firmino se matem. Tião se envaidece de suas tramoias, dizendo serem elas e não a lei que vão salvar os amantes da difícil situação que se encontram. Diz: “eu to falando, eu vô acaba virando coroné dessa casa!”

Na sala, Mário ensina Iracema a ler e a escrever, para evitar que ela faça feio perante os convidados do casamento em São Paulo. O coronel os surpreende e desconfia da proximidade dos dois, mas não fala nada pois tem um comunicado a fazer: irá dar uma festa na fazenda. Iracema se horroriza com a atitude do coronel. Mário e Iracema saem da sala. Tião chega e conta a Raimundo que Firmino pretende se casar com Iracema. Raimundo fica furioso. Para Firmino, Tião revela os planos do coronel. O capataz da fazenda promete matar o coronel e salvar Iracema. Tião fica feliz pelo plano que bolou e diz: “- eu ainda vou acabá virando coroné dessa casa”. Na sede da fazenda, Mário escreve versos para a índia. Ela o surpreende. O jovem revela seus versos assim declamando: “Índia seus cabelos nos ombros caídos/negros como a noite que não tem luar/seus lábios de rosas para mim sorrindo/e a doce meiguice desse teu olhar/índia da pele morena/sua boca pequena/eu quero beijar”. Mário diz a Iracema que esses versos se chamam *Índia* e que correrão o mundo: “- nasceu hoje e viverão anos e anos, séculos e não morrerão. Hão

⁶¹⁶ Trecho do texto *Índia* em que Mário elogia Iracema. Peça de José Fortuna em 4 atos. 1953.

de resistir as fortes tempestades do tempo. *Índia* logo alcançará a cidade. Depois as grandes capitais, o estado todo, o Brasil inteiro. Atravessará as ondas bravias do oceano e irá por outras terras, outras nações. Correrá o mundo todo. Todos os povos de todas as raças hão de cantar estes versos que eu fiz para você, Índia (...). *Entra suavemente a música Índia em disco*”⁶¹⁷. O coronel entra e encontra Mário e Iracema juntos. Mario e o coronel discutem. Rapidamente, expulsa Mário da fazenda. O jovem é obrigado a ir embora, deixando Iracema. Na despedida, diz a Iracema que voltará para buscá-la. E para matar a saudade, leia os versos a ela dedicados. Mário vai embora da fazenda Rio Claro. O coronel Raimundo proíbe que a música seja cantada em sua fazenda, ameaçando de morte aqueles que desacatarem sua ordem. Com raiva, o coronel também ameaça matar Mário se acaso ele voltar para buscar Iracema. Apavorada, a índia desmaia. Cai o pano: fim do segundo ato.

O segundo ato é o preâmbulo do desenvolvimento do tema do amor. José Fortuna, ao dramatizar a situação de Iracema, abre um espaço especial à trama que irá estimular ainda mais o repúdio ao vilão. A figura do herói se apresenta nesse ato, como a possibilidade do restabelecimento da ordem e da justiça. É o personagem Mário que cumpre o papel da tipificação do bem. Aqui, já se percebe a divisão clara dos personagens, agrupados em dois blocos principais, de um lado os bons e de outro, os maus. Huppess salienta que esses blocos de “personagens se movimentam em um mundo mais simples”⁶¹⁸, onde os valores morais os definem.

A propósito dos personagens, Jean-Marie Thomasseau compreende que atendem a um elemento primordial dentro do melodrama, o da identificação. Para esse autor, os personagens são “[...] máscaras de comportamentos e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis. Essa tipologia caracterizada pela fixidez dos tipos reduz-se a algumas entidades principais: o vilão, o herói, a vítima inocente e o cômico [...]”⁶¹⁹. No texto de José Fortuna, a trama colhe motivo na ficção literária: o amor de um branco pela ingênua e pura índia. Iracema, índia paraguaia, é inspirada na obra indigenista de José de Alencar. É mulher de beleza ímpar com toques de exotismo. Na obra de José Fortuna, remete à figura da mulher desejada e jamais alcançada. A dificuldade para a realização do amor lhe concede um desejo ainda maior de possuí-la. Literatura, música e

⁶¹⁷ Trecho do texto *Índia* em que Mário escreve versos a Iracema. Peça de José Fortuna em 4 atos. 1953.

⁶¹⁸ HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. P.111.

⁶¹⁹ THOMASSEAU, Jean-Marie. **Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.39.

teatro se imbricam na arte de José Fortuna, de forma a intensificar as peculiaridades dessa mulher.

A presença de Mário compõe a tríade clássica vítima-herói-vilão, que constitui a linha do texto melodramático. Sua chegada à fazenda Rio Claro abarca única esperança para a solução dos problemas até então encobertos pelos enredos. Mário encarna a bondade, a ousadia e coragem; se contrapõe ao vilão coronel Raimundo. Porta-se na trama como verdadeiro detetive, recolhendo pistas e sinais que confirmam suas suspeitas para se chegar a uma conclusão do caso e ao fim da perseguição à vítima. Para a questão da tipificação dos personagens, Regina Horta analisa o papel do mocinho como de suma importância para a questão de cunho moral que cerca a trama melodramática. Ele faz uso da vingança como recurso para a reparação da injustiça. Segundo a autora, ele “chega a ser cruel em sua vingança exemplar: não há aqui espaço para o perdão, mas sim para o domínio da desforra implacável em função de todos os males causados”.⁶²⁰

A ação do herói imprime signos que permitem pensarmos na atuação do melodrama não como literatura que realoca no espaço da cultura popular as noções de moralidade e de ordem como representação do poder. Aqui, o enredo é entendido como uma forma de resistência e crítica possível à política, ao poder e às elites dominantes, ou seja, justiça que se faz pelo menos na cena artística. O descaso da crítica teatral por essa forma artística e literária se associa ao apreço popular. A trajetória da construção do gênero esteve profundamente ligada aos apelos do público popular por teatro no período pós-Revolução Francesa, no século XVIII, em que, segundo Martín-Barbero, o teatro era reservado às classes altas⁶²¹. Na França, a opinião negativa a respeito do estilo melodramático enxergava nele uma escola de desobediência, acostumando os espectadores ao pensamento da naturalidade do castigo aos tiranos, em cenas de reis destronados, príncipes expulsos, revoltosos, mulheres adúlteras e jovens seduzidas. A visão marxista do século XX critica o melodrama pelo seu conteúdo reacionário. Mesmo nascendo em ambiente burguês, de preparação para a revolução, Regina Horta vê a crítica marxista ao melodrama como uma maneira de distração das massas, enfraquecendo a luta contra o mal e impedindo a organização revolucionária do povo. Nesse sentido, é o melodrama lembrado como um antiteatro, por não apresentar as reais preocupações do

⁶²⁰ HORTA, Regina. **Noites Circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. 1993. Tese. (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 1993. p. 285.

⁶²¹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. Melodrama: o grande espetáculo popular. In: Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. p.163.

verdadeiro teatro, elevar o espírito, como atribuições dos gêneros consagrados pela sua história, como a tragédia. “O melodrama assim figura sempre em um nível inferior”.⁶²²

No século XX, o gênero encontra espaço no interior do teatro brasileiro com grande popularidade, o que aguça ainda mais as críticas a seu respeito. Entretanto, retomando a questão da composição de seus personagens, no que diz respeito à figura do herói (o galã da trama), é importante considerar que a linha melodramática permite, por meio da luta entre o bem e o mal, que ele “emocione a plateia pelos signos que emite”⁶²³. Ele ressalta sonhos e fantasias por meio dos dramas melodramáticos, trazendo a possibilidade de revanche no momento em que, indo à desforra, utilizava de ideias, leis e regras próprias “desafiando a ordem vigente”. Regina Horta esclarece que o galã se configura como uma espécie de super-homem, que “encarna as exigências de poder que o cidadão comum nutre mas não pode satisfazer”.⁶²⁴

As ações do vilão tentam impedir que o herói reverta a situação e instaure o equilíbrio, como também impossibilitam a felicidade do casal apaixonado. O tema do amor surge em meio aos turbilhões de acontecimentos desenvolvidos ao longo de três atos, para que depois, no final, seja restabelecida a ordem, ou a superação das virtudes sobre os vícios. A música-tema cria a atmosfera da paixão. São os versos de Mário dedicados à Iracema. O melodrama de José Fortuna estabelece aqui uma ligação com “o mundo real” por meio da música *Índia*.

Em meio aos enredos, a música-tema aparece não como um recurso usado para provocar emoções. Ela tem um papel de destaque. Mário a compõe para que seja eterna, para que por meio dela a história de Iracema seja conhecida em todo o mundo. No momento da construção textual do drama, a guarânia *Índia* já se consolidava como canção de sucesso nas maiores emissoras de rádio de São Paulo. É possível que tenha se tornado conhecida do público que frequenta os circos-teatros onde José Fortuna atua com sua trupe, já que a música sertaneja tem ali um lugar na sua junção com os meios de comunicação de massa. Tal fato dá nova dinâmica às produções circenses, interferindo de forma a reorganizá-las com base no consumo das massas e no sentido que essa produção musical tem no urbano.

⁶²² HORTA, Regina. **Noites Circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. 1993. Tese. (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 1993. p. 284.

⁶²³ Ibidem, p.285.

⁶²⁴ Ibidem, p. 285.

A inserção da música na trama melodramática tem um papel de exploração do próprio sucesso que ela atingiu nos anos de 1950-60. Como autor, ele pode usufruir também de sua popularidade com a criação de um drama com o mesmo nome. Logo, o público associa o título da peça à canção e também ao nome de seu “criador”. Observa-se que é por meio de *Índia* que José Fortuna chega ao circo-teatro, como forma de propagá-la a outros espaços. Na peça, Mário parece compartilhar a ambição do próprio “autor da guarânia”, ao desejar que os versos de *Índia* ultrapassem o tempo: “hão de resistir as fortes tempestades do tempo”. Na peça, a canção é tocada em disco para a plateia. Torna-se proibida por Raimundo, que não deseja que seja cantada em suas terras. Eis mais um enredo a ser tecido para que o público acompanhe atentamente.

O terceiro ato se inicia com a festa na fazenda de coronel Raimundo. Todos estão presentes, menos Iracema. Raimundo bebe. Tião teme que a festa se transforme em uma tragédia e se esconde embaixo da mesa. Um colono pede à dupla de cantores para que cante a famosa música *Índia*, que Mário escreveu para Iracema. Raimundo se enfurece com o pedido e os proíbe de atendê-lo. Mas volta atrás dizendo que a música está fadada a correr o mundo. Todos cantam *Índia*. A festa acaba. Os convidados vão embora. Raimundo pede a Firmino que fique mais um pouco. Tião desconfia e se esconde atrás da porta. Firmino e o coronel Raimundo discutem por Iracema e se atacam em luta corporal. Firmino saca uma arma e atira no coronel. Cambaleando coronel vai até a escrivaninha, abre a gaveta e tira um revólver. Num último esforço, atira em Firmino. Raimundo e Firmino caem no chão, feridos. Iracema, Margarida e Tião se desesperam no quarto ao ouvir os tiros. Logo, entram Mário e dois soldados. Iracema vê Mário e corre para abraçá-lo. O soldado revela à Iracema que o vidrinho encontrado nas coisas do coronel continha arsênico e que Celeste foi envenenada pelo próprio marido. O soldado constata aos presentes que os dois homens estão mortos. Cai o pano: fim do terceiro ato.

No terceiro ato, a peça revela a figura deprimente do vilão. Ela se contrasta com as características de Raimundo apresentadas no início do texto: autoritário, sagaz e poderoso. O vilão parece não ser mais temido. Apesar de continuar obcecado por Iracema, que espera a volta do amado para lhe salvar, o coronel permite aos convidados que cantem *Índia*. Todos gritam e comemoram o fato de poderem entoar novamente a canção. Então, esta ressurgiu com toda força na peça. José Fortuna nesse ato traz a guarânia para o centro, como protagonista. Faz com que Raimundo, o vilão, reconheça o seu sucesso, permitindo que todos cantem, e se torna uma figura “bondosa” nesse instante.

O quarto e último ato é a despedida de Mário e Iracema da fazenda Rio Doce, um mês depois da morte do Coronel Raimundo. A cena abre-se com Tião bem vestido cantando os versos finais de *Índia* e desafinando na nota mais aguda, diz ao público: “_ quis dá uma nota bem em cima e fiz tanta força que a nota acho que saiu por baixo”. Tião sai de cena. Mário aparece entrando na sala, num traje de viagem, dizendo a Margarida que os visite, em São Paulo, para onde se mudará com Iracema. Ela diz a Margarida e a Mário que sente medo de não se acostumar com a vida na capital. Tião entra na sala cantando *Índia*. Diz à mãe que trocou a roupa. Margarida se irrita com as peraltices de Tião, que sai da sala ainda cantando *Índia*. Iracema diz que terá saudade de Tião, que volta à sala novamente entoando os versos de Mário. Tião diz que saiu para arrumar uma surpresa a Iracema e Mário. Todos ficam curiosos. Mário interrompe dizendo que primeiramente tem uma surpresa a Margarida: a doação da fazenda Rio Doce a Tião e sua mãe. Eles agradecem emocionados. Tião diz que agora ele será o coronel da fazenda. Todos riem. Mário anuncia a Margarida que se casará com Iracema em São Paulo. Iracema se despede da casa chorando. Tião diz querer chorar, mas não consegue e tira uma cebola do bolso, esfregando-a nos olhos. Mário pede a Iracema que não chore, pois seu nome será lembrado por todos naquela fazenda através dos versos que escreveu. O casal se despede de Tião e Margarida. Margarida os acompanha até a porta. Tião volta correndo trazendo a surpresa: a dupla de cantores que entra cantando a guarânia *Índia*. O texto de Fortuna termina construindo a cena final:

[...] “Entra no palco e cantam “índia”, olhando para fora como a despedir-se de Iracema.... Do segundo verso em diante, viram-se para a plateia, para terminar. Enquanto isso, o Tião vai fazendo pôze; coloca os óculos, ascende o charuto, a cortina então começa a se fechar lentamente, quazi no fim da música, o Tião coloca-se bem no centro, onde encontra-se as cortinas, a música deve terminar, quando a cortina está quazi fechada, fica aparecendo só o Tião, bem em frente a platéia.”
 TIÃO: Eu falei que eu ia acabá virando coroné desta casa!!!!
 “FIM DA PEÇA”

A construção da cena final se realiza de modo a incorporar a canção à apoteose. A vitória do bem contra o mal subentendida no fim da peça elucida também a vitória da canção, sua contínua propagação e triunfo junto aos vitoriosos. A cena final parece querer fixar a canção na plateia. Tião entra e sai cantando a guarânia. As cortinas se fecham ao som de *Índia*. Tudo isso retrata o modo como José Fortuna entende esse espaço do teatro circense, que, em seu tempo se abre como espaço de divulgação artística. O palco para o

teatro, onde se desenrola a trama melodramática de José Fortuna, com direito a bordões, envenenamento, assassinatos, surpresas, em meio a lágrimas e risos da plateia, se abre para o coro musical: “Índia seus cabelos nos ombros caídos, negros como a noite que não tem luar ...”.

No final da peça José Fortuna retoma temas rurais como as incertezas da vida na cidade. Iracema teme não se acostumar com a vida na capital. Tampouco Margarida enxerga a possibilidade de um dia visitar a índia, por só viver no campo e não saber se comportar na cidade de São Paulo. Barriguelli informa-nos que essa era a essência dos dramas sertanejos, acentuar a dicotomia campo e cidade.⁶²⁵

Mas a trajetória no palco do circo não se fundamentou na divulgação de *Índia*. A linha melodramática, seguida por muitos artistas da música sertaneja no circo-teatro, rendeu boa audiência e, também, bilheteria. Por falta de espaço para suas apresentações musicais, José Fortuna encontra lugar no circo para atuar, sendo cada vez mais requisitado. Por isso, encarna o papel de dramaturgo, mudando o foco de sua carreira, que depois do sucesso da peça *Índia*, passou a se dedicar aos dramas teatrais e levá-los ao circo. José Fortuna se empenhou no estudo do gênero a partir da influência de textos e músicas de artistas que já transitavam pelos palcos do teatro circense como Tônico e Tinoco e Nenete e Dorinho. Pitangueira relembra esse momento:

[...] Nós já conhecíamos um pouco disso através dos colegas. Tônico e Tinoco já fazia circo, mas como nós entramos ninguém fez. Especializamos no negócio e estabelecemos concorrência, entende? Ficamos conhecidos como Os Reis do Teatro porque dedicamos uma vida a isso, ao circo. O mano escrevia suas peças baseados em suas composições que davam uma história também. Todo mundo vê isso aí na *Lenda da Valsa dos Noivos*. Já é uma história. Então era só fazer a peça. Dava trabalho, mas o Zé entendia e pesquisava sobre. Assuntos corriqueiros, do dia a dia.⁶²⁶ [grifo nosso]

Como salienta Ivete Huppés, o dramaturgo melodramático se envolve em um constante fazer que requer pesquisa. Dessa forma, os dramas circenses são processos de *bricolagens* entre uma tradição teatral circense, passada via oralidade, e o cotidiano sociocultural das cidades. Via-se neste circo os artistas de sucesso dos meios de comunicação de massa, os ídolos da música e das radionovelas, dedicando-se aos temas

⁶²⁵ BARRIGUELLI, José Cláudio. O teatro popular: circo-teatro. In: **Debate & Crítica**. São Paulo, n.3, 1974.

⁶²⁶ FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de José Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009. p.68.

de predileção e interesse das classes populares. Se reconhece no que se vê. A essência do teatro para os olhos reside na identificação com o cotidiano ali representado; o teatro circense levava ao público a intensidade do experimentado naquele momento em que estavam ali no circo, em que cada número valia pelo momento⁶²⁷. O teatro no circo “reserva um lugar especial para a vivência positiva do simulacro, da ilusão e dos sonhos”, numa ideia de que o compromisso à racionalidade aparta o homem de seus afetos palpantes.⁶²⁸

A linguagem melodramática dos dramas sertanejos coaduna com essa emotividade. Martín-Barbero, no que diz respeito à persistência do melodrama, dirá que não pode ser explicada a partir de uma operação puramente ideológica ou comercial. É preciso pensar na sua mediação efetiva entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, o massivo”.⁶²⁹

6.5 - A movimentação de Os Maracanãs: cadernetas de Zé do Fole

As agendas de shows de Os Maracanãs revelam-nos a movimentação da Cia nos circos dos bairros de São Paulo e na cena teatral circense. Elas cobrem quase todo o período de atuação da trupe, ou seja, de 1958 a 1975. Todo o arquivo é constituído por 17 cadernetas, preenchidas a mão por Antenor Vicente, o Zé do Fole. Este artista se responsabilizou pela contabilidade da Cia de José Fortuna, desde sua entrada no grupo no ano de 1958, mesmo porque era uma forma de se organizar. A partir de então, Zé do Fole passou a registrar a movimentação da Cia Teatral Os Maracanãs, na qual participava, como dito antes, como acordeonista e ator. A partir dessas anotações de Zé do Fole, foi possível acompanhar a trajetória da Cia, os locais de atuação, as peças encenadas, a bilheteria arrecadada e demais informações acerca da organização da vida artística por parte de José Fortuna e de seus companheiros.

Na agenda do ano de 1958, Zé do Fole nos oferece um demonstrativo da movimentação artística da trupe. Por meio delas, construímos quadros que são uma tradução das informações que as cadernetas contêm. Estas apresentam uma única estrutura em todos os registros. Na parte superior da página, o nome do circo e o bairro;

⁶²⁷ Horta, p.305.

⁶²⁸ BARBERO-MARTÍN, Jesús. Melodrama: o grande espetáculo popular. In: **Dos Meios às Mediações: comunicação cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: editora da UFRJ, 2015.

⁶²⁹ Ibidem, p.172.

logo abaixo, a peça apresentada e o valor da bilheteria arrecadada no dia; e, por último, na parte inferior, anotações diversas, como acontecimentos inesperados na noite (chuva, falta de luz, desmonte de cenário, espectador que interfere, etc.) apontando as peripécias que dificultavam a apresentação da trupe, como o fato de arquibancada ceder durante a apresentação, dada a lotação do circo em um de seus dramas, e também fatos e notícias internacionais como “o homem foi à Lua”, ou “campeonato internacional de futebol”.

Como exemplo, em janeiro de 1958, a tabela mostra a entrada da trupe no teatro circense dos bairros da cidade de São Paulo. Zé do Fole apresenta-nos alguns circos da cena paulista em que atuaram no mês: Circo Liendo, Circo Pavilhão Nosso Teatro, Circo Guaianazes e outros que fizeram história na cena paulista. Assim, as tabelas (as cadernetas) são um registro histórico dos circos na cidade de São Paulo e do “tipo de teatro” que aí se apresentava.

Por meio deles, Os Maracanãs encenaram uma variedade de peças, todas de autoria de José Fortuna. Esse registro nos permite uma análise de atuação de José Fortuna como produtor cultural de sua própria carreira. Durante apenas uma semana, como mostra a tabela de janeiro, há o registro de encenação nos circos de 6 peças diferentes. A agenda do mês não foi completamente fechada, ou seja, Os Maracanãs em janeiro deste ano não conseguiram ocupar todas as datas do mês, o que mostra certa necessidade de divulgação do trabalho da trupe pela cidade.

Mas a variedade de dramas nos chama atenção. A entrada da trupe no cenário teatral circense parece representar uma incerteza quanto aos efeitos dos dramas. Em 1958, a trupe teatral era recém-formada e necessitava de ganhar terreno no circo. Dessa forma, José Fortuna atua testando as peças para o público. Em janeiro de 1958, tem-se a apresentação de 8 dramas diferentes no mês. Zé do Fole relembra que:

[...] Essa era uma forma de lançar os dramas para testar qual seria o drama melhor para o público. O Zé Fortuna queria agradar, encher a casa. Não apresentava um drama só. O circo já tinha o drama que apresentava, todo mundo já sabia que naquele circo ia se apresentar o drama tal. Mas com o Zé foi diferente porque ele gostava de variar. O povo tinha que conhecer, sair falando que viu uma coisa diferente do circo tal...O Zé Fortuna queria mostrar todos os dramas dele para o circo, para os donos. Aí depois dava pra saber qual era melhor, que dava mais gente. Mas isso é difícil, porque dependia muito do lugar. Isso não dava pra saber assim de uma vez só. Tinha vez que não gostava do *O Punhal da Vingança*, em outros lugares já gostava. Depois o Zé Fortuna foi divulgando a peça que ele queria, pra trabalhar em cima dela. Aí sim, dava certo, porque divulgava nos cartazes e no rádio e podia levar

um drama só. Facilitava. Mas isso era de vez em quando. Ele gostava de trabalhar em cima de 4 a 6 dramas por semana.⁶³⁰ [grifo nosso]

A forma de trabalhar de Os Maracanãs impõe um diferencial pela atuação de Zé Fortuna em relação ao que se fazia no circo. Como salienta Zé do Fole, os circos já traziam uma peça incorporada ao seu espetáculo. Geralmente, trabalhava com a mesma peça em temporadas longas. A plateia sabia que naquele circo ia se ver a representação do mesmo drama. Com José Fortuna, a coisa funcionava de outra forma, levando uma diversidade de dramas para gerar no público uma expectativa quanto à novidade.

Na tabela referente ao mês de janeiro de 1958, observa-se, além da diversidade de dramas encenados durante a semana, a oscilação da bilheteira obtida. Os valores arrecadados eram considerados suficientes para a manutenção da atividade da trupe e de seus integrantes. Segundo anotações de Zé do Fole, o ano de 1958 rendeu à Cia Os Maracanãs 1.249.585 cruzeiros⁶³¹. Ao compararmos este valor com os anos posteriores, a bilheteria anual obteve acréscimo, chegando a 1.509.210 cruzeiros no ano de 1959, demonstrando progressiva variação em relação ao ano anterior, o que hipoteticamente tem a ver com o processo de consolidação de José Fortuna como radialista. Nessa atividade, conseguiu levar a Cia a atuação nos circos na capital paulista e que, posteriormente, estendeu-se às cidades do interior do estado. Em 1958, o valor da bilheteria nos circos era pouco rentável, talvez pelo caráter principiante da trupe no teatro e do pouco conhecimento de José Fortuna na cena teatral circense. Mas, com a atuação de José Fortuna como produtor e empreendedor, interferindo diretamente na divulgação da Cia com sua atividade nas grandes emissoras da capital paulista, recorrendo ao circo para promover sua atuação como dramaturgo, a bilheteria dá um salto, chegando em 1962 a 8.999.805 cruzeiros. Esse processo de reconhecimento artístico, segundo Pitangueira, reluz na bilheteria. Desse modo, permanece relativamente a mesma até 1962.

[...] Não dava muita bilheteria porque nós era novo no teatro e não era conhecido no rádio. Não tinha muita sabedoria. Só o Zé com os dramas. Aí a coisa foi acontecendo e foi melhorando. Os dramas era muito bons, o circo enchia. Quando falava nos Maracanãs...nossa...dava muita gente mesmo. Uma vez a arquibancada caiu de tanta gente. Uma coisa assim engraçada, né? Porque não era pra lotar tanto se a gente não era conhecido. Pelo menos a gente achava que não era. Mas estava acontecendo, graças a Rádio Tupi. E aí...a bilheteria foi aumentando,

⁶³⁰ VICENTE, Antenor (o Zé do Fole, ex-integrante da Cia. Os Maracanãs e ex-acordeonista da dupla Zé Fortuna e Pitangueira). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2017.

⁶³¹ Segundo dados das agendas de shows da Cia. Ver: Anexo V

aumentando. A gente ficava espantado, porque a gente não tinha nada ainda. O que tava acontecendo? Tinha muita gente conhecida no circo, mas nós estava fazendo concorrência, dando trabalho pra muita gente. No início ganhava pouco, dava pra manter. Ganhar dinheiro mesmo ganhamos depois, na década de 1960. Mas isso graças à Tupi, porque era potente e o Zé divulgava e logo todos os donos de circo queria Os Maracanãs. Foi isso aí.⁶³²

A bilheteria da trupe no mês de janeiro de 1958 chegava a cifra de 188.775 mil cruzeiros para a Cia Os Maracanãs. O rendimento da noite variava muito, dependendo das condições meteorológicas e da estrutura do circo e divulgação. Para se ter uma ideia, no dia 05 de janeiro, arrecadaram cerca de 13.600 cruzeiros no Circo Guaianazes com a peça *O Menino Pobre*, na Vila Margot. Essa foi a maior bilheteria do mês. Por outro lado, no Circo Pavilhão Nosso Teatro, a bilheteria foi de 1.900 cruzeiros com a peça *As Duas Irmãs*, no Alto da Lapa, no dia 02 de janeiro, o que demonstra uma variação considerável nos rendimentos financeiros e certa instabilidade quanto à bilheterias, fazendo com a trupe se apresentasse um número maior de vezes durante o mês.

O valor da bilheteria para a trupe se manteria praticamente o mesmo até o ano de 1962. Zé do Fole considera que era o fato de ser uma trupe iniciante na atividade teatral para a baixa bilheteria e atividade no circo. Mesmo as peças sendo ‘boas’ não possibilitava uma renda maior. Mas, supomos que essa baixa arrecadação só é superada pelo fato de o trio sertanejo passar a atuar na rádio Tupi em 1962, uma das maiores emissoras de rádio de São Paulo e também de grande audiência dos programas de música sertaneja. A partir daí o trio sertanejo ganha notoriedade no meio artístico sertanejo e do universo teatral circense.

Em janeiro de 1962, a bilheteria alcança o valor de 395.010 cruzeiros. Também se nota a circulação da trupe que estende as suas atividades a outras localidades, como o interior de São Paulo. Nessa época, diz Zé do Fole:

[...] Zé Fortuna já era conhecido como compositor. E ele se esforça muito com o teatro, até ficar conhecido em São Paulo. Todo circo conhecia ele. Aí foi melhorando a bilheteria, porque nós pegava 50 por cento. Era pouco, porque tinha que dividir com o dono do circo e pagar os atores. Depois isso foi melhorando porque o Zé já passava a exigir, porque tava conhecido. Pagava melhor, até 80 por cento já faturamos.

⁶³² Ibidem.

Fomos ganhando dinheiro, tinha vez que o Zé já exigia o cachê fixo pro dono do circo.⁶³³

Zé do Fole faz uma nova interpretação da atuação de Fortuna em relação à sua atividade de produtor da Cia Os Maracanãs. Aqui, ele reconhece o lugar que José Fortuna ocupava no cenário artístico teatral e radiofônico para exigir melhores condições de trabalho e um melhor cachê. Por isso, o reconhecimento junto aos meios de comunicação de massa lhe possibilitou uma redefinição da carreira e uma nova postura em relação às suas criações no mercado. A partir do programa na rádio Tupi, as plateias se interessavam em ver em sua cidade ou bairro o artista do rádio. A relação com o público muda consideravelmente e também a relação com os proprietários, o que possibilitou ao dramaturgo fazer novos tipos de contratos, como o cachê fixo pago à trupe em algumas ocasiões.

Mas não só as relações com o público e com os donos de circo se modificaram. Com maior atuação nos circos e um acréscimo no valor da bilheteria, José Fortuna muda também a relação com os artistas da trupe. Como eles dependiam em certa medida da atividade teatral, submetiam-se aos acordos feitos com o “chefe” dos Maracanãs. A partir de 1962, José Fortuna passou a cobrar dos artistas de sua trupe uma renda fixa direcionada às suas atividades como produtor. Isso pode ser observado nas tabelas do ano de 1962, sobretudo, a partir de março deste ano, nas quais aparece a palavra “escritório”. Zé do Fole, em entrevista no ano de 2017, relatou-nos que se tratava de um cachê específico, destinado a Zé Fortuna, para cobrir suas despesas e seu serviço como uma espécie de empresário da companhia teatral⁶³⁴. Pitangueira, em 2008, disse que era José Fortuna quem organizava tudo, os contados com os donos de circo, gravadores e diretores de rádios e por isso achava justo que ele fosse pago por isso.⁶³⁵

Para Zé do Fole, “essa era uma exigência de Zé Fortuna para continuar com o teatro, pois ele era quem trabalhava mais, dedicava ao circo. E era verdade”. Porém, em outro trecho de entrevista, Zé do Fole considera que:

[...] Ele fazia muita coisa mesmo. Mas não trabalhava sozinho. A gente ajudava. Fazia coisas que nem era de nossa responsabilidade. Montávamos cenário, depois tinha que desmontar tudo, era uma

⁶³³ VICENTE, Antenor (o Zé do Fole, ex-integrante da Cia. Os Maracanãs e ex-acordeonista da dupla Zé Fortuna e Pitangueira). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2017.

⁶³⁴ VICENTE, Antenor (o Zé do Fole, ex-integrante da Cia. Os Maracanãs e ex-acordeonista da dupla Zé Fortuna e Pitangueira). **Depoimento**. Freguesia do Ó/São Paulo, 2017.

⁶³⁵ *Ibidem*.

trabalheira. E também eu dirigi esse tempo todo pra eles, anos e anos. Você viu aí, ficava tudo registrado nas agendas a bilheteria...o borderô. Isso não é muito? Eu não recebia nada a mais por isso.⁶³⁶

As relações com a trupe Os Maracanãs foram se modificando em função da maior movimentação nos circos da cidade e fora dela, mas também pela dedicação de José Fortuna que nesse momento a enxerga a partir de uma ótica empresarial. José Fortuna estabelece uma relação de trabalho no teatro circense, diferentemente de outras companhias formadas por artistas da música sertaneja. A atuação de Os Maracanãs toma aspecto de um trabalho profissional, no qual o autor José Fortuna torna-se também empresário e produtor de teatro. A popularidade das apresentações nos circos a partir dos anos de 1960 faz com que o teatro no circo se torne a principal atividade, transferindo essa teatralidade também para o disco. Abaixo um exemplo dessa atuação, gravada em LP no ano de 1965:

[...] - Recebi uma cartinha hoje estou muito feliz
Veja, é de minha esposa, vamos ver o que ela diz.
Ao lado do meu fuzil neste campo de batalha
pode troar os canhões e espoucar as metralhas
quero um minuto de paz para esta cartinha eu ler
eu já posso imaginar o que ela manda dizer.
veja é como eu imaginava

- O nosso filho, Carlinhos, quer que você volte logo
pra brincar de cavalinho...

- Esse meu filho é peralta. Parece que ouço agora
ele dizer: Mamãezinha, como eu gosto da senhora.
Bem, mas vejamos o que diz mais.

- O papagaio cresceu e os primeiros palavrões o bichinho já aprendeu,
mas vamos ao que interessa. Escrevi pra lhe dizer
que esta é a última carta que de mim vais receber.
Sofrendo necessidade, cansada de te esperar,
arranjei um outro homem para ocupar teu lugar.
Eu peço que me perdoe e não te esqueças de mim
foi a fome e a miséria que obrigou-me a agir assim.

- Meus amigos, vocês ouviram?

Eis a carta da traição, suas palavras são punhais varando meu coração
Está aqui, querem ler? Veja o contraste, senhor.
Vencer a luta da guerra e perder a luta do amor.
Ela me abandonou, não é para enlouquecer?
Quanto é grande a minha dor, quanto é triste o meu sofrer,
mas que culpa eu tive, meu Deus. Não fui eu que quis a guerra
foi o destino que um dia levou-me pra longe dela.

⁶³⁶ Ibidem.

Maldita carta, maldita, vou te fazer em pedaços
 Oh, carta por que trouxeste o aviso de meu fracasso?
 Atiro-te ao chão, carta ingrata, pois tu mereces o pó
 porque também me deixaste no mundo sofrendo só.
 Pedacinhos de papéis, veja o carimbo: Brasil, e eis a data cruel: dia
 primeiro de abril.

Dia primeiro de abril?
 E não seria, amigos, talvez uma brincadeira que ela quis fazer comigo?
 Sim, talvez seja isso, onde está, deixa-me ver
 o finalzinho da carta que eu não cheguei a ler. Está aqui:

- Meu bem, desculpe eu ter brincado assim. Você acreditou? Bobinho!
 Você é tudo pra mim.
 Hoje é primeiro de abril, por isso é que eu menti
 mas a verdade é que eu vivo sempre esperando por ti
 é mentira quando eu disse que passo necessidade
 saudade também alimenta e eu vivo dessa saudade
 ao regressares querido, aqui hás de me encontrar
 aguardando teu regresso em nosso pequeno lar.
 Ao terminar esta carta aceite com todo o ardor
 milhões de beijos e abraços e até breve, meu amor.

- Oh, como eu sou bobo, meu bem, tiveste a certeza agora
 Quanto eu te amo, querida. Quanto minh'alma te adora
 Viu como ainda por ti de amor minh'alma delira,
 oh meu bem, eu te agradeço esta sublime mentira.⁶³⁷

No poema-diálogo constrói-se a teatralidade de José Fortuna no disco. A experiência no palco transfere-se para a gravação em disco. Mais uma vez, ele busca a sedução do público com os recursos sonoros. É uma espécie de teatro no disco que toma conta de suas produções a partir da década de 1960, com o êxito da trupe os Maracanãs. A trama é a história de um brasileiro enviado para guerra, deixando no Brasil a família. Ele narra a carta que recebe da esposa, como se o público fosse seu confidente. José Fortuna mais uma vez recorre à linguagem do melodrama, com efeitos sonoros para prolongar a emoção. Com o teatro a todo vapor, José Fortuna desenvolve uma produção discográfica que se alia aos dramas do circo. A carreira artística do compositor torna-se destacada, o que lhe possibilita uma carreira de sucesso com grandes nomes da música sertaneja.

Dessa forma, José fortuna consolida sua carreira no mercado fonográfico a partir de uma relação muito particular que desenvolve entre rádio-teatro-disco. Nota-se que a

⁶³⁷ FORTUNA, José. *A Carta*. Poema diálogo. Interpretes: Zé Fortuna e Maria Helena. Álbum: **Na Venda do Serafim**. São Paulo, Tropicana, 1965. LP.

partir dessa movimentação da trupe há uma expansão das atividades de Os Maracanãs para fora da capital e outros estados brasileiros, como Minas Gerais, Rio de Janeiro e Paraná, o que permite tanto à obra quanto ao autor o reconhecimento fora do circuito coberto pela rádio Tupi.

6.6 - A linguagem melodramática na divulgação da Cia Os Maracanãs

Havia forte divulgação em torno de suas aparições nos circos. Os programas de rádio diariamente atualizavam as agendas das duplas sertanejas aos ouvintes. Também as revistas e jornais contribuíam com a popularização do evento⁶³⁸. Os alto-falantes dos carros de som esgoelavam a chegada do circo, a caravana exibia seus artistas e números de destaque: a mulher barbada, engolidores de espada e, para fechar a noite, o drama, geralmente de título impactante, assim anunciado:

[...] O cirquinho do Odilon apresenta o sentimental drama do Teatro Espanhol: *O Adeus da Despedida*, em três atos – O próprio título diz bem do que pode ser esta peça *O Adeus da Despedida* – O drama que as mães não devem deixar de assistir, e os com os filhos não podem perder – Adeus...Quem já não ouviu esta palavra ao despedir-se...E quem ao ouvi-la não derramou ao menos uma lágrima!...serve de motivo para esta peça a “Valsa da Despedida”, A música que fala perto do coração. Ajude a chorar aquele cujo filho vai ser fuzilado! – Quinta-feira: Corações que sangram! ou A Última promessa, em três atos e três quadros – Sábado: Onde a Fé Triunfa, baseado em Os Milagres de Padre Antônio.⁶³⁹ [grifos nossos]

Os elementos da linguagem melodramática compõem a narrativa do anúncio: a triste despedida, o pranto de uma mãe que chora o filho fuzilado. O anúncio descreve com emoção a tragédia que será representada. Apela pelo clamor popular em: “ajude a chorar aquele cujo filho vai ser fuzilado!”. A música-tema, *Valsa da Despedida*, oferece o clima da trama, que o próprio título carrega: o adeus da despedida. A valsa refere-se à versão

⁶³⁸ A Revista Álbum Sertanejo reservou um espaço para matérias sobre os circos na cidade de São Paulo com o título de *Na coluna Roda dos circos*. Neste espaço, se divulga a programação dos circos, os dias e locais de apresentação, além de comentários sobre os mais populares, espetáculos e artistas. **Revista Álbum Sertanejo**: a revista do sertanejo e do circense. São Paulo: Madrigal, ano I, n.4, 1970.

⁶³⁹ Parte desse anúncio foi nos “recitado” em entrevista por Chrysóstomo Faria, filho de Odilon Faria, proprietário do Cirquinho do Odilon, ao qual o anúncio dos dramas se refere. Essa é uma prática muito comum aos artistas dos circos, a de nos surpreender com declamações de trechos de dramas teatrais por eles decorados, como foi o caso acima. Posteriormente, o mesmo foi por nós encontrado durante a leitura do livro de José Guilherme Cantor Magnani. Em nota de referência, o autor diz tê-lo retirado da obra de Lourdes Cedran. Cf.: MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p.67.

de *Farewell Waltz* (por João de Barro e Alberto Ribeiro), trilha sonora do filme *A Ponte de Waterloo*. Interpretada por uma das vozes femininas mais conhecidas do rádio, Dalva de Oliveira, com o ilustre cantor Francisco Alves, em 1941, oferece em seus versos a sensibilidade que o momento da despedida exige: *adeus amor/adeus/eu vou partir/ e mesmo longe sinto/seus passos junto a mim*⁶⁴⁰. A música é indissociável ao que se é representado no teatro circense. Dessa maneira, o anúncio do circo expõe a forma da dramaturgia popular que constitui os dramas do circo-teatro: a linguagem do exagero e a busca por emoções descomedidas.

O trecho do anúncio do Cirquinho do Odilon carrega a essência do texto melodramático. É um tipo comum no circo-teatro. Mas, na década de 1960, outro tipo de anúncio revela como é feita a comunicação, por aqueles que não possuem circos. Além do rádio, esses artistas, como foi o caso da Cia Maracanãs, usam de um recurso impresso, garantido via patrocinador e também flexível a cada localidade. São os cartazes de divulgação, específicos a cada trupe, no qual o artista poderá descrever o essencial, de forma resumida, e fixá-los nos comércios das cidades e bairros, na entrada do circo, nos postes de luz elétrica (quando haviam). A Cia de José Fortuna recorria a esse recurso para a divulgação de suas peças. No cartaz abaixo, tem-se uma visão geral do que ele representava:

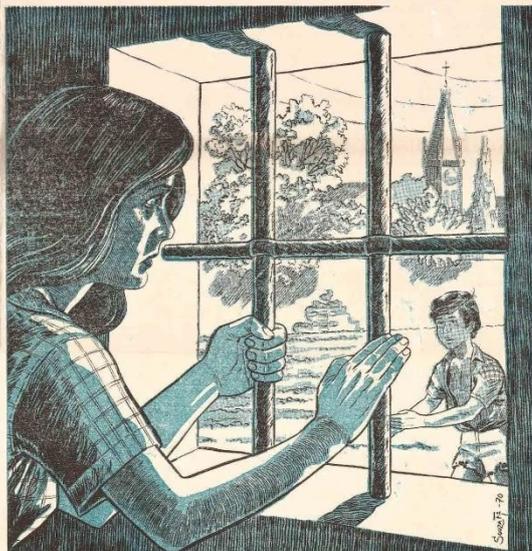
⁶⁴⁰ Francisco Ribeiro e João de Barros. *Valsa da Despedida*. Intérpretes: Dalva de Oliveira e Francisco Alves. Columbia 55272 B (matriz 387), 1941. 78 rotações.

NO CIRCO:

20-03-1967

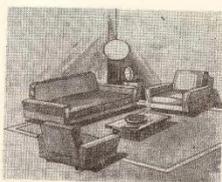
ZÉ FORTUNA = PITANGUEIRA ZÉ DO FOLE

***** Apresentando o Maior Drama do Teatro Nacional *****



VOZ DE CRIANÇA

Fábrica de Móveis **SANTO ANTONIO** e
COLCHÃO DE MOLAS LINDO SONHO

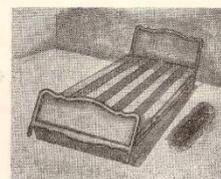


Vendas por atacado e varejo

MARCA REGISTRADA

Fones: Fábrica 3947
Residência 3638

Av. P-17, 250 - RIO CLARO - S. P.



Impresso na Gráfica Rio Claro Ltda. - Rua XV, 1383 - Fone 2028 - Rio Claro - SP

IMAGEM 49: Cartaz de divulgação do drama *Voz de Criança*. s/d. Dimensão: 1,2m x 0,8m. Fonte: Acervo pessoal de Zé do Fole. 2015.

O cartaz traz a mesma linguagem do anúncio dos dramas apresentados pelo Cirquinho do Odilon. Porém, é mais sucinto. Não há palavras para descrever a trama de *Voz de Criança*. O título sugere uma aflição. Os quadros representam as principais ações,

é uma espécie de sinopse. Imprime os mesmos elementos de comoção. Eles exibem a sua principal razão de ser. Contam, a exemplo da linguagem dos folhetins, uma história aos pedaços, que terá sua continuidade no palco. Como finalidade de divulgação, atende a certas regras de mercado, como a linguagem gráfica específica da época, de fácil assimilação, almejando a uma busca pelo grande público. Mas é também, a um só tempo, uma espécie de prolongamento da emoção. O cartaz institui a expectativa acerca do que será encenado. Os desenhos podem, ao menos sumariamente neste espaço, criar a expectativa da narrativa melodramática presente no próprio texto teatral e levado às últimas consequências com a atuação dos atores. Marlyse Meyer em sua obra *Folhetim: uma história* percebe a estreita ligação entre o melodrama e o folhetim. Na matriz francesa do termo, folhetim designa “um lugar preciso no espaço do jornal: *rez-de-chauséese* – rés do chão, roda pé -, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: a do espaço vazio destinado ao entretenimento”⁶⁴¹. Na busca pelo leitor, o jornal torna-se o habitat natural do folhetim, que nasce dessa necessidade jornalística de sua popularização, arejando a matéria, tornando-a mais acessível, oferecendo um “tom e assuntos mais leves que o resto do jornal. Podia ser dramático, crítico, tornando-se cada vez mais recreativo”.⁶⁴²

Os cartazes da Cia Os Maracanãs apresentam a mesma estrutura. Além de oferecer, em quadros chamativos, as cenas do drama teatral, em cortes precisos das cenas, revela seus personagens tipificados. Essa é a própria estrutura do folhetim, diz Meyer: “mergulha o leitor *in medias res*, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso do corte de capítulos”⁶⁴³. Meyer refere-se à própria técnica do folhetim e sua estreita relação com o melodrama desde o primeiro folhetim-romance traduzido do francês a sair em jornais brasileiros, em 1838. Apesar de sua análise ser específica acerca dos “folhetins folhetinescos”, encontramos nela uma referência para tratar da estrutura da mensagem de Os Maracanãs. Ela prestigia as cenas destaques que revelam em quadros a configuração da luta travada entre o bem e o mal. As cenas mostradas são recortes das multiplicações de incidentes, característicos do melodrama, e necessários aos atores para reforçar a tensão que fixa o espectador à trama. Mas estes incidentes ficam nas entrelinhas do cartaz, em que o espectador fica a imaginar os personagens em apuros, a mãe que defende o filho, o punhal que fere o agressor, a prisão da mulher que força a separação do filho, o

⁶⁴¹ MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.57.

⁶⁴² Ibidem, p.30-31.

⁶⁴³ Ibidem, p.60.

abandono da criança. O que será do menino? Qual o desfecho da trama? Isso nos leva a considerar que este teatro, por meio da linguagem folhetinesca dos cartazes, se inicia ali, na rua.

O cartaz, ao carregar a linguagem folhetim, também apresenta sua finalidade existencial. Ela auxilia a vendagem do espetáculo, e numa linguagem que lhe é própria, utiliza recursos para melhor ser aproveitado:

DIA _____ NO CIRCO

**ZÉ FORTUNA
PITANGUEIRA
ZÉ DO FÓLE**

Os famosos MARACANÃS Exclusivos da IMOBILIÁRIA TERRCASA, na
Radio Emissora de Piratininga

APRESENTANDO
— O —
GRANDE

DRAMA DE
JOSÉ FORTUNA



GRATIS 10.000 Tijolos e 500 Telhas para cada Lote que
voce comprar na Cidade Jardim Cumbica,
sem entrada e em prestações de Cr\$ 750,00

Corretores na Av. Santos Dumont, 710-Ponte Pequena
Fones: 354544 ou 379624

IMAGEM 50: Cartaz de divulgação da trupe teatral Os Maracanãs. s/d. Fonte: Arquivo pessoal Zé do Fole. 2015. Dimensão: 1,2m x 0,8m.

A estrutura do cartaz, apesar de apresentar uma similaridade com os demais anúncios dos dramas pelos circos-teatros, tem sua especificidade. Os cartazes das Cia Os Maracanãs são produzidos para atender exclusivamente à atividade teatral. Por se tratar de uma companhia de grande movimentação junto aos circos da cidade de São Paulo, tornou-se necessária a fabricação de um tipo especial de panfleto. Apesar de contar com o rádio para fazer a divulgação da Cia, através dos programas em que se apresentavam, era necessário, em função de não haver em determinadas regiões boa audiência dos programas, a via impressa. Todavia, dada a grande movimentação de Os Maracanãs por diversos circos e pavilhões, o custo do impresso seria alto, se a Companhia distribuísse um cartaz de divulgação com o nome de circo ou peça. Logo, José Fortuna encontra solução mais viável e barata de divulgar as peças via cartazes.

O dramaturgo via nesse tipo de impresso duas vantagens. Em primeiro lugar, no próprio cartaz se preenchia o local, a data, o nome do circo e o drama levado pela Cia. Tendo os cartazes a mesma estrutura, poderiam ser impressos aos milhares, sem necessidade de modificação. Posteriormente, mudava-se somente a foto ou imagem dos artistas ou empresas patrocinadoras. Esta era uma forma de poder trabalhar com imprevistos, ou seja, de repentinamente ser levado a variar a peça, ou se necessário, continuar a apresentação de determinado drama por um período maior, devido à sua popularidade ou custos de apresentação, sem que com isso tivesse a Cia que arcar com despesas de divulgação por meio dos cartazes. Mesmo que estes fossem produzidos com recursos de patrocinadores, ainda assim era dispendioso retornar a São Paulo para reelaborar novo projeto de anúncio, pois seguiam a trajetória dos circos, em longas temporadas. A segunda vantagem atribuída ao impresso, e talvez a mais relevante, é o fato de que os cartazes se dirigiam exclusivamente à atuação da Cia Os Maracanãs e ao nome de José Fortuna.

DIA 20-3-1976 NO CIRCO

GRANDE COMPANHIA DE TEATRO MARACANÃS
50 PEÇAS – 13 MEDALHAS DE OURO COMO OS MELHORES EM TEATRO



NESTA CENA DE GRANDE EMOTIVIDADE APARECEM PITANGUIRA, MARIZZI FORTUNA, PROFESSOR TAVAREZ E JOSE FORTUNA, SENDO MELHORES INTERPRETAÇÕES.

MARIZZI, TAVAREZ E ARMANDO FORTUNA.

VENDO, NESTA CENA, MARIZZI FORTUNA, JOSE FORTUNA, PITANGUIRA E PROFESSOR TAVAREZ. "SÓFRISTO" - SÉCULO...

RINDA MARIZZI FORTUNA, JOSE FORTUNA, PITANGUIRA E PROFESSOR TAVAREZ, PRODUZINDO "SÓFRISTO" NA PLATA.

ENCENAÇÃO CENA DE QUE PARTICIPAM JOSE FORTUNA, MARIZZI E JARDINA FORTUNA.

A CENA QUE ARREBANCA LÁGRIMAS DA PLATA, COM PITANGUIRA, MARIZZI E JOSE FORTUNA.

QUISA CENA, COM PROFESSOR TAVAREZ, MARIZZI FORTUNA E ARMANDO FORTUNA (FILHO DE PITANGUIRA).

ENCENAÇÃO CENA DE QUE PARTICIPAM JOSE FORTUNA, MARIZZI E JARDINA FORTUNA.

CENA DE ARRABOAMENTO DE PITANGUIRA, ADE PEI DO PAI (JOSE FORTUNA) E DE SO PAI.

VENDO, NESTA CENA, MARIZZI FORTUNA, JOSE FORTUNA E ARMANDO FORTUNA.

CENA DE AMOR COM MARIZZI FORTUNA E BILDOES FORTUNA (FILHO DE PITANGUIRA).

PITANGUIRA, MARIZZI FORTUNA, BILDOES FORTUNA (O FILHO DE PITANGUIRA) E DE SO PAI (CONTINUA).

Estude no
INSTITUTO UNIVERSAL BRASILEIRO
O maior estabelecimento de ensino por correspondência do Brasil.

Cursos de:

- Madureza Ginásial
- Clássico-Científico (Madureza)
- Mecânica de Automóveis
- Contabilidade Prática
- Desenho Artístico e Publicitário
- Desenho Arquitetônico
- Desenho Mecânico
- Administração de Empresas
- Rádio-Televisão e Transistores
- Corte e Costura
- Bordado, Tricô e Crochê
- Português
- Secretariado Moderno
- Inglês
- Auxiliar de Escritório
- Eletricidade
- Mecânica Geral

MENSALIDADES SUAVÍSSIMAS! Todo o material didático GRÁTIS.
Peça hoje mesmo, GRÁTIS e sem qualquer compromisso, o folheto informativo, escrevendo para a Caixa Postal 5058 - São Paulo, SP

IMAGEM 51: Cartaz de divulgação da trupe Os Maracanãs. Década de 1970. Fonte: Acervo pessoal Zé do Fole. 2015. Dimensão: 1,5m x 1m.

Os circos geralmente anunciavam as atividades artísticas da própria companhia. Nos circos-teatros, a companhia circense possuía seu próprio elenco de atores e um repertório variado de textos teatrais. Mas, havia aqueles, os circos menores, que incorporavam ao seu espetáculo o teatro levado por “artistas de fora”, contratados pelo

proprietário. No caso dos grandes circos, não havia necessidade de abrir um espaço diferenciado para as peças teatrais de artistas vindos de fora. A divulgação era feita concomitantemente ao anúncio das atividades do circo, diz Pitangueira:

[...] Divulgar...eles divulgavam. Agora divulgar mesmo, dar espaço pra gente, isso é outra coisa. Mas era aquela coisa, né. Tinha as atividades deles lá, próprias do espetáculo, então eles não tinham muito interesse com nós, apesar de o nome do Zé já ser conhecido. Mas esse era o negócio deles, se abrisse muito a gente entrava com tudo, e coitados, eles iam perdendo porque nós tínhamos dramas muito bons, todos do Zé. Ah, eles ficavam com medo, né. Porque quando a gente chegava numa praça, não tinha pra ninguém. A gente lotava o circo, com aqueles dramas. E...as companhias não podiam divulgar só a gente, tinha eles também. Mas tinha circo, os cirquinhos menores, que mal cabia, quando anunciava que eram Os Maracanãs que iam apresentar o drama. Quando falava *O Punhal da Vingança, Menino Pobre*, ah...enchia. A gente ajudava o circo pequeno. Tinha uns que perguntava: “é teatro do Zé Fortuna? Se for eu venho”. Agora, aqueles que não divulgava muito o Zé tinha uma estratégia, que era os cartazes né. Quando o Zé fechava com o dono do circo, lá no Café dos Artistas, que é onde eles ficavam, os artistas e os empresários, donos de circo...aí o Zé fechava com o dono do circo e já entregava o cartaz para ele levar. E quando a gente chegava a gente coloca também pra todo lado.⁶⁴⁴

Os circos tradicionalmente mantinham sua programação artística. Contudo, com a introdução das variedades, ou seja, de produtos da indústria de massa, abria-se espaço para divulgar outras atrações, como os shows e os dramas de artistas vinculados à música sertaneja. Os circos pequenos, como observou Maria Lúcia Montes, ficavam à mercê delas para não baixar de vez a lona⁶⁴⁵. Via nessas atrações, vindas do rádio e da indústria da música, uma oportunidade de continuidade da tradição, ainda que de forma reinventada. Esses circos abriam-se às ações das Companhias de Teatro, como Os Maracanãs, e dedicavam-se à sua divulgação. Entretanto, ressalta Pitangueira, os circos maiores, de maior estrutura, com variedade de atrações envolvendo inclusive animais de grande porte, como elefantes e tigres, tinham seu próprio teatro. Não havia necessidade de divulgar e dar destaque aos artistas vindos de fora. Por isso, o recurso de José Fortuna para atuar nesse espaço dos grandes circos se faz paralelamente à tradicional divulgação destes nos bairros e nas cidades, com os cartazes que divulgam a ação teatral de sua própria companhia.

⁶⁴⁴ FORTUNA, Euclides (o Pitangueira). **Depoimento**. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.

⁶⁴⁵ MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia**: a representação do social e do político na cultura popular. 1983. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

Com uma produção comovente, José Fortuna construiu sua carreira. No diálogo entre as diversas linguagens artísticas criou suas próprias regras para se ocupar um lugar no mercado fonográfico brasileiro e se tornar conhecido. Mas, ao ocupar esse espaço se preocupou em administrar ele próprio o que produzia: tornou-se produtor de si mesmo. No picadeiro, a dramaticidade revelou o homem fronteiro e polissêmico, não temendo construir uma produção para as massas. Muitas vezes taxada de ludibriadora dos dramas reais, a linguagem melodramática, como a de José Fortuna, propôs outra forma de lidar com a realidade: sonhos e ilusões, o riso escarnado, o excesso de gestos em cena, a expressividade de sentimentos, que correspondente a uma cultura que não pode ser “educada” pelo padrão dominante.⁶⁴⁶

A busca da eternidade da obra se consagra na dimensão atual que é capaz de traduzir. Referência na música sertaneja, a produção musical de José Fortuna ocupa um lugar singular, daqueles que não possuíram os caminhos para o sucesso. Apesar de 65 anos de existência da guarânia *Índia* (versão em português), ela continua com seus cabelos negros nos ombros caídos.

⁶⁴⁶ MARTÍN-BARBERO. Jesús. Melodrama: o grande espetáculo popular. In: **Dos Meios Às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015. p.167.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nome de um artista da música pode, muitas vezes, ser lembrado pelo sucesso que obteve. Capas de revistas, reportagens nos mais variados meios de comunicação de massa, apresentações em diversos programas de rádio e TV, prêmios e homenagens, conformam e disseminam a construção de uma imagem que chega a toda parte, vitoriosa. Entretanto, esses meios pelos quais ela se mostra, escamoteiam o sujeito. É preciso, então questioná-la, no intuito de compreender o seu processo de construção, sem desconsiderar o sujeito como protagonista da sua própria representação como artista. Nesse sentido, ele é anterior à própria imagem que, de fato, constrói. Essa representação - do sujeito como compositor, cantor, poeta e/ou autor - passa pelo seu crivo, pelo seu olhar atento à realidade, nos quais este sujeito avalia suas pretensões e se molda a determinadas circunstâncias. Pode aí optar pelas brechas e pequenas oportunidades, pela análise das conjunturas do mercado musical, do contexto de produção e recepção.

Na conquista por um lugar de destaque – como processo em que se leva em conta a relação tempo e espaço - esse mesmo sujeito redimensiona, algumas vezes, sua trajetória artística e a própria representação de si para chegar à posição que lhe interessa. E essa labuta são verdadeiras práticas que ele produz para forjar o artista, que se sobressai como se apagasse o processo de sua construção. Essas práticas tratam, especialmente, da ação de José Fortuna (1929-1983), que se tornou um nome conhecido na cena cultural paulista entre as décadas de 1940 e 1980. Foi ator, compositor, dramaturgo, radialista e cantor, atividades que o inseriram na cena artística tanto teatral (o teatro circense) quanto da música sertaneja, num processo de afirmação como produtor cultural para a projeção do ser compositor.

Acompanhamos aqui esse processo artístico de José Fortuna como argumento central da tese, o qual tem respaldo em pesquisas anteriores, mas é delineado por novos questionamentos. Dessa forma, foi importante para esse trabalho o percurso de pesquisa desde a Iniciação Científica (IC) em 2008, passando pela Monografia e o Mestrado em 2013, que nos permitiu o levantamento de fontes, sua seleção e organização, constituindo um *corpus documental* ao qual também foi delineando novas problematizações, ou seja, novas maneiras de inquirir as fontes e formular hipóteses.

Essa tese resulta dessa trajetória de pesquisa que nos deixou pistas importantes, nos levando a uma maneira de “ver José Fortuna” que também ampliou e diversificou a documentação, a literatura consultada e nos levou a investigar as práticas que esse homem

produz para consolidar sua carreira, num processo em que este busca o controle de sua obra, estabelecendo regras de produção, gravação e secção de suas produções amenizando as intervenções externas, como a padronização do mercado da música sertaneja e as leis e acordos que regulavam as relações entre artistas e gravadoras. É aqui que ele se faz protagonista de sua carreira, num constante esforço de proteger sua obra como um verdadeiro *guardião*, na tentativa de levá-la ao maior público, mas, sem perder o domínio sobre ela (como direitos autorais, de execução e gravação). Tece diálogo entre passado e presente para a conquista do grande público. Diálogo a partir do qual reinventa a sua obra, colocando-a em contato com outras linguagens artísticas, como o teatro e a literatura, a fim de atrair atenção de seu ouvinte/espectador, fazendo-se moderno.

É por isso que essa nova maneira de abordar o objeto fez com que nos deparássemos com a atuação desse sujeito para garantir um lugar de destaque, usando de táticas e astúcias na tentativa de controlar ele mesmo a sua carreira. Assim, ao investir em sua obra, torna-se produtor cultural de si mesmo, construindo, ao sabor do momento e do espaço de produção que ocupa, uma representação de si a qual é firmada na cena artística e reforçada pela maneira de lembrar José Fortuna. Nesse esforço também protagonizado por ele, faz-se polissêmico, transitando entre campo e cidade, caipira e moderno, música e teatro.

Nessa perspectiva é que a pesquisa em torno desse trabalho nos ofereceu um novo olhar para esse assunto. Toda a documentação levantada sobre o compositor José Fortuna permitiu que ampliássemos nosso campo de análise para a questão não só da vinculação desse artista ao repertório e cenário artístico da música caipira, mas, sobretudo, para compreender sua atuação nesse cenário sociocultural e de profundas transformações as quais passava a sociedade brasileira no contexto de política desenvolvimentista dos anos de 1950. Como sujeito migrante (assim como tantos outros que deixaram o campo em busca de trabalho e melhores condições de vida, que o discurso do progresso via industrialização e urbanidade convidava), José Fortuna viveu uma nova experiência com o urbano que a música lhe proporcionava. Apesar de ser inspirado por um repertório caipira desde a infância, por não ter um lugar de destaque no cenário da música sertaneja, José Fortuna desenvolve táticas para se tornar reconhecido, primeiro como poeta caipira. Mas a sua sagacidade está no entendimento do próprio contexto que vive o Brasil e da realidade da música como mercado, o que o leva a desenvolver um repertório que dialoga não só com o universo rural, mas também, com o público da cidade, cada vez mais interessado pela música sertaneja.

Tanto a obra musical quanto teatral de José Fortuna apresenta um interesse pela multidão, pelo grande público. Termo pujante na obra desse autor, e não menos vivo que o tema do amor e ódio, tornou-se o fio condutor de seu empreendimento artístico. Não é incomum fragmentos como este em suas peças e obras musicais. Se o termo não está em evidência, como em o *Drama da Vida*, ao menos sutilmente é evocado como na peça *Índia*. Em qualquer caso, o desejo pela multidão é sempre notório. A multidão não é para ele um termo desqualificador. É sinônimo de grande público, casa cheia, circo lotado. Na busca por isso, José Fortuna tece sua trama. Cria maneiras de conquistá-la. Inventa. Por isso essa busca é entendida como um investimento no processo comunicativo que sua produção evoca. No caso de José Fortuna, o repertório escolhido segue a trilha do teatro melodramático, com proximidades com Martins Pena, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo. Embora os textos de José Fortuna não trazem indicação de autores e obras melodramáticas, é evidente, pela característica de seus textos, a referência do melodrama e de autores como Joaquim Manuel de Macedo que mereceu destaque com a obra *Luxo e Vaidade*, ou os dramas e tragédias rurais do espanhol Federico Garcia Lorca, com *Bodas de Sangue*, como expõe Romildo Sant'anna.

Chrysóstomo Faria, ex-dono de circo, relatou-nos que era comum aos dramaturgos circenses buscarem nos textos literários uma inspiração para seus dramas. Esse processo de criação no ato da representação tem um efeito catalisador de emoções, ou seja, a experiência vivida pelo espectador no campo emocional durante o espetáculo. Essa é a base do teatro melodramático, que permite um reconhecimento perceptivo da plateia pelo representado, como uma forma de identificação com os personagens que estão retratados na cena. Regina Zilberman ressalta que esse é o prazer estético, que surte como uma descarga prazerosa, “um prazer regozijo ante ao reconhecimento da imagem original do imitado”. Entendemos que esse pode ser também um processo criativo de José Fortuna na busca pelo envolvimento emotivo de seu público. Dessa maneira, é preciso levar em conta o processo do prazer estético-recepcional que se mantêm graças à relação entre público e autor.

Existe aí uma troca entre o autor melodramático e a plateia, que sofrendo os efeitos do que é representado (exposto de maneira exagerada pelo ator, inclusive), expressa profunda identificação com as situações de seus personagens em sua multiplicidade de enredos. Tudo isso revela uma trama que se constrói a partir do repertório que, no caso de José Fortuna, possui e da forma com atualiza os temas pesquisados nos romances e melodramas clássicos, permitindo à sua plateia uma descarga prazerosa. Essa prática de

José Fortuna não só é percebida na multidão que vai ao circo, como na própria interferência de seus expectadores no ato da encenação. Pitangueira descreve em seu livro que não foram raras as vezes que a plateia interrompia o teatro, ou mesmo, invadia a cena, muitas vezes mudando a história da peça, alterando a sua trama. Esse foi o caso da peça *Índia*, em que o expectador entrou no palco para proteger Iracema do coronel Raimundo, personagens da peça. De forma semelhante, Pitangueira expõe que na cena de *Voz de Criança*, em que uma criança, vivida por Iara Fortuna, era espancada pelo padrasto, um espectador salta da plateia e agride o ator.

Essa forma de atingir o público é inspirada nos textos melodramáticos, seus temas, tipificação dos personagens, nos malabarismos de enredo e na performance dos atores, caracterizada pela estética do exagero. É aí que José Fortuna vai “inventar a sua maneira de fazer teatro”.

São as formas do (re)fazer e de traçar novos caminhos que constituem o argumento da inventividade de José Fortuna. Pode ser que ele não tenha inventado algo realmente novo. Mas a sua maneira de criar atalhos, de encurtar caminhos rumo ao grande público e ao sucesso é o que se traveste de “novo”. Essa experiência o torna um autor polissêmico, porque faz e refaz os caminhos, permite a mistura, conhece o processo, a diversifica e amplia os campos de atuação e de ocupação. A sua persistência como prática do sujeito que se recusou a ser esquecido, refletiu nas memórias produzidas sobre si, na conservação de um acervo marcado pela pluralidade de linguagens artísticas, na representação de sua figura no meio artístico sertanejo como poeta. Esta foi a atuação do sujeito como protagonista de sua própria trajetória artística, possibilitando que até os dias atuais a sua obra seja lembrada.

Nas múltiplas facetas que compõem José Fortuna, analisamos aqui a sua trajetória em busca da conformação do compositor na cena da música brasileira. Logo, entendemos que ela não encerra aqui. Este trabalho representa o reconhecimento de José Fortuna como compositor, dramaturgo, ator, escritor no universo acadêmico e contribui para que sua obra continue, a partir de outros olhares e enfoques, a ser estudada.

FONTES:

GIACOMELLI, Atílio. Os Maracanãs: um trio elétrico. In: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, ano I, n. 06, 1958, p. 12.

GIACOMELLI, Atílio. Zé Fortuna, Pitangueira, Zé do Fole e o “Crepúsculo Sertanejo”. In: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 20, 1959, p. 35.

José Fortuna recebe troféu Viola Dourada. **Revista Sertaneja**, ano II, n. 15, 1959, p. 4.

PACHECO, J. Música Sertaneja: dos valores negativos (II). **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 16, 1959, p. 52.

PACHECO, J. **Música Sertaneja**. Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 14, 1959, p. 25.

SOUZA, Arlindo Pinto. A tupinana. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco, ano I, n. 4, 1958, p. 4.

PIRES, Ariowaldo. **Gostei de Ver!** Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 13, 1959, p. 25.

PIRES, Ariowaldo. **Gostei de Ver!** Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n. 1, 1958, p. 7.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Folclore. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n. 1, março/1958, p. 34-35.

PACHECO, J. **Música Sertaneja**: dos valores negativos (III). Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 17, 1959, p. 52.

FREITAS, Milton. Rádio, TV e discos consagram: Cascatinha e Inhana – duo que vale milhões! **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 14, 1959.

Meio século de boa música caipira, **Isto É**, 29/08/1979, pp. 50-53.

CALDAS, Waldenyr. **Veja**, 07/06/1978, p. 107.

RAMOS, José Tinhorão. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 08/02/1974, p. 2.

Última Hora, SP, 17/02/1974.

Circo Espetáculo de Periferia. Pesquisa 10. Coordenação de Maria Thereza Vargas./ São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira contemporânea, 1981.

ENTREVISTAS:

- Iara Fortuna. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.
- Iara Fortuna. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2015.
- Euclides Fortuna (o Pitangueira). Editora Fortuna Music/São Paulo, 2008.
- João Roberto. Rádio América AM/Santuário Diocesano N^a. Sr.^a Aparecida/Uberlândia, 2008.
- João Gonçalves. Rádio Planalto AM/Araguari/MG, 2012.
- Antônio Mortarelli. Colecionador. Limeira/SP, 2012.
- Plínio Transferetti. Editora Fortuna Music/São Paulo, 2015.
- Antenor Vicente (o Zé do Fole). Freguesia do Ó/São Paulo, 2015.
- Antenor Vicente (o Zé do Fole). Freguesia do Ó/São Paulo, 2017.
- Ruth Vicente (esposa de Antenor Vicente). São Paulo, 2017.
- Amará. Uberlândia, 2016.
- ChrysóstomoFaria. Sicam/São Paulo, 2015.

ENTREVISTAS DA INTERNET:

- Entrevista com Cascatinha e Inhana. MPB especial. 1973. TV Cultura.
- Entrevista com Tonico e Tinoco. MPB especial. 1973. TV Cultura.
- Entrevista com Léo Canhoto e Robertinho. MPB Especial.1973. TV Cultura.
- Entrevista com Iara Fortuna a Radio Brasil Rural. Disponível em: <http://radios.etc.com.br/brasil-rural/edicao/2014-09/iara-fortuna-fala-sobre-carreira-do-pai-jose-fortuna-no-brasil-rural> Acesso em abril/2014.
- Entrevista ao site Circo Conteúdo com Isiely Astley. Disponível em: www.circoconteudo.com.br Acesso em out./2016.

FONTES DIGITAIS: Sites e blogs consultados:

- <http://www.ecad.org.br/pt/direito-autoral/Legislacao/Paginas/default.aspx> Acesso em out./2016.
- <http://tvcultura.com.br/programas/viola/> Acesso em ago./2015.
- <http://www.portalguarani.com/> Acesso em out./2015.
- <http://www.recantodasletras.com.br/poesias-caipiras/1683674> Acesso em set./2015.

<http://www.portalfeb.com.br/?s=pracinhas&x=0&y=0> Acesso: fev.2016.

<http://www.josefortuna.com.br> Acesso em jul./2014.

<http://www.boamusicaricardinho.com.br> Acesso em: ago./2015.

<http://www.triplov.com/romildo>. Acesso em: set./2017

<http://recantocaipira.blogspot.com.br> Acesso em set../2017;

http://www.recantocaipira.com.br/historia_musica.html Acesso em: set./2017;

<http://www.radioterra.am.br/artistas/cascatinha-inhana> Acesso em: jul./2011;

<http://www.asgalvao.com.br> Acesso em: out./2017;

<http://www.itapolis.sp.gov.br/itapolis01/artistas/zefortunaepitangueira.html> Acesso em maio/2017.

<http://www.portalguarani.com/> Acesso em out./2016;

<http://www.ecar.org.br> Acesso em maio/2015.

<http://www.milionarioejoserico.com.br/site.php> Acesso em: jul./2015.

<http://www.mococaeparaiso.com.br/#> Acesso em: set/2017.

<http://www.jangada.com.br> Acesso em ago./2015.

<http://www.lourencoelourival.com.br/?pagina=discografia> Acesso em set/2016.

<http://www.tiaocarreiro.com.br/interna.php?page=discografia> Acesso em out./2017.

<http://chitaoxororo.uol.com.br/capa/discografia.htm> Acesso em set/2017.

<http://www.radioterra.am.br/artistas/cascatinha-inhana/> Acesso em: Nov./2017.

<http://www.programacantaviola.com.br/> Acesso em 2016

<http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat> Acesso em set/2016.

Os pracinhas na Segunda Guerra. <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/especiais/pracinhas-na-segunda-guerra/index.jpp> Acesso: fev.2016.

NASSIF, Luís. O grande Zé Fortuna, o poeta caipira. GNN: o jornal de todos os brasis. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/noticia/o-grande-ze-fortuna-o-poeta-caipira> Acesso em set./2016.

QUEIROZ, Luís. As composições de José Fortuna. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/noticia/as-composicoes-de-ze-fortuna> Acesso em set./2016.

QUEIROZ, Luciano. José Fortuna: o advogado da música caipira. Disponível em: <http://www.lucianoqueiroz.com/jose%20fortuna.htm> Acesso em set./2016.

RIBEIRO, José Hamilton. O caminho dos caipiras. Disponível em: <http://revistagloborural.globo.com/Noticias/noticia/2015/01/globo-rural-mostra-o-caminho-dos-caipiras.html> Acesso em out./2015.

PIRLINE, Gabriel. Cultura resgata 'Viola, Minha Viola' e volta a dar espaço para a música caipira na TV. **O Estadão**. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,cultura-resgata-viola-minha-viola-e-volta-a-dar-espaco-para-a-musica-caipira-na-tv,70001882979>. Acesso em set./2017.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. <http://dicionariompb.com.br/caterete> Acesso em jul.2016.

Largo do Paissandu. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_do_circo/largo_do_paissandu/index.php?p=7141/ Acesso em jan./2017.

Origem da música caipira. Disponível em: <http://www.violatropeira.com.br/origem> Acesso em set./2016.

As 78 melhores modas de todos os tempos. Disponível em: <http://www.culturacaipira.com/2015/01/06/as-78-melhores-musicas-caipiras-de-todos-os-tempos/> Acesso em set./2016.

FONTES DISCOGRÁFICAS:

Abel e Caim. Álbum: **Amor divinal**. Continental, 1970. CLP.

Abel e Caim. Álbum: **Abel e Caim e seus grandes sucessos**. Califórnia, 1972. CLP.

Abel e Caim. Álbum: **Quando a saudade machuca**. RCA, 1975. LP.

Abel e Caim. Álbum: **O fazendeiro e o diabo**. Continental, 1976. LP.

Abel e Caim. Álbum: **A fã desconhecida**. Copacabana, 1978. LP.

Abel e Caim. Álbum: **Quarto da saudade**. Copacabana, 1980. LP.

Abel e Caim. Álbum: **Abel e Caim e seus grandes sucessos**. Sabiá, 1982. LP.

Coletânea Som da Terra. Abel e Caim. Warner, 1994. LP.

Abel e Caim. Álbum: **O barco**. Espacial Gravações, 1998. CD.

Coletânea Raiz Sertanejas. Abel e Caim. Copacabana, 1998. CD.

Abel e Caim. Álbum: **Luar do Sertão**. BMG, 2000. CD.

Coletânea Bis Sertanejo. Abel e Caim. Copacabana, 2000. CD.

Seleção de Ouro. Abel e Caim. Movieplay, 2001. CD.

- Abel e Caim. Álbum: **Sucessos de Abel e Caim**. 2006. CD
- Abel e Caim. Álbum: **40 anos de sucesso**. Tocantins, 2007. CD.
- As lendas vivas da música sertaneja**. Craveiro e Cravinho. Allegretto, 2003. CD.
- Caim. Álbum: **Caim e Amigos**. São Paulo: Fortuna, 2015. CD.
- Abel e Caim. Álbum: **Abel e Caim cantam com os amigos**. Radar, 2017. CD
- Belmonte e Amaraí. Álbum: **Gente de minha terra**. Continental, 1972. LP.
- Biá e Dorinho. Álbum: **As vozes enamoradas do Brasil**. Phonodisc, 1978. LP.
- Biá e Goiá. Álbum: **Saudade de minha terra**. Tropicana, 1973. LP.
- As Galvão. Álbum: **Riozinho**. São Paulo: Continental: 1979. LP
- As Galvão. Álbum: **Para todo o sempre**. Chantecler, 1981. LP.
- As Galvão. Álbum: **Vivendo um grande amor**. Chantecler, 1983. LP.
- As Galvão. Álbum: **Lembranças**. São Paulo: WEA, 1992. CD.
- As Galvão. Álbum: **Olhos de Deus**. WEA, 1996. CD.
- Coletânea Raízes da Música Sertaneja**: As Galvão. Warner, 2000. CD.
- Coletânea O Dom de ser Caipira**: As Galvão. Atração, 2003. CD.
- 80 anos da Música Sertaneja**: Irmãs Galvão. Warner, 2008. CD.
- Campanha e Cuiabano. Álbum: **O perigo de amar demais**. Chantecler, 1975. LP.
- Cascatinha e Inhana. Disco n. 5081. Todamérica, 1951. 78 rpm.
- Cascatinha e Inhana. Disco n. 5.179. Todamérica, 1952. 78 rpm.
- Cascatinha e Inhana. Disco n. 5.262. Todamérica, 1953. 78 rpm.
- Cascatinha e Inhana. Disco n. 5.282. Todamérica, 1953. 78 rpm.
- Cascatinha e Inhana. Disco n. 5.597. Todamérica, 1956. 78 rpm.
- Cascatinha e Inhana. Disco n. 5.903. Todamérica, 1960. 78 rpm.
- Cascatinha e Inhana. Continental, 1961. 78 rpm.
- Cascatinha e Inhana. Continental, 1962. 78 rpm.
- Cascatinha e Inhana. CS. 6092. Chantecler, 1965. Compacto simples.
- Cascatinha e Inhana. CS. 1602. Chantecler, 1965. Compacto Simples.
- Cascatinha e Inhana. LDC-33.625. Continental, 1967. Compacto Duplo.
- Cascatinha e Inhana. Continental, 1970. Compacto Duplo.
- Cascatinha e Inhana. Álbum: **Flor do cafezal**. Copacabana, 1978. Compacto Duplo.
- Cascatinha e Inhana. Álbum: **Cascatinha e Inhana**. Todamérica, 1981. Compacto Duplo.
- Cascatinha e Inhana. Álbum: **Cascatinha e Inhana**. Chantecler, 1981. Compacto Duplo.
- Carlos Cézar e Cristiano. Álbum: **O vai e vem do carroiro**. Brasil Rural, 1981. LP.
- Carlos Cézar e Cristiano. Álbum: **Os cowboys andarilhos**. Brasil Rural, 1982. LP.

Carlos Cézar e Cristiano: Os cowboys andarilhos. Álbum: **Expresso Boiadeiro**. Brasil Rural, 1983. LP.

Carlos Cézar e Cristiano. Álbum: **O filho do caminhoneiro**. Continental, 1984. LP.

Carlos Cézar e Cristiano. Álbum: **Pedra 90**. Continental, 1985. LP.

Chitãozinho e Xororó. Álbum: **Chitãozinho e Xororó**. Copacabana, 1986. LP.

Chitãozinho e Xororó. Álbum: **Meu disfarce**. Copacabana, 1987. LP.

Nossas canções preferidas. Chitãozinho e Xororó. Copacabana, 1989. LP.

Chitãozinho e Xororó. Álbum: **O som da terra**. Magazine, 1989. LP.

Chitãozinho e Xororó. Álbum: **Cowboy do asfalto**. Polygram, 1990. LP.

Coletânea Raízes Sertanejas. Chitãozinho e Xororó. EMI Music, 1998. CD.

Chitãozinho e Xororó. Álbum: **Festa no interior**. Universal Music, 2002. CD.

Chitãozinho e Xororó. Álbum: **A arte de Chitãozinho e Xororó**. Universal Music, 2005. CD.

Craveiro e Cravinho. Álbum: **Craveiro e Cravinho cantam Tônico e Tinoco**. Radar, 2016. CD.

Criolo e Juvenil. Álbum: **Criolo e Juvenil**. Vol. 4. Chantecler, 1985. LP.

Daniel. Álbum: **Meu reino encantado**. Vol. 1. Warner Music, 2000. CD.

Daniel. Álbum: **Daniel ao vivo**. Warner Music, 2001. CD.

Daniel. Álbum: **O menino da porteira**. Warner Music, 2009. CD.

Daniel. Álbum: **Daniel 30 anos**. Sony Music, 2013. CD.

Dino Franco e Mouraí. Álbum: **Sertanejo em mistura**. Globo Gravações, 1981. LP.

Dino Franco e Mouraí. Álbum: **Modas de viola**. Vol. 3. Chantecler, 1987.

Duduca e Dalvan. Álbum: **Rainha do mundo**. Vol. 3. Chantecler, 1981. LP.

Duduca e Dalvan. Álbum: **Anistia de amor**. Chantecler, 1983. LP.

Duo Glacial. Disco n. 10016. Sertanejo, 1959. 78 rpm.

Duo Glacial. Disco n. 10078. Sertanejo, 1960. 78 rpm.

Duo Glacial. Álbum: **Reconciliação**. Sabiá/Copacabana, 1963. LP.

Duo Glacial. Álbum: **Poeira**. Chantecler, 1968. LP.

Duo Glacial. Álbum: **Amor Distante**. Chantecler, 1968. LP.

Duo Glacial. Álbum: **Lenço perdido**. Chantecler, 1969. LP.

Duo Glacial e Edgard de Souza. Álbum: **Amor Distante**. Inspiração, 1970. LP.

Duo Glacial. Álbum: **Encontrei quem eu queria**. Continental, 1977. LP.

Duo Glacial. Álbum: **Duo Glacial**. Continental, 1978. LP.

- Inezita Barroso e Roberto Correa. Álbum: **Caipira de fato: Voz e viola**. Gravadora RGE, 1997. CD.
- Inezita Barroso. Álbum: **Joia da música sertaneja**. Copacabana, 1978. LP.
- Jacó e Jacozinho. Álbum: **Jacó e Jacozinho 76**. Continental, 1996. LP.
- Coletânea Sucessos inesquecíveis do Vinil: resgatando as grandes obras**. Jacó e Jacozinho. 2011. CD.
- João Mineiro e Marciano: Os inimitáveis. Álbum. João Mineiro e Marciano os inimitáveis. Vol. 5. Copacabana, 1978. LP.
- João Paulo e Daniel. Álbum: **Amor sempre amor**. Chantecler, 1985. LP.
- João Paulo e Daniel. Álbum: **Planeta coração. Vol. 2**. Chantecler, 1987. LP.
- João Paulo e Daniel. Álbum: **João Paulo e Daniel**. Vol. 5. Warner Music, 1994. LP.
- Coletânea Dose dupla**. João Paulo e Daniel. Vol. 1. Warner Music, 1995. CD.
- João Paulo e Daniel. Álbum: **João Paulo e Daniel ao vivo**. Warner Music, 1997. CD.
- Coletânea Bis Sertanejo. Inezita Barroso. 2000. CD.
- Viola Minha Viola**. Clássicos da música sertaneja. Vol. 2. Atração, 2010. CD
- Coletânea Raízes da Música Sertaneja**. Vol. 2. EMI Music, 1999. CD.
- Liu e Léu. Álbum: **Porque te amo**. Continental, 1975. LP.
- Liu e Léu. Álbum: **Sementinha**. Tocantins, 1980. LP.
- Liu e Léu. Álbum: **Ipê florido**. Tocantins, 1983. LP.
- Liu e Léu. Álbum: **Cadeia de papel**. Tocantins, 1986. LP.
- Liu e Léu. Álbum: **Mãe de carvão**. Tocantins, 1989. LP.
- Liu e Léu. Álbum: **Ano 2000**. Tocantins, 1996. CD.
- Liu e Léu. Álbum: **Tardes morenas de mato grosso**. Tocantins, 1997. CD.
- Coletânea O dom de ser caipira**. Liu e Léu. Atração, 2003. CD.
- Liu e Léu. Álbum: **Jeitão de caboclo**. Atração, 2003. CD.
- Coletânea Classe A: série de ouro**. Liu e Léu. Laser Records, 2004. CD.
- Coletânea Os grandes sucessos**. Liu e Léu. 2006. CD.
- Liu e Léu. Álbum: **50 anos**. Tocantins, 2008. CD.
- Lourenço e Lourival. Álbum: **Destino caboclo**. Chantecler, 1969. LP.
- Lourenço e Lourival. Álbum: **Minha vida por teu amor**. Chantecler, 1974. LP.
- Lourenço e Lourival. Álbum: **Bandida**. Chantecler, 1974. LP.
- Lourenço e Lourival. Álbum: **Dama da noite**. Chantecler, 1975. LP.
- Lourenço e Lourival. Álbum: **Os grandes sucessos de Lourenço e Lourival**. Vol. I. Chantecler, 1976. LP.

Lourenço e Lourival. Álbum: **Lembranças que o tempo não apaga**. Chantecler, 1979. LP.

Lourenço e Lourival. Álbum: **Velocímetro do amor**. Vol.19. Chantecler, 1981. LP.

Lourenço e Lourival. Álbum: **Luz vermelha**. Chantecler, 1983. LP.

Lourenço e Lourival. Álbum: **Os grandes sucessos de Lourenço e Lourival**. Vol. 2. Chantecler, 1990.

Lourenço e Lourival. Álbum: **Lourenço e Lourival**. RGE, 1994. LP.

Coletânea Dose Dupla. Lourenço e Lourival. Warner, 1996. Vol. 2. CD.

20 preferidas de Lourenço e Lourival. Som Livre, 1996. CD.

Lourenço e Lourival. Álbum: Lourenço e Lourival. Som Livre, 1997. CD.

Lourival. Álbum: **Terra molhada**. Som Livre, 1998. CD.

Lourival. Álbum: **Pérolas**. Som Livre, 2000. CD.

Lourival. Álbum: **Leitão à pururuca**. Tocantins, 2003. CD.

Lourival. Álbum: **Os maiores sucessos de Lourenço e Lourival**. MM, 2005. CD.

Lourival. Álbum: **Só sucessos**. MM, 2007. CD.

Coletânea Sucesso inesquecíveis do Vinil. Lourenço e Lourival. 2011. CD.

Coletânea Homenagem aos nossos ídolos. Lourenço e Lourival. Atração. V. I. 2013. CD.

Luisinho, Limeira e Zezinha. Disco n. 80.1729. RCA Victor, 1956. 78 rpm.

Luisinho, Limeira e Zezinha. Disco n. 80.1832. RCA Victor, 1957. 78 rpm.

Luisinho, Limeira e Zezinha. Disco n. 14.439. Odeon, 1959. 78 rpm

Luisinho, Limeira e Zezinha. Disco n. 10250. Sertanejo, 1962. 78 rpm

Luisinho, Limeira e Zezinha. Álbum: **O menino da porteira**. Odeon, 1958. LP.

Luisinho, Limeira e Zezinha. Álbum: **Luisinho, Limeira e Zezinha**. Odeon, 1959. LP.

Luisinho, Limeira e Zezinha. Álbum: **Imagens do sertão**. Chantecler, 1961. LP

Luisinho, Limeira e Zezinha. Álbum: **Capelinha branca**. Chantecler, 1962. LP.

Luisinho, Limeira e Zezinha. Álbum: **Capelinha branca**. Rosicler, 1968. LP.

O melhor de Luisinho, Limeira e Zezinha. Chantecler, 1977. LP.

Luisinho, Limeira e Zezinha. Álbum: **Luisinho, Limeira e Zezinha**. Chantecler, 1979. LP.

Os grandes sucessos de Luisinho, Limeira e Zezinha. Chantecler, 1984. LP.

Marciano. Álbum: **Encontros**. EMI, 1998. CD.

Maracá, Dorinho e Nardelli. Álbum: **Por toda a vida**. Chororó, 1979. LP.

Milionário e José Rico. Álbum: **Estrada da vida**. Vol. 5. Chantecler, 1977. LP.

- Milionário e José. Álbum: **Lembranças**. Continental, 1984. LP.
- Milionário e José Rico. Álbum: **Popularidade**. Warner Music, 1992. LP.
- Coletânea dose dupla**. Milionário e José Rico. Vol. 1. Warner Music, 1994. LP.
- Milionário e José Rico. Álbum: **Milionário e José Rico** – as gargantas de ouro. Vol. 23. Warner Music, 1997. CD.
- Milionário e José Rico. Álbum: **Decida**. Warner Music, 2003. CD.
- Milionário e José Rico. Álbum: **Nossa história**. Som Livre, 2009. CD.
- Mococa e Paraíso. Álbum: **Mococa e Paraíso**. Vol. 1. Gravadora 3M, 1986. LP.
- Mococa e Paraíso. Álbum: **Mococa e Paraíso**. Vol. 2. Gravadora 3M, 1987. LP.
- Mococa e Paraíso. Álbum: **Por ela**. Vol. 3. Gravadora Trisom, 1990. LP.
- Mococa e Paraíso. Álbum: **Mococa e Paraíso**. Vol. 3. Allegretto, 1990. LP.
- Mococa e Paraíso. Álbum: **Mococa e Paraíso**. Vol. 4. MM Gravações, 1990. LP.
- Mococa e Paraíso. Álbum: **Terceiro milênio**. Fortuna, 2000. CD.
- Mococa e Paraíso. Álbum: **Terra tombada**. 2002. CD.
- Mococa e Paraíso. Álbum: **Saco de ouro**. Allegretto, 2010. CD.
- Nenete e Dorinho. Disco n. 801611. RCA Victor, 1956. 78 rpm.
- Nenete e Dorinho. Disco n. 801786. RCA Victor, 1957. 78 rpm.
- Nenete e Dorinho. Álbum: **Nenete e Dorinho**. Vol. 1. RCA Victor, 1959. LP.
- Nenete e Dorinho. Álbum: **Recordar é viver**. Continental, 1974. LP.
- Nenete e Dorinho. Álbum: **Aniversário de mamãe**. Continental, 1975. LP.
- Nenete e Dorinho. Álbum: **Gravações Originais**. Continental, 1988. LP.
- Coletânea Som da terra**. Nenete e Dorinho. Warner, 1994. LP.
- Praião e Prainha. Álbum: **Minha solidão**. Vol. 3. 1961.
- Pedro Bento e Zé da Estrada. Álbum: **Saudade do sertão**. Chantecler, 1960. LP.
- Pedro Bento e Zé da Estrada. Álbum: **Pedro Bento e Zé da Estrada**. Tropicana, 1971. LP.
- Pedro Bento e Zé da Estrada. Álbum: **Pedro Bento e Zé da Estrada**. Tropicana, 1972. LP.
- Pedro Bento e Zé da Estrada. Álbum: **Entre suspiro e suspiro**. 1975. LP.
- Pedro Bento e Zé da Estrada. Álbum: **Seresteiro da lua**. 1978. LP.
- Pedro Bento e Zé da Estrada e seu conjunto. Álbum: **Pedro Bento e Zé da Estrada**. 1979. LP.
- Pedro Bento e Zé da Estrada. Álbum: **Os reis da rancheira**. Tropicana, 1979. LP.

- Pedro Bento e Zé da Estrada. Álbum: **Aparecida do Norte**. Chantecler, 1980. LP.
- Pena Branca e Xavantinho. Álbum: **Canto violeiro**. Continental: 1988. LP.
- Perla. Álbum: **Disco de Ouro**. Vol. 3. RCA, 1981. LP.
- Coletânea Som da terra**. Pena Branca e Xavantinho. Warner, 1994. LP.
- Coletânea Raízes Sertanejas**. Pena Branca e Xavantinho. Warner, 2000. CD.
- Coletânea 80 anos da Música Sertaneja**. Pena Branca e Xavantinho. Warner, 2008. CD.
- Raul Torres e Florêncio. Disco n. 80.0334. RCA Victor, 1945. 78 rpm.
- Raul Torres e Florêncio. Disco n. 80.0346. RCA Victor, 1945. 78 rpm.
- Raul Torres e Florêncio. Álbum: **Raul Torres e Florêncio cantando de norte a sul**. Chantecler, 1960. LP.
- Rolando Boldrin. Álbum: **Longe de casa**. Chantecler, 1978. LP.
- Rolando Boldrin. Álbum: **Caipira**. Gravadora Som Livre, 1981. LP.
- Roberto Carlos. Álbum: **Promessa**. Sony & BMG, 2005. CD.
- Sérgio Reis. Álbum: **Linha 3**. Vol. 2. RCA, 1979. LP.
- Sérgio Reis. Álbum: **O lobo da estrada**. RCA Victor, 1980. LP.
- Sérgio Reis. Álbum: **Super 3** - série disco de ouro. Vol. 2. RCA, 1984. LP.
- Sérgio Reis. Álbum: Sérgio Reis. BMG Ariola, 1988. LP.
- O melhor de Sérgio Reis**. BMG Ariola, 1989. LP.
- Sérgio Reis. Álbum: **Pantaneiro**. BMG Ariola, 1990. LP.
- Sérgio Reis. Álbum: **O essencial de Sérgio Reis**. BMG Brasil, 1999. CD.
- Sérgio Reis. Álbum: **40 anos de estrada**. BMG Brasil, 2000. CD.
- Sérgio Reis. Álbum: **Sérgio Reis e convidados**. Sony Music, 2000. CD.
- Silveira e Barrinha. RCA Victor, 1959. Compacto simples.
- Silveira e Barrinha. Álbum: **Percorrendo o Brasil**. Continental, 1962. LP.
- Sulino e Marrueiro. Disco n. 80.1639. RCA Victor, 1956. 78 rpm.
- Sulino e Marrueiro. Disco n. 80.1661. RCA Victor, 1956. 78 rpm.
- Sulino e Marrueiro. Disco n. 80.1871. RCA Victor, 1957. 78 rpm.
- Sulino e Marrueiro. Disco n. 78-0087. Chantecler, 1959. 78 rpm.
- Sulino e Marrueiro. Disco n. 78-0087. Sertanejo, PTJ. 10027. 1959. 78 rpm.
- Sulino e Marrueiro. Sertanejo, PTJ-10116. 1960. 78 rpm.
- Sulino e Marrueiro. Disco 10278. Sertanejo, 1962. 78 rpm.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Sulino e Marrueiro e seus sucessos**. Chantecler, 1960. LP.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Morena dos olhos pretos**. Sertanejo, 1961. LP.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Viola da meia noite**. Chantecler, 1961. LP.

- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Rei da invernada**. Chantecler, 1962. LP.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Recordando**. Chantecler, 1964. LP.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Ouvindo Sulino e Marrueiro**. Chantecler, 1964. LP.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Tangos e rancheiras**. Chantecler, 1965. LP.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Cada macaco no seu galho**. Chantecler, 1966. LP.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Somente um amigo**. Chantecler, 1967. LP.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Belezas do sertão**. Sabiá, Chantecler, s/d. LP.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Sulino e Marrueiro**. 1969. LP.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Os rancheiros**. Tropicana. Chantecler, 1971. LP.
- Sulino e Marrueiro. Álbum: **Os justiceiros do oeste**. Tropicana, 1973. LP.
- Coletânea Som da terra**. Sulino e Marrueiro. Warner, 1994. CD.
- Tião Carreiro e Pardinho. Álbum: **Boi soberano**. Chantecler, 1966. LP.
- Tião Carreiro e Pardinho. Álbum: **Rancho do vale**. Chantecler, 1977. LP.
- Tião Carreiro e Paraíso. Álbum: **Viola divina**. Chantecler, 1978. LP.
- Tião Carreiro e Pardinho. Álbum: **Golpe de mestre**. Chantecler, 1979. LP.
- Tião Carreiro e Pardinho. Álbum: **Seleção de outro**. Chantecler, 1966. LP.
- Tião Carreiro e Pardinho. Álbum: **Homem até debaixo d'água**. Chantecler, 1980. LP.
- Tião Carreiro e Pardinho. Álbum: **No som da viola**. Chantecler, 1983. LP.
- Tião Carreiro e Pardinho. Álbum: **Felicidade**. Chantecler, 1985. LP.
- Tião Carreiro e Pardinho. Álbum: **A majestade o pagode**. Chantecler, 1988. LP.
- Tião Carreiro e Pardinho. Álbum: **O fogo na brasa**. Chantecler, 1992. LP.
- Coletânea dose dupla. Tião Carreiro e Pardinho**. Vol. I. Warner, 1995. CD.
- Coletânea Popularidade**. Tião Carreiro e Pardinho. Warner, 1999. CD.
- Tonico e Tinoco. Disco n. 17.289. Continental, 1956. 78 rpm.
- Tonico e Tinoco. CS-169. Caboclo, 1959. Compacto Simples.
- Tonico e Tinoco. CS-228. Caboclo, 1959. Compacto Simples.
- Tonico e Tinoco. Mourão da porteira. Álbum: **Tonico e Tinoco cantando para o Brasil**. Philips, 1963. LP.
- Tonico e Tinoco. Luar do sertão. Álbum: **Tonico e Tinoco 27**. Continental, 1969. LP.
- Tonico e Tinoco. Álbum: **Tonico e Tinoco recordando Raul Torres**. Continental, 1970. LP.
- Tonico e Tinoco. Piracicaba. Álbum: **Tonico e Tinoco 35 anos**. Continental, 1977. LP.
- Tonico e Tinoco. Álbum: **Ponteio da viola**. Continental, 1973. LP.

Tonico e Tinoco. Álbum: **Tonico e Tinoco apresentam sucessos de José Fortuna.** Continental, 1975. LP.

Tonico e Tinoco. Álbum: **Recordando Zé Carreiro e Carreirinho.** Continental, 1976. LP.

Tonico e Tinoco. Álbum: **Na beira da tua.** Chantecler, 1983. LP.

Coletânea Som da terra. Tonico e Tinoco. Vol. 2. Warner, 1995. CD.

Zico e Zeca. Columbia, 1957. 78 rpm.

Zico e Zeca. Álbum: **Meu ranchinho.** Chantecler, 1964. LP.

Zico e Zeca. Álbum: **Zico e Zeca.** Beverly. 1975. LP.

Coletânea Raízes Sertanejas. Zico e Zeca. Copacabana, 1998. CD.

Coletânea Bis Sertanejo. Zico e Zeca. Copacabana, 2000. CD.

Coletânea Alma Sertaneja. Zico e Zeca. Copacabana, 2000. CD.

Coletânea O dom de ser caipira. Zico e Zeca. Atração, 2003. CD.

Zico e Zeca. Álbum: **Troca tapas.** Atração, 2003. CD.

Zico e Zeca Filho. Álbum: **Casinha amarela.** Allegretto, 2009. CD.

Zilo e Zalo. Álbum: **Mensagem do amor.** Continental, 1962. LP.

Zilo e Zalo. Álbum: **Cantinho do sertão.** Chantecler, 1980. LP.

Zilo e Zalo. Álbum: **Diploma de carreiro.** Globo gravações, 1984. LP.

Zilo e Zalo. Álbum: **Zilo e Zalo.** Vol. 2. Globo gravações, 1987. LP.

Zilo e Zalo. Álbum: **Grande esperança.** Continental: 1989. LP.

REFERÊNCIAS:

- ABREU, Brício. **Esses Populares tão Desconhecidos**. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.
- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.
- ADORNO, Theodor W. O Iluminismo como mistificação das massas. In: **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985;
- _____. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002;
- _____. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. São Paulo: Abril cultural, 1983;
- _____. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (Org.). **Coleção “Grandes Cientistas Sociais”**. São Paulo. Ática, 1986, pp.115-146;
- _____; HORKHEIMER, Max. **A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas**. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **O Que é o Contemporâneo e Outros Ensaio**s. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. Natal, 2009. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/durval>> Acesso em dez./2011.
- ALEM, João Marcos. **Caipira Country: a nova ruralidade brasileira**. 1996. Tese. (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo: 1996.
- _____. Rodeios: a fabricação de uma identidade caipira-sertanejo country no Brasil. **Revista USP**. São Paulo: USP, n. 64, dez/fev. 2004-2005, pp. 95-121.
- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **Viola que Conta Histórias: o sertão na música popular urbana**. 2004. Tese. (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2004.
- _____. Crimes da Paixão: valores morais e normas de conduta na música popular brasileira. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 13, vol. 8, jul./dez. 2006
- _____. A (re)descoberta do sertão. **Revista Estudos**. Goiânia: v.27, n.2, abr.jun.2000, p.241-270;
- _____. **A Canção Regionalista em Tempos de Pós-modernidade**. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em Jan/2012.
- _____. A identidade sertaneja na literatura regionalista: Euclides, Hugo de Carvalho Ramos e Guimarães Rosa. **Revista de História Regional**, v. 17, p. 89-111, 2012; _____ . A Cidade canta o sertão. **Estudos** (UCGO. Impresso), Goiânia, v. 29, p. 347-372, 2002;
- _____. Música, identidade e memória. **Territórios e Fronteiras**, Cuiabá, v. 2, n.2, p. 61-79, 2001;
- _____. História e música: uma proposta teórico-metodológica para análise da música regionalista. In: Lemes, Cláudia Graziela F.; Menezes, Marcos Antônio de; Nascimento, Renata Cristina de S.. (Org.). **Historiar: interpretar objetos da cultura**. 1. ed. Uberlândia, MG: EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009, v. 1, p. 9-36.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira.** Tese. (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

_____. Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977). **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, pp. 439-463.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, nº 15, 1995. Disponível em: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/169.pdf. Acesso: set. 2016.

AMARAL, Marcos Henrique da Silva. **A Simplicidade de um Rei: trânsitos de Roberto Carlos em meio à cultura popular de massa.** Dissertação. (Mestrado em História) – Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. **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.

A. SAINT-HILAIRE, 1779-1853. Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento, organização pela Seção de Promoções Culturais. Rio de Janeiro, 1979.

ANTUNES, Edvan. **De Caipira a Universitário: a história do sucesso da música sertaneja.** São Paulo: Matrix, 2012.

ARAÚJO, Lucas Antônio de. **Tensões e Ajustes entre Tradição e Modernidade nas Definições de Padrões da Música Sertaneja entre os Anos de 50 e 70.** Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. São Paulo, Franca, 2014.

ARAÚJO, Raquel Aguilar de. Desmistificando Almeida Júnior: a modernidade do caipira. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_aj_raa.htm . Acesso em 09 nov./2014.

ARENDRT, Hannah. Walter Benjamin. In: **Homens em Tempos Sombrios.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

BARRIGUELLI, José Cláudio. O teatro popular: circo-teatro. In: **Debate & Crítica:** revista quadrimestral de Ciências Sociais, São Paulo, n. 3, p.107-120.

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1993.

BELLUZZO, Ana Maria. **O Brasil dos Viajantes.** Rio de Janeiro: Metalivros/Objetiva, 2000.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mespitas. **O Governo de Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política (1956-1961)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNADELI, Maria Madalena. Breve Histórico da música caipira. D.O. leitura. São Paulo: 10 (117), fevereiro, 1992.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BHABHA, Homi K. **O Lugar da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Reis Taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio: França e Inglaterra**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BOSI, Ecléa. Cultura e Desenraizamento. In: BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira: temas e situações**. São Paulo, 1992.

_____. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRITO, Diogo. **Negociações de um Sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo**. Uberlândia: Edufu/Funarte, 2011.

_____. MACHADO, Maria Clara Tomaz. “O guardador de saudades”: Goiá e a poética sertaneja do interior das Gerais. In: COSTA, Cléria Botelho; MACHADO, Maria Clara Tomaz. **História e Literatura: identidades e fronteiras**. Uberlândia: Edufu, 2006

BRITO, Fausto; SOUZA, Joseane. Expansão urbana nas grandes metrópoles o significado das migrações intrametropolitanas e da mobilidade pendular na reprodução da pobreza. **São Paulo em Perspectiva**. v.19, n.4, Oct./Dec. 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392005000400003>. Acesso em fev./2016.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: Ed. Unesp, 1977;

_____. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500 – 1800**. São Paulo: Cia das Letras, 1989;

_____. Cultura, tradição, Educação. In: GATTI JUNIOR, Décio. **Percursos e Desafios da Pesquisa e do Ensino de História da Educação**. Uberlândia: Edufu, 2007.

_____. **Variedades da História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002;

_____. **No Tempo do Rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)**. Tese. Rio de Janeiro: UFF, 2002.

_____. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos de 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009.

CALDAS, Waldenyr. **Acordes na Aurora: música sertaneja e indústria cultural.** São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

_____. **O que é Música Sertaneja.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMARGO, Jacqueline de. **Humor e Violência: uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo.** 1989. Dissertação. (Mestrado em Antropologia.) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas IFCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

CAMPOS, Oliveira Roberto; GONTIJO, Ricardo; MORAIS, Fernando. **Transamazônica.** São Paulo: Brasiliense, 1970.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **Leitores, Espectadores e Internautas.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antônio. 1964. Formação da literatura brasileira. São Paulo, Martins, 1964.

_____. **Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira e as transformações no interior paulista.** São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CARDOSO, Ciro F.S.; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: o exemplo da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro F.S.; VAINFAS, Ronaldo. (Org.). Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp.401-18.

CARVALHO, José Jorge de. **O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna.** Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 1989.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer.** Petrópolis: RJ: Vozes, 2008.

_____. O riso de Foucault. In: **História e Psicanálise: entre ciência e ficção.**

CEVASCO, M. E. **Dez Lições sobre Estudos Culturais.** São Paulo: Boitempo, 2003.

CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia: história entre incertezas e inquietudes:** Porto Alegre: UFRGS, 2002.

_____. **Caderno entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **O que é um Autor? A revisão de uma genealogia.** São Carlos: EdUFSCar, 2012.

CHAVES, Edilson Aparecido. **A Música Caipira em Aulas de História: questões e possibilidades.** 165 f. Mestrado. (Mestrado em Educação). Universidade federal do Paraná, Curitiba, 2006.

_____. Lições do Caipira. **Revista de História da Biblioteca Nacional.** Rio de Janeiro: Sabin, nº20, 72-75p, 2007.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1995;

_____. Indústria Cultural. In: **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Nacional, 1977.

COLI, Jorge. A violência e o caipira. *Revista Estudos Históricos*, vol.2, n.30, 2002. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br> Acesso em 08/11/2014.

CONTIER, Arnaldo Daraya. História e Música. **Revista de História**. Universidade de São Paulo, São Paulo, n.119, 1988.

CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola Caipira**. Brasília: Viola Corrêa, 1989.

COSTA, Cléria Botelho; RIBEIRO, Maria do Espírito Santo (Org.). **Fronteiras Móveis: culturas, identidades**. Goiânia: Ed. Puc Goiás, 2013;

_____. **Fronteiras Móveis: territorialidades, migrações**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2016;

D’ALESSIO, Márcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, nº17, ano/1998.

DÂNGELO, Newton. **A Vozes da Cidade: progresso, consumo e lazer ao som do rádio – Uberlândia 1939/1970**. 2001. (Doutorado em História). São Paulo: PUC, 2001.

DANTAS, Macedo. **Cornélio Pires: criação e riso**. São Paulo: duas Cidades/Sec. da Cultura Ciência e Tecnologia, 1976.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do Povo: sociedade e cultura no início da França moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, o que nos Olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura Historiográfica: memória, identidade e representação**. Bauru, SP: Edusc, 2000.

DOSSE, François. **História em Migalhas: dos Annales à Nova História**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1992.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ELIAS, Norbert. **Mozart: a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. **O Processo Civilizador**. V. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

Enciclopédia Einaudi. Signo. Imprensa nacional – casa da moeda. Portugal, 1994. v. 3.

FALCON, Francisco. **História Cultural: Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura**. São Paulo: Editora Campus, 2002

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Instituto de Música, Divisão de Música Popular, Funarte. Rio de Janeiro, 1985.

FLORES, Maria Bernadete Ramos; VILELA, Ana Lúcia (Org.). **Encantos da Imagem: estâncias para a prática historiográfica entre a história e arte.** Blumenau/SC: Ed. Letras Contemporâneas, 2010

FLORES, Luiz Rodrigues. **O Poeta Goiás.** Coromandel/MG, 2004.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens Livres na Ordem Escravocrata.** São Paulo: IEB/SP, 1969.

FRIAS, Paula Giovana Lopes Andrietta. **Almeida Júnior: uma alma brasileira?** Dissertação. Mestrado em Artes visuais. Instituto de artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história.** Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1989;

_____. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição.** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GOODLAND, Robert; IRWIN, Howard. **A Selva Amazônica: do inferno verde ao deserto Vermelho?** Itatiaia/Edusp, 1975.

GERBOVIC, Tathiane. **O Olhar Estrangeiro em São Paulo até Meados dos Oitocentos: relatos de viajantes ingleses e norte-americanos.** Dissertação. Mestrado em. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História. Programa de Pós-graduação em História Econômica. Universidade de São Paulo, 2009.

GUTEMBERG, Jaqueline Souza. **Entre Modas e Guarânicas: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1950-1980).** 2013. Dissertação. (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2013.

_____; MACHADO, Maria Clara Tomaz. Cheiro de relva: música sertaneja, desenvolvimentismo e tradição. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS (UFU)**, v. 1, n. 41 (22), 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HAMILTON, José. **Música Caipira: as 270 melhores modas de todos os tempos.** Editora Globo, 2006.

Helouise Costa. **Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida.** Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/17/diacui/diacui.pdf>. Acesso em out./2016.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Para Fazer Chorar as Pedras: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940-50.** 2013. Dissertação. (Mestrado em Música) – Programa

de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

HOBSBAWN, Eric. A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Org). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Herança rural. In: **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HOGGART, R. **As Utilizações da Cultura**: aspectos da vida da classe trabalhadora. Lisboa: Editorial Presença, 1973a; _____. **As Utilizações da Cultura**: aspectos da vida da classe trabalhadora. Lisboa: Editorial Presença, 1973b.

HONÓRIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão. **Boletim Goiano**. Goiânia/GO, v.1, n.13, p. 11-27, jan./dez. 1993.
_____. **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.

HUNT, Lynn. (Org.) **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

IANNI, Octávio. **Ditadura e Agricultura**: o desenvolvimento do capitalismo na Amazônia 1964-1968. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: 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.
_____. **Outras histórias: memórias e linguagens**. São Paulo: Olho d' Água, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto. Ed. Puc-Rio, 2006.

KURY, Lorelai. Viajantes e naturalistas do século XIX. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, vol. 16, supl.1, julho 2009, p. 59-77.

KUYUMJIAN, Moreira de Melo Martins. **Semeando Cidades e Sertões**: Brasília e o centro oeste. Goiânia: Ed. Puc Goiás, 2010.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Org.). **História: Novos Problemas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979;
_____. **Memória-História**. Lisboa: Einandi, 1985.

- _____. **Nova História:** novas abordagens. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976;
- _____. **Nova História:** novos objetos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976;
- _____. **A História Nova.** São Paulo: Martins Fontes, 1988;

LENHARO, Alcir. Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1995.

_____. Colonização e trabalho no Brasil: Amazônia, nordeste e centro-oeste. Campinas, Ed. Unicamp, 1986.

LEITE, Mirian L. Moreira (Org.). **Desafios da Imagem:** fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas/SP: Papirus, 1998

LISSOVSKY, Maurício. O que fazem as imagens quando não estamos olhando para elas? In: **Pausas do Destino:** teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LOBATO, Monteiro. Jeca-tatu: a ressurreição. In: **Mr. Slang e o Brasil e o Problema Vital.** Obras completas de Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1946.

_____. Velha praga. In: **Urupês.** São Paulo: Brasiliense, 1998.

MACHADO, M. C. T. A urdiduras do cotidiano rural mineiro: relações de trabalho e práticas culturais em transformação. **Revista Vária.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, nº 22, 2000.

_____. **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;

_____. Cultura Popular em Minas Gerais: transformações, persistência ou desagregação. **Revista Tempos de História.** Marechal Cândido: Unioeste, nº1, 1999.

_____. Cultura Popular: um contínuo refazer de práticas e representações. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (Org.). **História e Cultura:** espaços plurais. Uberlândia: Aspectus/Nehac/Ufu, 2002;

_____. REIS, Marcos Vinícius de Freitas. Entre tradição e modernidade, a música de Pena Branca e Xavantinho: um elo entre passado e presente. In: DÂNGELO, Newton (Org.). **História e Cultura Popular: Sabres e Linguagens.** Uberlândia: Edufu, 2010.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco:** cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Editora da UFRJ: Rio de Janeiro, 2001.

MARTINS, Ana Luiza. **Revista em Revista:** imprensa e práticas culturais em tempo de República – São Paulo (1890-1922). São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2008.

MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e Tradicionalismo.** São Paulo: Pioneira, 1975.

_____. **Viola Quebrada.** São Paulo, Hucitec, 1978.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt:** luzes e sombras do iluminismo. São Paulo: Moderna, 2005.

MELLO, J. M. Cardoso e NOVAES, Fernando A. Capitalismo tardio e sociedade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). In: **História da Vida Privada no Brasil: contrastes na intimidade contemporânea**. V.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELLI, Sérgio. **A Noite da Madrinha**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MIGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Cia das letras, 2001.

MIRANDA, Luiz Francisco Albuquerque de. O Deserto dos Mestiços: O Sertão e seus Habitantes nos relatos de viagem do início do Século XIX. **História**, São Paulo, 28 (2): 2009.

MONTES, Maria Aparecida Lúcia. **Lazer e Ideologia: a representação do social e do político na cultura popular**. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade De Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

MORAES, José Vinci de. **Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 20, n. 39, 2000.

MORELI, Rita. **Indústria Fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Editora da Unicamp.

_____. **Arrogantes, Anônimos, Subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 2000. Ver também: <<http://www.ecad.org.br>> Acesso em 22 set/2011.

_____. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **Revista Artcultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, pp. 87-101, jan.-jun. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. **A Canção Brasileira: leituras do Brasil através da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NEVES, Eugenio Pacelli da Costa. **Análise Contrastiva do Discurso da Música Sertaneja: a música sertaneja caipira e a sua variante moderna**. 2002. Mestrado. (Dissertação) - Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 2000.

NORA, Pierre. Entre **Memória e História: a problemática dos lugares**. Revista Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, dez./1993.

OLIVEIRA, Allan. **Miguelin Foi pra Cidade Ser Cantor: uma antropologia da música sertaneja**. 2009. Tese. (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de Santa Catarina. Florianópolis, 2009;

_____. O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira. 2004. Mestrado. (Dissertação) - Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

_____. Música Caipira e Humor. **Revista de Estudos Poéticos Musicais**. Florianópolis, 2006. Disponível em: <<http://www.repom.ufsc.br/repom3>> Acesso em out./2008;

_____. Se Tonico e Tinoco fossem Bororo: da natureza da dupla caipira. In: *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2005.

OLIVEIRA, Lippi Lúcia. Do caipira picando fumo à Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio. **Revista USP**. São Paulo, n.59, p-232-257, set./Nov./2003.

_____. Nação, região e geografia. In: Heizer, Alda; Videira, Antonio A. P. (Org.). **Ciência, Civilização e República nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2010.

_____. Natureza e identidade: o caso brasileiro. **Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, n.9, ago./dez., 2011, pp. 123-134.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAES, M. h. Simões. A prosperidade e a democracia populista. In: **A Década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PAIVA, Eduardo França. **História e Imagens**. Belo Horizonte, 2002

PARANHOS, Adalberto. A história entre sustentidos e bemóis. **Revista Artcultura**. Dossiê História e Música. Edufu: Uberlândia, n. 9, 2004.

PAZIANI, Rodrigo Ribeiro. O fausto caipira: Joaquim Macedo Bittencourt e as faces da modernização urbana em Ribeirão Preto na Primeira República (1911-1920). **Revista Varia História**, n. 30, julho/2003. p. 190. Disponível em: www.variahistoria.org/s/09_Paziani-Rodrigo-Ribeiro.pdf Acesso em: jul. 2016.

PEREIRA, Odirlei Dias. **No Rádio e nas Telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília: 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao Pé do Fogo**. São Paulo: Ed. Nacional, 1927.

POMIAN, K. Do monopólio da Escrita ao Repertório Iluminista das Fontes: um século de mutações da história. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 15, n.1, p. 15-34, jan./jun. 2012.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a História Oral diferente. In: RIBEIRO, Maria Terezinha Janine; FENELON, Déa Ribeiro. **Revista Projeto História**. São Paulo: (14) fev. 1997.

_____. As Fronteiras da memória: o universo das fossas ardeatinas, história, mitos, rituais e símbolos. **Revista História e Perspectivas**. Uberlândia: Edufu, n. 25/26, 2002.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Imagens na História**. São Paulo: Hucitec, 2008.

REVEL, Jacques. **Proposições**: ensaios de história e historiografia. Rio de Janeiro: EDERJ, 2009.

_____. **Jogos de Escala**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. **Sertão, Lugar Desertado**: o cerrado na cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História e o Esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Marly. **A Década de 50**: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROMAIS, Célio. **Rádio em Ondas Curtas**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SAID, E. W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAINT-HILAIRE. **Viagens às Nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goiás**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1935.

SANTAELLA, Lúcia e Nöth, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SANT'ANNA, Romildo. A moda é viola: ensaios do cantar caipira. São Paulo: Arte e Ciência; Marília: Editora Unimar, 2000.

_____. Moda caipira: dicções do cantador. **Revista USP**, São Paulo, n.87, p. 40-55, setembro/novembro, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13829/15647>. Acesso em out./2016.

_____. Zé Fortuna e guarânias em brasileiro. Disponível em: <http://triplov.com/romildo/2006/Ze-Fortuna.htm>. Acesso em jul.2016.

SANTOS, Christiano Rangel dos. O “boom” da música sertaneja nas décadas de 1980 e 1990: ganhando o mercado e a mídia. In: DÂNGELO, Newton. **História e Cultura Popular**. Uberlândia, Edufu, 2010.

SANTOS, Elizete Inácio dos. **Música Caipira e Música Sertaneja**: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas. 2005. Mestrado. (Dissertação). Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, PPGSA, 2005.

SANTOS, Tadeu Pereira dos. **Entre Grande Otelo e Sebastião**: tramas, representações e memórias. Tese. Doutorado em História. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2016.

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.

SEIXAS, Jacy. Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (Res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

SILVA, Ângela Maria; FRANÇA, Maira Nani; PINHEIRO, Maria Salete de Freitas. **Guia para Normalização de Trabalhos Técnico-científicos: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses**. Uberlândia: UFU, 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.

_____. **O Circo: sua arte e seus saberes** – O circo no Brasil do século XIX a meados do XX. 1996. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

SILVA, Walter Guedes. A integração do mercado brasileiro na Era Vargas e a Colônia agrícola nacional de dourados. XIII Encuentro de Geógrafos de América Latina, 25 al 29 de Julio del 2011, Universidad de Costa Rica. **Revista Geográfica de América Central Número Especial EGAL**, Costa Rica, II Semestre, 2011. pp. 1-17.

SIPX, Johann von; MARTIUS, Carl von. **Viagem pelo Brasil**. V. 2. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1976.

SOUZA, Ana Raquel Motta. Editora Luzeiro: um estudo de caso. **Horizontes** (Bragança Paulista), Bragança Paulista, v.15, pp. 251-269, 1997.

SOUZA, José Wellington. **Raça e Eugenia na Obra Geral de Monteiro Lobato**. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

SOUSA JÚNIOR, Walter. De cor e salteado: oralidade e memória do circo. **Revista Comunicação e Educação**, v. XVI, pp. 25-33. ECA/USP, 2011.

_____. **Mixórdia no Picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970**. 1998. Tese. (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes de São Paulo/ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SZARÁN, Luiz. **Diccionario de la Música Paraguaya**. Edición: Jesuitenmission Nurnberg. Alemania, 2007. Cf.: <http://www.portalguarani.com>. Acesso em jul./2016.

THOMASSEAU, Jean Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THOMSON, Alistair. *Recompondo a memória: questões sobre a relação entre História Oral com as memórias*. São Paulo: Educ. **Revista Projeto História**, São Paulo, (15), abr./1997.

TEIXEIRA, Maria de Lurdes. *O nosso Coubert*. **O Estado de S.Paulo**, 12 de maio de 1950.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular Brasileira: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TRAVAGLIA, Luís Carlos. *Quando amor rima com dor: o discurso das músicas sertanejas*. **Revista Letras & Letras**. Uberlândia, v.3, n.2, pp.125-151, dez./ 1987.

TREVISAN, Maria José. **50 Anos em 5... a Fiesp e o Desenvolvimentismo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

ULHÔA, Martha Tupinambá. *Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990*. **Articultura**. Uberlândia, n. 09, jul./dez., 2004.

VAINFAS, Ronaldo. **Da História das Mentalidades à História Cultural**. Revista história. São Paulo: UNESP, v. 15, 1996.

VELHO, Otávio. **Capitalismo Autoritário e Campesinato**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VEYNE, Paul. **O Inventário das Diferenças: história e sociologia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. 2002. Tese. (Doutorado em Comunicações) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2002.

_____. *Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70*. *Revista Eptic*, vol. VIII, n. 3, sep-dic, 1996. Disponível em < www.revistaeptic.com.br > Acesso em jan./2008.

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: jul./2016.

VOVELLE, Michel. **Imagens e Imaginário na História: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a idade média até o século XX**. São Paulo: Ática, 1997

WEIL, Simone. *O enraizamento*. Bauru, SP: Edusc, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp.

_____. **Cultura e Sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

_____. **O Campo e a Cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História** 157 (2º semestre de 2007), pp. 55-72. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19062/21125>. Acesso em fev./2016.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

ZAN, Roberto. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em fev./2016.

_____. Da Roça a Nashville. **Rua: Revista de Arquitetura e Urbanismo**, Unicamp. V. 1, pp.113-136,1995.

_____. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: **XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA)**, 2008.

ANEXO I - DISCOGRAFIA DE ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA**Discos em 78 rotações:**

05/1954 - MOCAMBO - CB-10047

A - Lágrimas de Mãe (José Fortuna)

B - Cavalo Pampa (José Fortuna)

07/1954 - MOCAMBO - CB-10062

A - Paineira Velha (José Fortuna)

B - Juca Romão (José Fortuna)

09/1954 - CONTINENTAL - CB-10076

A - Buquê de Flor (José Fortuna)

B - Orquestra em Família (José Fortuna)

12/1954 - MOCAMBO - CB-10115

A - O Homem D'Água (José Fortuna)

B - As Duas Irmãs (José Fortuna)

06/1956 - MOCAMBO - Nº 15.099

A - O Beijo da Morte (José Fortuna e Osvaldo Aude)

B - O Selo de Sangue (José Fortuna e Pitangueira)

01/1957 - MOCAMBO - Nº 15.121

A - Pecado Sublime (José Fortuna e Pitangueira)

B - Dois Destinos (José Fortuna e Pitangueira)

01/1957 - MOCAMBO - Nº 15.126

A - Voz de Criança (José Fortuna e Pitangueira)

B - Vestido Branco (José Fortuna e Pitangueira)

01/1957 - MOCAMBO - Nº 15.130

A - Coração de Homem (José Fortuna e Pitangueira)

B - O Punhal da Vingança (José Fortuna e Nino Silva)

1957 - MOCAMBO - Nº 15.150

A - As Duas Irmãs (José Fortuna e Pitangueira)

B - O Homem D'Água (José Fortuna e Vicente Lia)

1957 - MOCAMBO - Nº 15.151

A - Drama da Vida (Pitangueira e José Fortuna)

B - A Última Valsa (Vidal Bento e José Fortuna)

1957 - MOCAMBO - Nº 15.203

A - Lenda da Valsa dos Noivos (José Fortuna e Pitangueira)

B - Triste Noivado (José Fortuna e Pitangueira)

1959 - MOCAMBO - Nº 15.276

A - Paineira Velha (José Fortuna)

B - Lágrimas de Mãe (José Fortuna)

03/1959 - ODEON - Nº 14.438

A - Crime de Amor (José Fortuna e Pitangueira)

B - Casinha de Ouro (José Fortuna)

03/1959 - ODEON - Nº 14.446

A - Três Batidas na Porteira (José Fortuna)

B - Corre Corre (José Fortuna e Pitangueira)

06/1959 - ODEON - Nº 14.473

A - Paineira Velha (José Fortuna)

B - Cena Real (José Fortuna e Pitangueira)

10/1959 - ODEON - Nº 14.531

A - Pode Contar (José Fortuna e Pitangueira)

B - Mãos que Falam (José Fortuna)

12/1959 - ODEON - Nº 14.564

A - Fui Eu (José Fortuna)

B - A Cruz da Salvação (Pitangueira e José Fortuna)

04/1960 - ODEON - Nº 14.604

A - Tá Espiando (José Fortuna)

B - Pulga Malvada (Pitangueira e José Fortuna)

07/1960 - ODEON - Nº 14.648

A - Porque (José Fortuna e Pitangueira)

B - O Tango do Adeus (José Fortuna e Lucílio Antunes dos Santos)

10/1960 - ODEON - Nº 14.680

A - Bem-te-Vi (José Fortuna)

B - Bonequinha Viva (José Fortuna)

1961 - CABOCLO - CS-406

A - Noite Azul (José Fortuna)

B - Valsa da Separação (José Fortuna e Pitangueira)

04/1961 - CABOCLO - Nº CS-418

A - Orquestra em Família (José Fortuna)

B - Buquê de Flor (José Fortuna e Pitangueira)

07/1961 - CABOCLO - CS-458

A - Retalhos de Amor (José Fortuna)

B - Divina Pecadora (José Fortuna e Pitangueira)

11/1961 - CABOCLO - CS-501

A - Rainha do Campo (José Fortuna, Di Lázaro, Eldo e C. Bruno)

B - Beijo Inocente (José Fortuna e Pitangueira)

1961 - MOCAMBO - Nº 15.342

A - Roseira da Fonte (Pitangueira e José Fortuna)

B - Filhos de Ninguém (José Fortuna)

1962 - MOCAMBO

A - A Roseira da Fonte (José Fortuna e Pitangueira)

B - Rosa do Mato

03/1962 - CABOCLO - CS-517

A - Lembrança (José Fortuna)

B - Céu Sem Estrelas (José Fortuna e Pitangueira)

1962 - CABOCLO - CS-545

A - Flor do Baile (José Fortuna e Pitangueira)

B - Pobre Destino (José Fortuna)

1962 - CABOCLO - CS-565

A - Pequeno Mundo (José Fortuna)

B - Conversa Vai (José Fortuna e Pitangueira)

1962 - CABOCLO - CS-535

A - Cavalo Branco (José Alfredo Gimenez - Versão: José Fortuna)

B - Mundo Grande (José Fortuna)

1962 - CABOCLO - CS-598

A - Moça Gorda (José Fortuna e Pitangueira)

B - Vestidinho de Anjo (José Fortuna)

1963 - CABOCLO - CS-615

A - Justiça de um Filho (Léo Canhoto)

B - Moda dos Defeitos (José Fortuna)

1963 - CABOCLO - CS-622

A - Má Nem Não (José Fortuna e Pitangueira)

B - Fantasia de Carnavá (José Fortuna)

1963 - CABOCLO - CS-640

A - Folha Seca (José Fortuna)

B - Tem Muita Diferença (José Fortuna)

ANEXO II: DISCOGRAFIA ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA LPS E CDS



LADO A

- 1 - Corre Corre - José Fortuna
- 2 - Crime de Amor - José Fortuna
- 3 - Fui Eu - José Fortuna
- 4 - Tá Espiando - José Fortuna
- 5 - A Cruz da Salvação - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Bonequinha Viva - José Fortuna

LADO B

- 1 - Pode Contá - José Fortuna e Pitangueira
- 2 - Casinha de Ouro - José Fortuna
- 3 - Cena Real - - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Pulga Malvada - - José Fortuna e Pitangueira
- 5 - Bem te Vi - José Fortuna
- 6 - Três Batidas na Porteira - José Fortuna e Pitangueira

MELODIAS DO SERTÃO PARA VOCÊ NAS VOZES DE ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS



LADO A

- 1 - Rainha do Campo - C. Brundi e Di Lázaro - Versão: José Fortuna
- 2 - As Duas Almas - José Fortuna
- 3 - Abismo Cruel - José Fortuna e Sulino
- 4 - Divina Pecadora - José Fortuna
- 5 - Orquestra em Família - José Fortuna
- 6 - Entre o Amor e o Dever - José Fortuna

LADO B

- 1 - O Direito de Errar - José Fortuna
- 2 - Orgulho - José Fortuna
- 3 - Flor do Baile - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Retalhos de Amor - José Fortuna
- 5 - Meu Amigo Violão - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Beijo Inocente - José Fortuna

NOSSOS FILHOS – CONTINENTAL



LADO A

- 1 - Nossos Filhos - José Fortuna e Pitangueira
- 2 - Moça Magra - José Fortuna
- 3 - Nas Águas do Rio - José Fortuna
- 4 - A Vingança do Zé Gavião - José Fortuna
- 5 - O Tango do Adeus - José Fortuna
- 6 - Alma de Pedra - José Fortuna

LADO B

- 1 - Esteio de Aroeira - José Fortuna
- 2 - Conselho pras Moças - José Fortuna
- 3 - Noite de Chuva - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Livro do Destino - José Fortuna e Mário Aguinaldo
- 5 - Beija-Flor - José Fortuna
- 6 - O Maior Presente - José Fortuna e Luizinho

OS GRANDES SUCESSOS - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS



LADO A

- 1 - O Tango do Adeus - José Fortuna
- 2 - O Punhal da Vingança - José Fortuna
- 3 - O Sêlo de Sangue - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - O Beijo da Morte - José Fortuna
- 5 - Lenda da Valsa dos Noivos - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Coração de Homem - José Fortuna e Pitangueira

LADO B

- 1 - A Cruz da Salvação - José Fortuna e Pitangueira
- 2 - A Última Valsa - José Fortuna
- 3 - Vestido Branco - José Fortuna
- 4 - Drama da Vida - José Fortuna
- 5 - Pecado Sublime - José Fortuna
- 6 - Triste Noivado - José Fortuna e Pitangueira

15 ANOS DE SUCESSOS - CONTINENTAL



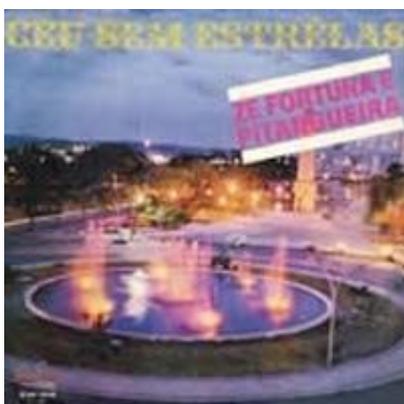
LADO A

- 1 - Salada Humorística - José Fortuna e Pitangueira
- 2 - Oceano da Vida - José Fortuna
- 3 - Acordeon Dentro da Noite - José Fortuna e Antenógenes Silva
- 4 - O Perigo de Amar Demais - José Fortuna
- 5 - A Velinha do Bolo - José Fortuna
- 6 - Espelho do Tempo - José Fortuna

LADO B

- 1 - Sinos da Aldeia - José Fortuna
- 2 - Eu Tava Agarrado - José Fortuna
- 3 - O Direito de Viver - José Fortuna e Mário Aguinaldo
- 4 - Zé Madrugada - José Fortuna e João Borges
- 5 - O Cobrador de Promessa - José Fortuna
- 6 - A Palavra Ladrão - José Fortuna e Pitangueira

CÉU SEM ESTRELAS - 1969 - CHANTECLER



LADO A

- 1 - Céu Sem Estrelas - José Fortuna e Pitangueira
- 2 - O Tabu Continua - José Fortuna e Pitangueira
- 3 - Sai prá lá Muié - José Fortuna
- 4 - A Menina e o Palhaço - José Fortuna
- 5 - Cavalo Branco – José Alfredo Gimenez –
Versão: José Fortuna
- 6 - O Crime da Mariazinha - Serrinha

LADO B

- 1 - O Desfecho da Piada - José Fortuna
- 2 - Sonho de Corinthiano - José Fortuna
- 3 - Eu não Sei se Caso - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - O primeiro Amor não se Esquece - José Fortuna
- 5 - Mais um Ano - José Fortuna
- 6 - Amor e Traição - José Fortuna

RINDO E CHORANDO - 1969 - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS



LADO A

- 1 - Fantasia de Carnaval - José Fortuna
- 2 - A Rolinha Voôu - José Fortuna
- 3 - Má nem Não - José Fortuna
- 4 - Conversa Vai - José Fortuna e Pitangueira
- 5 - Moça Gorda - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Moda dos Defeitos - José Fortuna

LADO B

- 1 - Maria das Dores - José Fortuna
- 2 - Destinos Trocados - José Fortuna
- 3 - A Cruz da Paineira - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Pequeno Mundo - José Fortuna
- 5 - Vestidinho de Anjo - José Fortuna
- 6 - A Justiça de um Filho – Léo Canhoto

A MENINA DE TRANÇAS LOIRAS - 1970 - CHANTECLER



LADO A

- 1 - O Italiano Leiloeiro - José Fortuna
- 2 - O Fabricante da Morte - José Fortuna
- 3 - Chico Surdo - José Fortuna
- 4 - Lágrimas de Pai - José Fortuna
- 5 - Um Italiano, Um Baiano, Um Português - José Fortuna
- 6 - Boiadeiro Triste - José Fortuna e Pitangueira

LADO B

- 1 - A Menina de Tranças Loiras - José Fortuna
- 2 - O Baile do Bépe - José Fortuna
- 3 - Lágrimas de um Ladrão - José Fortuna
- 4 - Atchim- José Fortuna
- 5 - Irmã Maria - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Último Adeus - José Fortuna e Fernandes

OS DONOS DA BOLA - 1971 - INSPIRAÇÃO



LADO A

- 1 - Pelé e Rivelino - José Fortuna
- 2 - Valsa dos Namorados - Silvino Neto
- 3 - Loteria Esportiva - José Fortuna
- 4 - Se Eu Soubesse - José Fortuna e Mário Aguinaldo
- 5 - Como tem Maria - José Fortuna
- 6 - A Alma não tem Defeito - José Fortuna

LADO B

- 1 - Toque de Reunir - José Fortuna
- 2 - O adeus de Pelé - José Fortuna e Pitangueira
- 3 - Irmãos Coragem - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - O Menino Jesus - José Fortuna
- 5 - O Salto da Morte - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Amor de Filho - José Fortuna e Pitangueira

HISTÓRIA DOS TIMES - 1973 - TROPICANA



LADO A

- 1 - História dos Times - José Fortuna
- 2 - Cachorro que Enjeita Osso - José Fortuna e Joldemar Tavares
- 3 - A Piada do Sabe Sabe - José Fortuna
- 4 - O Palpite do Sapo - José Fortuna
- 5 - Um Filho Só - José Fortuna e João Borges
- 6 - El Picolo Mondo - José Fortuna

LADO B

- 1 - A Saudade Continua - José Fortuna
- 2 - Cabra Macho - José Fortuna
- 3 - Mané Preguiça - José Fortuna
- 4 - As Duas Sombras - José Fortuna
- 5 - A Justiça de Um Filho - Léo Canhoto
- 6 - O Homem D'Água - José Fortuna

OS MARACANÃS - 1973 - BEVERLY



LADO A

- 1 - Retalhos de Amor - José Fortuna
- 2 - Moça Gorda - José Fortuna e Pitanguzeira
- 3 - Orquestra em Família - José Fortuna
- 4 - Corinthians e Palmeiras - José Fortuna
- 5 - Rainha do Campo – C. Brundi e Di Lázzaro –
Versão: José Fortuna
- 6 - Divina Pecadora - José Fortuna

LADO B

- 1 - Flor do Baile - José Fortuna e Pitanguzeira
- 2 - Moda dos Defeitos - José Fortuna
- 3 - Pecado de Amor - José Fortuna
- 4 - Tem Muita Diferença - José Fortuna
- 5 - Vestidinho de Anjo - José Fortuna
- 6 - Pecado Sublime - José Fortuna

O MELHOR DE ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA - 1974 - INSPIRAÇÃO



LADO A

- 1 - Menina de Tranças Loiras - José Fortuna
- 2 - Chico Surdo - José Fortuna
- 3 - Um Italiano, Um Baiano e Um Português -
José Fortuna
- 4 - Baile do Bépe - José Fortuna
- 5 - Atchim - José Fortuna
- 6 - O Primeiro Amor não se Esquece - José
Fortuna

LADO B

- 1 - Sonho de Corinthiano - José Fortuna
- 2 - O Trenzinho da Vida - José Fortuna
- 3 - O Italiano Leiloeiro - José Fortuna
- 4 - Sai pra Lá Muié - José Fortuna
- 5 - Filho de Ninguém - José Fortuna
- 6 - A Menina e Seus Bichinhos - José Fortuna

FOLHA SECA - 1974 - TROPICANA



LADO A

- 1 - Conselho pras Moças - José Fortuna
- 2 - Torcedor Fanático - José Fortuna
- 3 - Pobre Destino - José Fortuna
- 4 - A Sêca do Nordeste - José Fortuna
- 5 - Sinos da Aldeia - José Fortuna
- 6 - Folha Seca - José Fortuna

LADO B

- 1 - Maria das Dores - José Fortuna
- 2 - Oceano da Vida - José Fortuna
- 3 - A Cruz da Vida - José Fortuna
- 4 - Viagem ao Tietê - José Fortuna e Pitangureira
- 5 - Teu Nome Tem Sete Letras - José Fortuna e Zé Carreiro
- 6 - A Palavra Ladrão - José Fortuna e Pitangureira

SONHO DE CORINTIANO - 1974 - CID



LADO A

- 1 - Menina de Tranças Loiras - José Fortuna
- 2 - Chico Surdo - José Fortuna
- 3 - Um Italiano, Um Baiano, Um Português - José Fortuna
- 4 - Baile do Bépe - José Fortuna
- 5 - Atchim - José Fortuna
- 6 - O Primeiro Amor não se Esquece - José Fortuna

LADO B

- 1 - Sonho de Corinthiano - José Fortuna
- 2 - Trenzinho da Vida - José Fortuna
- 3 - O Italiano Leiloeiro - José Fortuna
- 4 - Sai pra Lá Muié - José Fortuna
- 5 - Filho de Ninguém - José Fortuna
- 6 - A Menina e Seus Bichinhos - José Fortuna

O SERTÃO CANTA - MOCAMBO



LADO A

- 1 - Amor Distante - José Fortuna
- 2 - Senhor - José Fortuna
- 3 - Paineira Velha - José Fortuna
- 4 - Lágrimas de Mãe - José Fortuna
- 5 - Filhos de Ninguém - José Fortuna

LADO B

- 1 - Voz de Criança - José Fortuna
- 2 - O Sêlo de Sangue - José Fortuna e Pitangueira
- 3 - Coração de Homem - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - A Última Valsa - José Fortuna
- 5 - Lenda da Valsa dos Noivos - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Dois Destinos - José Fortuna

CAVALO BRANCO - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS



LADO A

- 1 - Cavalo Branco - José Alfredo Gimenez –
Versão: José Fortuna
- 2 - Céu Sem Estrelas - José Fortuna e Pitangueira
- 3 - Pombinha Branca – Cherubini e Concino –
Versão: José Fortuna
- 4 - A Onda e a Praia - José Fortuna
- 5 - Menino Pobre - José Fortuna
- 6 - Pobre Destino - José Fortuna

LADO B

- 1 - Lembrança - José Fortuna
- 2 - A Lei do Céu - José Fortuna e M. Marcondes
- 3 - Mundo Grande - José Fortuna
- 4 - Cantando - Mercedes Simone – Versão: José Fortuna
- 5 - Recordação - José Fortuna
- 6 - Meu Pontiado – José Fortuna e Pitangueira

NA VENDA DO SERAFIM – INSPIRAÇÃO



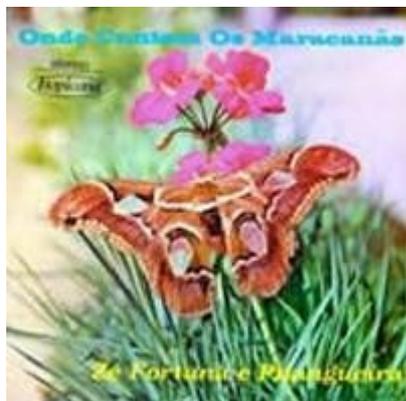
LADO A

- 1 - Na Venda do Serafim - José Fortuna
- 2 - Os Valentes Também Amam (Teatro) - José Fortuna
- 3 - Os Valentes Também Amam (Toada) - José Fortuna
- 4 - Adeus Papai e Mamãe - José Fortuna e Barrinha
- 5 - Quero que vá tudo para o Céu - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - A Mais Bela do País - José Fortuna

LADO B

- 1 - O Punhal e a Cruz - José Fortuna e Pitangueira
- 2 - A Carta - José Fortuna
- 3 - Não Chores Mãezinha - José Fortuna
- 4 - No Pé da Goiaba - José Fortuna
- 5 - Meu Sabiá - José Fortuna
- 6 - Porteira da Estrada - José Fortuna

ONDE CANTAM OS MARACANÃS



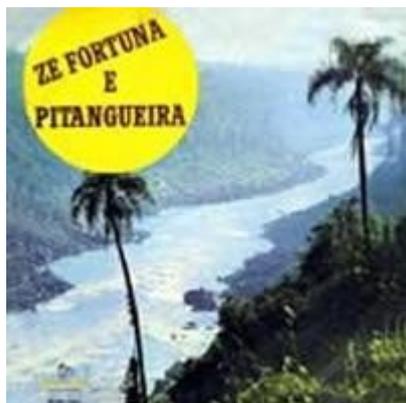
LADO A

- 1 - Lembrança - José Fortuna
- 2 - O Punhal da Vingança - José Fortuna
- 3 - Cavalo Branco – José Alfredo Gimenez – Versão: José Fortuna
- 4 - Paineira Velha - José Fortuna
- 5 - Lenda da Valsa dos Noivos - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - O Selo de Sangue - José Fortuna e Pitangueira

LADO B

- 1 - Esteio de Aroeira - José Fortuna
- 2 - O Tango do Adeus - José Fortuna
- 3 - A Cruz da Salvação - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Crime de Amor - José Fortuna
- 5 - Voz de Criança - José Fortuna
- 6 - Casinha de Ouro - José Fortuna

ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA - ODEON



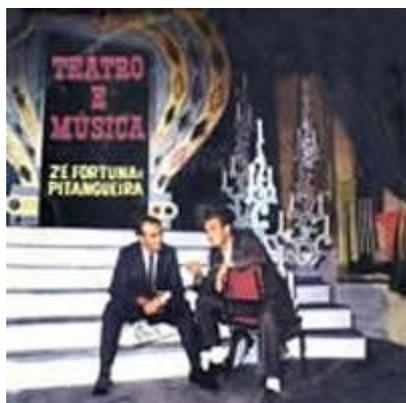
LADO A

- 1 - Mais um "Fio" Só - José Fortuna e João Borges
- 2 - Futebol do Iê Iê Iê Contra o Lari Larai - José Fortuna
- 3 - Arrependido - José Fortuna
- 4 - Minha Primeira Professora - José Fortuna
- 5 - Senhora Aparecida - José Fortuna
- 6 - Trenzinho da Vida - José Fortuna

LADO B

- 1 - Doença Esquisita - José Fortuna
- 2 - Abra o "Ôio Zabé" - José Fortuna
- 3 - Torcedor Fanático - José Fortuna
- 4 - Filho de Ninguém - José Fortuna
- 5 - Boa Noite, Mamãezinha - José Fortuna
- 6 - O sol e a Lua - José Fortuna e Pitangueira

TEATRO E MÚSICA - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS



LADO A

- 1 - Corinthians e Palmeiras - José Fortuna
- 2 - A Seca do Nordeste - José Fortuna
- 3 - Crime de Amor - José Fortuna
- 4 - A Sanfona e o Violão - José Fortuna
- 5 - Amigo - José Fortuna

LADO B

- 1 - Saudades de Itápolis - José Fortuna
- 2 - Condenado por Amor - José Fortuna
- 3 - Pedido de Casamento - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Oito Baixo - José Fortuna
- 5 - A Cruz de Cinza - José Fortuna e Pitangueira

ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA - 1979 - CHANTECLER**LADO A**

- 1 - Orgulho - José Fortuna
- 2 - De Olho Nela - José Fortuna
- 3 - Meu Amigo Violão - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Pequeno Mundo - José Fortuna
- 5 - A Sanfona e o Violão - José Fortuna
- 6 - Pedido de Casamento - José Fortuna e Pitangueira

LADO B

- 1 - Fui Eu - José Fortuna
- 2 - Sertão do Viradô - José Fortuna e Pitangueira
- 3 - Pulga Malvada - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Acordeon dentro da Noite - José Fortuna e Antenógenes Silva
- 5 - Beijo Inocente - José Fortuna
- 6 - Bem Te Vi - José Fortuna

ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA - 1980 - WEA RODEIO**LADO A**

- 1 - Mais um "Fio" Só - José Fortuna e João Borges
- 2 - Minha Primeira Professora - José Fortuna
- 3 - Sai pra Lá "Muié" - José Fortuna
- 4 - O Primeiro amor não se Esquece - José Fortuna
- 5 - O Desfecho da Piada - José Fortuna
- 6 - Lágrimas de Pai - José Fortuna

LADO B

- 1 - Doença Esquisita - José Fortuna
- 2 - Filho de Ninguém - José Fortuna
- 3 - Céu Sem Estrelas - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - O Italiano Leiloeiro - José Fortuna
- 5 - A Menina de Tranças Loiras - José Fortuna
- 6 - O Baile do Bépe - José Fortuna

O HOMEM D'ÁGUA - 1982 - CARTAZ



LADO A

- 1 - Mané Preguiça - José Fortuna
- 2 - As Duas Sombras - José Fortuna
- 3 - A Justiça de um Filho – Léo Canhoto
- 4 - O Homem D'Água - José Fortuna
- 5 - Voz de Criança - José Fortuna
- 6 - A História dos Times - José Fortuna

LADO B

- 1 - Cachorro que Enjeita Osso - José Fortuna e Joldemar Tavares
- 2 - A Piada do Sabe, Sabe - José Fortuna
- 3 - O Palpite do Sapo - José Fortuna
- 4 - Italiano Leiloeiro - José Fortuna
- 5 - Um Filho Só - José Fortuna e João Borges
- 6 - El Picolo Mundo - José Fortuna

ONDE CANTAM OS MARACANÃS - TROPICANA



LADO A

- 1 - O Beijo da Morte - José Fortuna
- 2 - Tá Espiando - José Fortuna
- 3 - Três Batidas na Porteira - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Corre, Corre - José Fortuna
- 5 - Coração de Homem - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - As Duas Irmãs - José Fortuna

LADO B

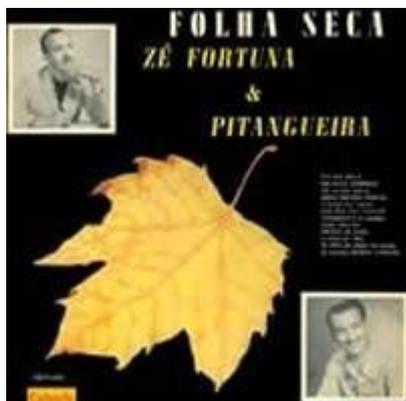
- 1 - Conversa Vai - José Fortuna e Pitangueira
- 2 - Porque - José Fortuna e Pitangueira
- 3 - A Última Valsa - José Fortuna
- 4 - Drama da Vida - José Fortuna
- 5 - Póde Contá - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Dois Destinos - José Fortuna

MUNDO LOUCO - CARMONA**LADO A**

- 1 - Mundo Louco - José Fortuna
- 2 - Cão Fiel - José Fortuna
- 3 - Coisas Pequenas - José Fortuna
- 4 - Pé Frio - José Fortuna
- 5 - Tá por Fora - José Fortuna
- 6 - Flor do desprezo - José Fortuna e Sulino

LADO B

- 1 - São Cristóvão - José Fortuna
- 2 - Erro de Amor - José Fortuna
- 3 - Ano 2000 - José Fortuna
- 4 - Lua de Mel - José Fortuna
- 5 - Se não Fosse o Quase - José Fortuna
- 6 - Jogo da Vida - José Fortuna

FOLHA SECA - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS**LADO A**

- 1 - Folha Seca - José Fortuna
- 2 - De Olho Nela - José Fortuna
- 3 - Viagem do Tietê - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Candidato e o Caipira - José Fortuna
- 5 - Pecado de Amor - José Fortuna
- 6 - Se Deus me desse um Poder - José Fortuna e Pitangueira

LADO B

- 1 - Tem Muita Diferença - José Fortuna
- 2 - Minha História Musical - José Fortuna –
Músicas Incidentais: Raul Tôrres, João Pacífico e Alvarenga
- 3 - Sertão do Viradô - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Três Beijos - José Fortuna
- 5 - A Cruz da Vida - José Fortuna
- 6 - Se Aquela Estrela Contasse - José Fortuna

ALMA DE PEDRA - CARTAZ



LADO A

- 1 - Alma de Pedra - José Fortuna
- 2 - As Duas Almas - José Fortuna
- 3 - A Saudade Continua - José Fortuna
- 4 - Cabra Macho - José Fortuna
- 5 - A Menina e seus Bichinhos - José Fortuna
- 6 - De Olho Nela - José Fortuna

LADO B

- 1 - Meu Amigo Violão - José Fortuna e Pitangueira
- 2 - A Sanfona e o Violão - José Fortuna
- 3 - Pedido de Casamento - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Tá Espiando - José Fortuna
- 5 - Três Batidas na Porteira - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Corre, Corre - José Fortuna

PEQUENO MUNDO - JAPOTI



LADO A

- 1 - Pequeno Mundo - José Fortuna
- 2 - A Sanfona e o Violão - José Fortuna
- 3 - Pedido de Casamento - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - De Olho Nela - José Fortuna
- 5 - Meu Amigo Violão - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Orgulho - José Fortuna

LADO B

- 1 - Fui Eu - José Fortuna
- 2 - Sertão do Viradô - José Fortuna e Pitangueira
- 3 - Pulga Malvada - José Fortuna
- 4 - Acordeon Dentro da Noite - José Fortuna e Antenógenes Silva
- 5 - Beijo Inocente - José Fortuna
- 6 - Bem - Te - Vi - José Fortuna

ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA



LADO A

- 1 - A Moça do Carro de Boi - José Fortuna e Carlos César
- 2 - Esteio de Aroeira - José Fortuna
- 3 - Estrada de Chão – Aurélio Miranda
- 4 - A Porteira - José Fortuna e Carlos César
- 5 - Pecado de Amor - José Fortuna
- 6 - Virgem Morena do Rio Paraíba - José Fortuna e Carlos César

LADO B

- 1 - Voltando - José Fortuna e Carlos César
- 2 - Berrante de Ouro - José Fortuna e Carlos César
- 3 - Cante Comigo - José Fortuna e Carlos César
- 4 - Toadas da Saudade - R. Torres, J. Pacífico – Newton de Almeida Mello – Goiás e Nenete – R. Torres e J. Pacífico – Batista Júnior - (Arranjo e adaptação de José Fortuna)
- 5 - Chuva na Serra - José Fortuna e Carlos César
- 6 - Que Falta que Eu Sinto - José Fortuna e Carlos César

PAINEIRA VELHA - 1982 - POLYGRAN



LADO A

- 1 - Rainha do Campo (Reginella Campagnola) - C. Brundi e Di Lázaro- Versão: José Fortuna
- 2 - Lembrança - José Fortuna
- 3 - Drama da Vida - José Fortuna
- 4 - A Vaquinha - José Fortuna, Carlos Cezar e Oswaldo Bettio
- 5 - Paineira Velha - José Fortuna

LADO B

- 1 - Último Adeus - José Fortuna e Fernandes
- 2 - Cavalo Branco – José Alfredo Gimenez - Versão: José Fortuna
- 3 - Casinha de Ouro - José Fortuna
- 4 - Lágrimas de Mãe - José Fortuna
- 5 - Raiz da Saudade - José Fortuna

LEMBRANÇAS - JAPOTI



LADO A

- 1 - Paineira Velha - José Fortuna
- 2 - Lembrança - José Fortuna
- 3 - Retalhos de Amor - José Fortuna
- 4 - Crime de Amor - José Fortuna
- 5 - Flor do Baile - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Porque - José Fortuna e Pitangueira

LADO B

- 1 - Lenda da Valsa dos Noivos - José Fortuna e Pitangueira
- 2 - Drama da Vida - José Fortuna
- 3 - A Última Valsa - José Fortuna
- 4 - O Beijo da Morte - José Fortuna
- 5 - O Selo de Sangue - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Esteio de Aroeira - José Fortuna

DOCE LEMBRANÇA



LADO A

- 1 - Lembrança - José Fortuna
- 2 - Último Adeus - José Fortuna e Fernandes
- 3 - Esteio de Aroeira - José Fortuna
- 4 - Viagem do Tietê - José Fortuna e Pitangueira
- 5 - O Punhal da Vingança - José Fortuna
- 6 - Folha Seca - José Fortuna

LADO B

- 1 - Cavalo Branco – José Alfredo Jimenez –
Versão: José Fortuna
- 2 - Nas Águas do Rio - José Fortuna
- 3 - Flor do Baile - José Fortuna e Pitangueira
- 4 - Conversa Vai - José Fortuna e Pitangueira
- 5 - O Selo de Sangue - José Fortuna e Pitangueira
- 6 - Boa Noite Mamãezinha - José Fortuna

ANEXO III - QUADRO PRODUÇÃO RAIZ

Música	Composição	Intérpretes
A COLHEITA	Zé Fortuna/Carlos Cézar	Chitãozinho e Xororó
A ENXURRADA	José Fortuna/Paraíso	Mococa e Paraíso
A FLAUTA DO SERTÃO	José Fortuna/Paraíso	Monetário e Financeiro
A HISTÓRIA DO LUAR DO SERTÃO	José Fortuna	- *
A LENDA DO PÉ DE AMORA	José Fortuna	-
A MADRUGADA QUE PASSOU	José Fortuna	-
A MÃO DO TEMPO	José Fortuna/Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardinho
A MOÇA DO CARRO DE BOI	José Fortuna/Carlos Cezar	Trio Parada Dura/Carlos Cezar e Cristiano
A MORTE DO SERESTEIRO	José Fortuna	-
A PALAVRA LADRÃO	José Fortuna – Pitangueira -	Paiolzinho e Cafezinho – Zé Fortuna e Pitangueira/ Tião do Carro e Odilon/ gravada também por Pedro Bento e Zé da Estrada com o título de “Vicente, O Ladrão”.
A PICADA	José Fortuna	-
A PORTEIRA	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira/ Jorge Luiz e Fernando
A PROCISSÃO	José Fortuna/ Paraíso -composta em 29/07/1982	Barrerito

A SECA DO NORDESTE	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
A TELHA	José Fortuna - composta em 07/11/1977	-
A VAQUINHA	José Fortuna/Carlos Cezar/Oswaldo Bettio	Zé Fortuna e Pitangueira/Trio Parada Dura
A VOZ DO SILÊNCIO	José Fortuna poema escrito em 31/10/1977	-
ADEUS PAPAÍ, ADEUS MAMÃE (poema)	José Fortuna/Barrinha	Barrinha
ÁGUA PARADA	José Fortuna composta em 01/02/1982	-
ÁRVORE DAS LÁGRIMAS (poema)	José Fortuna	-
AS BARCAS DO MISSISSIPI	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 06/02/1979	-
AS CORES DO MEU SÍTIO	José Fortuna / Mizael	Ricaço e Rossini
AS DUAS COROAS	José Fortuna poema escrito em 23/11/1958	-
AS DUAS MÃOS DE JESUS (poema)	José Fortuna poema escrito em 29/06/1970	-
AS DUAS PÁTRIAS	José Fortuna	-
AS FLORES DO LAGO	José Fortuna/Paraíso	Eli Silva e Zé Goiano

AS FLORES E OS ANIMAIS	José Fortuna/Paraíso	Cacique e Pajé
AS MÃOS E A VIOLA	José Fortuna/Luizinho composta em 04/03/1981	-
AS QUATRO ESTAÇÕES	José Fortuna composta em 04/09/1958	Zé Fortuna e Pitangueira
ATALHO	José Fortuna	Mococa e Paraíso
AVE DE AÇO	José Fortuna/Sulino/Jair Sanches composta em 24/11/1979	Sulino, Amarito e Douradense
AVENIDA BOIADEIRA	José Fortuna/Paraíso	Nalva Aguiar/ Rick e Renner com Daniel / Joaquim e Manoel
AZUL SOBRE O VERDE	José Fortuna – Paraíso	-
BARRANCO	José Fortuna/Carlos Cezar	-
BERRANTE DE OURO	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira/ Carlos Cezar e Cristiano/ Sérgio Reis/Tião Carreiro e Paraíso – Duda e Dalvan – Chitãozinho e Xororó
BERRANTE DO POVO	José Fortuna/Campos Sales composta em 16/09/1981	-
BERRANTE NO CÉU	Letra de José Fortuna/ Música de Carlos Cezar composta em 05/08/1981)	-

BOA NOITE, MAMÃEZINHA (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
BOCA DA MATA	José Fortuna/ Edinho da Mata composta em 28/02/1981	-
BÓIA FRIA	José Fortuna/Carlos César composta em 08/06/1980	Biá e seus Batutas
BOIADEIRO DAS ESTRELAS	José Fortuna composta em 26/04/1982	-
BOIADEIRO TRISTE	Zé Fortuna/Pitangueira	“Os Maracanãs”
BOLEADEIRO	José Fortuna composta em 20/05/1982	-
BOM DIA BRASIL	José Fortuna/Paraíso	Mococa e Paraíso
BOM DIA SAUDADE	José Fortuna composta em 11/01/1982	-
BONECAS DO MILHARAL	José Fortuna composta em 14/03/1982	-
BRASIL DE ONTEM E DE HOJE	José Fortuna poema escrito em 08/03/1971	-
BRASIL VIOLA	José Fortuna/Carlos Cezar	Duo Ciriema
CABOCLA FLOR BRASILEIRA (poema)	José Fortuna	Barrinha
CACHAÇA, INFERNO DA VIDA (poema)	José Fortuna	-

CACHORRO BOIADEIRO	José Fortuna composta em 29/12/1981	-
CADEIRA NA CALÇADA	José Fortuna – Paraíso	-
CAFÉ MADURO	José Fortuna composta em 01/12/1981	-
CAMA VERDE	José Fortuna/Paraíso	Jorge Luiz e Fernando – Berenice Azambuja
CAMINHO LARGO	José Fortuna composta em 21/08/1983	-
CANÇÃO DA TERRA	José Fortuna/Jotha Luiz	Joel Marques
CANGA DO TEMPO (CANGA DE GUARANTÃ)	José Fortuna/Paraíso	Lourenço e Lourival
CANO D'ÁGUA	José Fortuna composta em 28/10/1982	-
CANTE COMIGO	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira
CANTO CHORANDO	José Fortuna/Paraíso	Leôncio e Leonel/Lourenço e Lourival
CANTO DOS VENTOS	José Fortuna/Paraíso	-
CARÊNCIA DE CARINHOS	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 21/10/1978	-
CARGA PESADA	José Fortuna/Carlos Cezar -	Tião Carreiro e Pardino
CARNEIRINHO DO CÉU	José Fortuna	-
CARREADOR	José Fortuna/Paraíso composta em 10/04/1982	Tião Carreiro e Praiano – Peão Carreiro e Praiano

CARREIRO VELHO	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 08/03/1979	-
CASARÃO	José Fortuna/Jotha Luiz	Jair Rodrigues/ Mococa e Paraíso
CAVALEIRO DO LUAR	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 20/08/1980	-
CAVALO DE FERRO	José Fortuna/Juraci composta em 14/04/1980	Juraci e Marcito
CERCA DE PAU-A-PIQUE	José Fortuna/Paraíso composta em 29/05/1981	-
CÉU CINZENTO	José Fortuna composta em 24/09/1980	-
CHAMINÉ DOS CAMPOS	José Fortuna composta em 08/09/1981	-
CHEIRO DE RELVA	José Fortuna/Dino Franco	Dino Franco e Mourai / Irmãs Galvão
CHICO SÓ (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
CHIFRE DE BOI	José Fortuna composta em 19/12/1981	-
CHUVA MANSA	José Fortuna composta em 07/04/1982	-
CHUVA NA SERRA	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira/ Jorge Luiz e Fernando
CHUVISQUEIRO	José Fortuna composta em 18/09/1980	-

SIRIEMA DO SERRADO	José Fortuna/Paraíso composta em 12/10/1981	João Paulo e Daniel
CIRURGIÃO DA NATUREZA	José Fortuna composta em 09/06/1982	-
COCHO DE CABREÚVA	José Fortuna/Paraíso	Liu e Léu
COISAS PEQUENINAS	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
COLÔNIA VAZIA	José Fortuna/Mairiporã	Irídio e Irineu
COQUEIRO DA SOLIDÃO	José Fortuna	-
CORDILHEIRA	José Fortuna/Jesualdo	Rudy e Roney
COROA NA LUA		
CORTADOR DE CANA	José Fortuna/Paraíso	João Mulato e Pardinho
CORTINA BRANCA	José Fortuna composta em 17/06/1981	-
COXINILHO	José Fortuna/Paraíso composta em 21/12/1981	Pedro Bento e Zé da Estrada
CULTURA E SABEDORIA	José Fortuna/J dos Santos	Cacique e Pajé
DECIFRANDO	José Fortuna/Tonico	Tonico e Tinoco
DESCRENÇA	José Fortuna	-
DIPLOMA DE CARREIRO	José Fortuna/Paraíso	Zilo e Zalo
DO QUE O BOIADEIRO GOSTA	José Fortuna/J. dos Santos	Cacique e Pajé/Dino Franco e Mourai/ Cezar Menotti e Fabiano

ENXAME DE ABELHA	José Fortuna composta em 11/06/1981	-
ÉRAMOS SEIS	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 08/08/1979	-
ESCOLA DE PEÃO	José Fortuna/Carlos Cezar	Carlos Cezar e Cristiano
ESTAÇÕES DA VIDA	José Fortuna composta em 27/06/1967	-
ESTEIO DE AROEIRA	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira/ Liu e Léu
ESTRADA (A) – poema	José Fortuna poema escrito em 22/07/1974	-
E DE REPENTE, A SOJA	José Fortuna composta em 19/03/1981	-
ESTRADA DO TEMPO	José Fortuna/Paraíso composta em 04/04/1981	-
ESTRADAS DO MUNDO	José Fortuna composta em 28/01/1981	-
ESTRELA DO PASTOR	José Fortuna/Raymundo Prates	Liu e Léu
EU E O TEMPO (poema)	José Fortuna	-
EU QUERIA DORMIR E ACORDAR CRIANÇA	José Fortuna composta em 30/07/1979	-
EU VENHO AGRADECER A DEUS	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 06/11/1978	-

EXPRESSO BOIADEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Carlos Cezar e Cristiano
ESTRADA DE CHÃO	Aurélio Miranda	Zé Fortuna e Pitangueira
FELIZ É O LOUCO	José Fortuna/ Paraíso composta em 27/03/1982	-
FILHA DA NATUREZA	José Fortuna composta em 14/05/1981	-
FINADOS (poema)	José Fortuna	-
FINAL	José Fortuna/ Paraíso composta em 19/08/1982	-
FLOR DE IPÊ (Violão de Ipê)	José Fortuna composta em 01/10/1958	-
FLORES, AVES E ANIMAIS (As flores e os Animais)	José Fortuna/Paraíso composta em 31/07/1978	Cacique e Pajé
FOGO APAGOU	José Fortuna composta em 29/06/1981)	-
FOI (poema)	José Fortuna poema escrito em 02/09/1969	-
FOLHA SECA	José Fortuna	“Os Maracanãs”/Rolando Boldrin
FONTE DA VIDA	José Fortuna/Dino Franco	Dino Franco e Mouraí
FORMIGUINHA	José Fortuna composta em 01/06/1980	-
FORNO DE LENHA	José Fortuna composta em 12/07/1982	-

GERAÇÃO DE BOIADEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Matogrosso e Mathias
HERANÇA DE MEU PAI	José Fortuna composta em 05/04/1981	-
HOMENAGEM A CATULO	José Fortuna	Abel e Caim
HORIZONTE BELO	José Fortuna composta em 17/04/1981	-
HORIZONTE LARGO	José Fortuna/Paraíso composta em 30/01/1981	-
INFÂNCIA BRINQUEDO	José Fortuna composta em 22/05/1979	-
IPÊ	José Fortuna composta em 14/03/1980	-
JABOTICABEIRA	José Fortuna composta em 02/12/1982	-
JACARANDÁ	José Fortuna/Sulino	Valderi e Mizael
JANELAS DO MUNDO	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Carreiro e Carreirinho
JOÃO NINGUÉM	José Fortuna/Zeca	Zico e Zeca
JORNADA DA VIDA (monólogo)	José Fortuna	-
JOVENS DA ROÇA	José Fortuna/Paraíso composta em 23/02/1981	-
LAÇO DE COURO MAGRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Duduca e Dalvan

LAGOA SECA	José Fortuna/Paraíso composta em 18/10/1983	-
LÁGRIMAS	José Fortuna/ Carlos Cezar	Irmãs Galvão
LÁGRIMAS DE UM LADRÃO (poema-diálogo)	José Fortuna	José Fortuna, Marlene e Iara Fortuna
LENDAS DO SUL	José Fortuna	-
LIBERDADE	José Fortuna composta em 02/01/1981	-
LUGAREJO	Letra de José Fortuna/Melodia de Juraci	-
MÃE-TERRA	José Fortuna/Paraíso	Mococa e Paraíso
MANHÃ	José Fortuna composta em 18/01/1981	-
MARÉ MANSO	José Fortuna/Paraíso	-
MARES DA VIDA	José Fortuna composta em 22/08/1981	-
MATA MOLHADA	José Fortuna/Edinho da Mata composta em 28/12/1980	Edmel
MEDITAÇÃO DE SERTANEJO	José Fortuna composta em 21/03/1981	-
MENINO CATIREIRO	José Fortuna composta em 28/02/1982	-
MENINO DE FEIRA	José Fortuna – Carlos Cezar composta em 13/11/1980	-

MENINO POBRE (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
MESTRE CARREIRO	José Fortuna	-
MEU AMIGO VIOLÃO	José Fortuna/ Pitangueira	Zé Fortuna e Pitangueira
MEU BOM VELHINHO (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
MEU MUNDO COLORIDO	José Fortuna/Paraíso	Liu e Léu
MEU PASSADO	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
MEU PONTIADO	José Fortuna/Pitangueira	Zé Fortuna e Pitangueira
MEU TORDILHO	José Fortuna composta em 13/01/1974	-
MINH'ALMA ESTÁ NO SERTÃO	José Fortuna/Jotha Luiz	Rouxinol e Sabiá
MINHA VELHA	José Fortuna composta em 24/10/1980	-
MINHAS MÃOS (poema)	José Fortuna	-
MOÇA CAMINHONEIRA	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 07/04/1981	Carlos Cezar e Cristiano
MONJOLO	José Fortuna	-
MOURÃO QUEIMADO	José Fortuna/Sulino	Sulino e Marrueiro
MULHER CAVALEIRA	José Fortuna composta em 17/01/1980	-

MULHER VIOLA	José Fortuna composta em 28/06/1982	-
MUTIRÃO	José Fortuna composta em 18/06/1981	-
NATAL	José Fortuna poema escrito em 27/11/1973	-
NATAL SERTANEJO	José Fortuna/Carlos Cezar	-
NÉ PAI	José Fortuna composta em 27/02/1979	-
NO DECOTE DO HORIZONTE	José Fortuna- J. dos Santos composta em 24/08/1980)	-
NOITE DO SERTÃO	José Fortuna	-
NOS BRAÇOS DA SAUDADE	José Fortuna/Sulino	Sulino, Amarito e Douradense
NÓS E OS LOUCOS	José Fortuna/Paraíso composta em 14/02/1982	-
NUNCA MAIS	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 06/10/1980	-
NUVEM VERMELHA	José Fortuna/Paraíso	-
O BALANÇO DO CAJUEIRO	José Fortuna composta em 27/01/1979	-
O BARQUEIRO	José Fortuna composta em 24/09/1981	-

O BELO DA VIDA	José Fortuna composta em 08/04/1981	-
O BEZERRINHO	José Fortuna composta em 12/05/1980	-
O BICHO- HOMEM	José Fortuna/Paraíso composta em 04/07/1981)	-
O CARRO E A FACULDADE	José Fortuna/Sulino	Trio Parada Dura /Valderi e Mizael/ Mococa e Paraíso/ Marcelo Costa/ Jad e Jefferson
O CHAMINÉ	José Fortuna composta em 30/05/1981	-
O CIRCO	José Fortuna	-
O ENCERADO		
O FILHO QUE VOLTA (poema)	José Fortuna/Barrinha	Barrinha
O FIM DA PONTE	José Fortuna composta em 04/04/1983	-
O GRANDE AMANHÃ	José Fortuna composta em 29/12/1977	-
O GRANDE ARQUITETO	José Fortuna composta em 13/10/1979	-
O MENINO BOIADEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Donizeti
O MENINO JESUS	José Fortuna	declamação de Marlene e Iara Fortuna no disco Rindo e Chorando de Zé Fortuna e Pitangueira

O PAIOL	José Fortuna composta em 23/01/1982	-
O PICO DAS NUVENS BRANCAS	José Fortuna composta em 12/06/1982	-
O PILÃO	José Fortuna	-
O POEMA DO SORRISO	José Fortuna poema escrito em 13/05/1968	-
O PONTEIO DA VIOLA	José Fortuna /Paraíso	Kaetano e Kadu
O RASTRO DO CARREIRO	José Fortuna composta em 19/01/1981	-
O SANTO DA NATUREZA	José Fortuna /Paraíso composta em 20/01/1982	-
O SEMEADOR	José Fortuna composta em 09/01/1981	-
O SINUELO	José Fortuna - Paraíso – Nhô Moraes composta em 01/11/1983	Mococa e Paraíso / Otávio Augusto e Gabriel
O SOL AMIGO	José Fortuna	Orlando de Alencar
O SONHO DA MENINA ÓRFÃ	José Fortuna escrito em 01/05/1975	-
O VARAL	José Fortuna/Paraíso composta em 13/04/1981	Duo Esperança
OLHA EU AQUI CHEGANDO	José Fortuna/Carlos Cezar	Sérgio Reis
OLHOS DO	José Fortuna poema escrito em 12/02/1976	-

PENSAMENTO (poema)		
ONDE ANDA O CANOEIRO	José Fortuna/Jair Sanches composta em 03/12/1980	-
ORQUESTRA DA NATUREZA	José Fortuna/Dino Franco composta em 13/02/1979	Abel e Caim
OS INSENSÍVEIS	José Fortuna/Paraíso composta em 05/05/1981	Roberta Miranda
OS IRRACIONAIS	José Fortuna/Paraíso composta em 18/09/1981	Simão e Sabino
OS PASSOS DA VIDA	José Fortuna composta em 09/10/1980	-
OS TRÊS REPIQUES DO BERRANTE	José Fortuna composta em 24/11/1980	-
PAINEIRA VELHA	José Fortuna	Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole/ Duo Glacial / Inezita Barroso
PANHA DE ALGODÃO	José Fortuna composta em 24/05/1981	-
PAPAI E MAMÃE (poema)	José Fortuna poema escrito em 06/12/1961	-
PÁSSARO AZUL	José Fortuna composta em 16/11/1978	-
PÁSSARO BRANCO	José Fortuna composta em 08/05/1980	-
PÉ DE BANANEIRA	José Fortuna composta em 09/09/1981	-

PEITO DE AÇO	José Fortuna	Zé Fortuna/Pitangueira
PEITORAL DE ARGOLAS	José Fortuna composta em 05/10/1981	-
PESADÃO	José Fortuna/Carlos Cezar	Lobo da Estrada
PICO DA MONTANHA	José Fortuna composta em 19/11/1982	-
PLANETA TERRA	José Fortuna/Jo tha Luiz	Jayne
POEMA DOS OLHOS (poema)	José Fortuna	-
POMBA DO AR	José Fortuna composta em 16/01/1980	-
PONTINHO VERDE	José Fortuna composta em 23/03/1982	-
POVO DA ROÇA	José Fortuna composta em 22/06/1980	-
PROCURA	José Fortuna composta em 24/09/1979	-
QUANDO A LUA VEM SURGINDO	José Fortuna/Sulino	Sulino e Marrueiro/Zico e Zeca
QUE FALTA QUE EU SINTO	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira
RAINHA DO CAMINHONEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 13/08/1979	Nalva Aguiar
RAIZ	José Fortuna/ Paraíso composta em 15/01/1983	-

RAIZ DE SAUDADE (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
REI DA ESTRADA	José Fortuna composta em 06/03/1981	-
RELÓGIO DO SERTÃO	José Fortuna/Jotha Luiz	Jayne
RESTO DE NEBLINA	José Fortuna composta em 28/03/1980	-
RETIREIRO DA FAZENDA	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
RIBADA	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 28/06/1981	-
RIOZINHO	José Fortuna/ Carlos Cezar	Jorge Luiz e Fernando / Irmãs Galvão / Lourenço e Lourival
ROÇADO NOVO	José Fortuna composta em 31/05/1981	-
ROCEIRO FELIZ	José Fortuna	-
RODA DE CARRO	José Fortuna	Nico e Niquinho
ROSEIRAL BEIRANDO A LINHA	José Fortuna composta em 06/01/1983	-
SAUDADONA	José Fortuna/Paraíso composta em 28/05/1979	Mococa e Paraíso
SE AS ÁRVORES FALASSEM	José Fortuna/Paraíso composta em 06/01/1982	Suely Ferreira

SEMENTE	José Fortuna composta em 03/06/1980	-
Senhora Aparecida (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira/ Barrinha
SERRA DA SAUDADE	José Fortuna composta em 05/12/1979	-
SERTÃO	José Fortuna/Paraíso	João Paulo e Daniel
SILENCIO DO BERRANTEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Pedro Bento e Zé da Estrada
SILENCIOSO LAGO AZUL	José Fortuna composta em 24/12/1981	-
SOL DA MANHÃ	José Fortuna composta em 21/08/1981	-
SOL DA MONTANHA	José Fortuna/Carlos Cezar	-
SONHO DE BOIADEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	-
SONHO DE CRIANÇA	José Fortuna	-
SONO DO POETA	José Fortuna/Zalo	Zilo e Zalo
TELHAS DA VELHICE	José Fortuna composta em 18/05/1980	-
TERRA (Planeta Terra)	José Fortuna/Jotha Luiz	Jayne
TERRA TOMBADA	José Fortuna/Carlos Cezar	Chitãozinho e Xororó/ Daniel/ Mococa e Paraíso
TERREIRO GRANDE	José Fortuna composta em 26/01/1981	-

TESTEMUNHO DO POETA	José Fortuna composta em 13/11/1981	-
TREM BOIADEIRO	José Fortuna composta em 02/01/1982	-
TRENZINHO DA VIDA	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
TRÊS DEGRAUS	José Fortuna composta em 28/05/1981	-
TRILHO COMPRIDO	José Fortuna composta em 28/05/1981	-
TRISTE	José Fortuna/Carlos Cezar	Durval e Davi
TROVÃO NA TARDE	José Fortuna/Paraíso	-
TUDO DEPENDE DE NÓS	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 13/04/1979	-
ÚLTIMO CANTOR	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 17/11/1980	Cezar e Paulinho
VAGALUME	José Fortuna composta em 19/07/1981	-
VAI SAUDADE – 02	José Fortuna composta em 15/08/1981	-
VAI E VEM DO CARREIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Carlos Cezar e Cristiano
VALENTE PIONEIRO	José Fortuna/ Carlos César	Biá e seus Batutas
VALSA DO PESCADOR	José Fortuna	Palmeira e Biá
VARANDA DE ROUXINÓIS	José Fortuna	-

VELHA COMPANHEIRA	José Fortuna	Zé Goiano e Goianinho
VELHA SALA	José Fortuna	-
VELHAS ÁRVORES	José Fortuna composta em 10/09/1979	-
VELHO CAMINHO	José Fortuna	-
VELHO PEÃO	José Fortuna composta em 26/12/1981	-
VELHO POÇO	José Fortuna composta em 08/01/1982	-
VENTO VIOLEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Pena Branca e Xavantinho
VESTIDO VERDE	José Fortuna composta em 20/03/1981	-
VIAGEM DO PENSAMENTO (volto voando)	José Fortuna/Carlos Cezar	Lau Roberto e Samuel
VIAJANTE	José Fortuna composta em 02/11/1980	-
VIDA	José Fortuna poema escrito em 09/03/1964	-
VIDA DE VIOLEIRO	José Fortuna	Zé Fortuna, Pitangueira e Coqueirinho
VIOLA	José Fortuna/Théo Azevedo	-
VIOLA NO CÉU	José Fortuna composta em 15/09/1981	-
VIOLEIRO	José Fortuna	-

VIOLEIRO DISPOSTO	José Fortuna/ Carreirinho	Zé Carreiro e Carreirinho
VOCE (poema)	José Fortuna soneto escrito em 02/06/1969	-
VOLTANDO	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira

*[-] indica músicas inéditas.

ANEXO IV – VERSÕES DE JOSÉ FORTUNA

Tabela de Versões José Fortuna

Título	Compositores	Intérpretes	Versão Original	Gravadora	Ano
Andorinha	José Fortuna	Duo Moreno	La Golondrina	-	-
A Cruz de Ouro	José Fortuna/Inhana	Cascatinha e Inhana	Cruz de Ouro	Continental	1970
Adellita	José Fortuna/Nenete	Nenete e Dorinho			
Adeus Adeus	José Fortuna				
Anahy	Osvaldo Sossa Cordeiro/José Fortuna	Carlos Gonzaga/Cascatinha e Inhana/Alzira e Tetê Espindola			
Asunción	Frederico Yera/José Fortuna	Cascatiha e Inhana			
Boa Noite Filho Meu	José Fortuna	Leila Silva			
Caminhos da Vida	J.A Gimenez/José Fortuna	Duo Glacial			
Cantando	Mercedes Simone/José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira			
Cantar de Prece	Francisco Lacerda/Avelar Reigota/José Fortuna				
Cavalo Branco	José Alfredo Gimenez/José Fortuna				
Capelinha Branca	Frederico Lera/José Fortuna	Luizinho e Limeira			

Coração Ferido	Bonifacio Colazo/José Fortuna	Cascatinha e Inhana			
Deixe que Saia a Lua	José Alfredo Gimenez/José Fortuna	Duo Glacial			
Deixe Sair a Lua	José Alfredo Gimenez/José Fortuna	Tibagi e Miltinho			
Desde que o Dia Amanhece	José Fortuna	Duo Glacial			
Diga que Sim	José Fortuna	Francisco Magno			
Doces Memórias	M. Newburi/José Fortuna		Sweet Memories		1983
Índia	José Assuncion Flores/Manoel Ortiz Guerrero/José Fortuna	Cascatinha e Inhana/Perla/Paulo Sérgio/Mococa e Paraíso/Leandro e Leonardo/Gal Costa/Roberto Carlos			
Jussara	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira			
Justiceiro	José Fortuna		Jalisco		1980
La Golondrina	José Fortuna	Trio Brasil Moreno			
Lamento Nordestino	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira			
Lar Destruído	José Fortuna	Cascatinha e Inhana			
Má Pagadora	José Fortuna	Cascatinha e Inhana			

Mar de Guarujá	José Fortuna				
Meu Primeiro Amor	Hermínio Gimenez/José Fortuna	Cascatinha e Inhana/Maria Bethânia e Caetano Veloso/Nara Leão/Joana e Fagner/Perla/João Mineiro e Marciano/Leandro e Leonardo	Lejanía		
Minha Oração	Eládio Martinez/Emigdio Ayala Baez/José Fortuna	Cascatinha			
Minha Terra Distante	Emigdio Ayala Baez/José Fortuna	Cascatinha e Inhana/Tibagi e Amaraí			
Mundo Lindo	Manoel Peomian/José Fortuna	Cascatinha e Inhana			
Não Existe Solidão	Ray Coniff/José Fortuna		Someone		1973
Não me Abandone	José Fortuna	Cascatinha e Inhana			
Noite de Ronda	José Fortuna	Duo Brasil Moreno			
Noites do Paraguai	José Fortuna				
Noiva Seraneja	Joaquim Pietro/José Fortuna				1981
O Homem e a Natureza	Hedy West/José Fortuna	Carlos César e Cristiano			
Oração a Minha Amada	José Fortuna	Cascatinha e Inhana			

Passarinho Prisioneiro	José Fortuna		Io Soy Puro Mexicano		1957
Pedaços de Mim	Dom Gibson/José Fortuna	Nenete e Dorinho			
Pombinha Branca	Cherubini/Concino/José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira			
Pombinha de Penas Brancas	José Fortuna	Duo Glacial			
Quisera ser Amado	José Fortuna	Demétrius			
Rainha do Campo	C. Brundi/Di Lazzaro/José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira	Reginella Campagnola		
Raios de Sol	Tafarela/José Fortuna	Francisco Petrônio			
Rancho Grande	José Fortuna	Duo Glacial			
Renúncia	A.Valdez Herrera/José Fortuna		Renunciacion		1973
Santa Luzia – 01	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira			
Sibonei no Baião	José Fortuna	Dupla Ouro e Prata			
Sobre o Mar	José Fortuna				
Solidão	José Asunción Flores/M Cardoso/José Fortuna	Cascatinha e Inhana			
Sublime Visão	José Fortuna				

Souvenir de Amor	Leonardo Maker/José Fortuna	Martha Mendonça			
Vai com Deus	L Russel/I James/José Fortuna	Cascatinha e Inhana	Vaya com Dios		
Velhos Caminhos	J.A. Flores/M.O Guerrero/José Fortuna	Josemar e Joselito			
Voa Pombinha	Cherubini/Concina/José Fortuna				

ANEXO V – SINOPSES DAS PEÇAS DE TEATRO DE JOSÉ FORTUNA

AMOR E TRAIÇÃO

Drama em 04 atos

(1968)

Sinopse

Drama urbano onde a viúva Tereza, pobre e vivendo na miséria juntamente com o irmão, o italiano Guido, o cômico da peça e a filha Madalena, tenta desvencilhar-se do assédio do Barão do Bonfim, homem rico e inescrupuloso, pai do menino Roberto. O menino e Madalena amam-se desde pequenos, mas o Barão tentando afastar os dois devido a imensa diferença social de ambos, envia o garoto para estudar em Portugal, e Madalena, com a saúde debilitada vai enfraquecendo pouco a pouco. Após dez anos, Roberto agora já formado em medicina e retornando ao Brasil, procura imediatamente Madalena, o amor de infância que ele jamais esqueceu, mas para quem nem mesmo as cartas de amor chegavam, pois eram interceptadas pelo barão. Roberto encontra Madalena tuberculosa, e ao vê-lo desmaia, como que tomada por uma catalepsia, dando a entender a todos que havia morrido. O Barão chega neste momento à casa de Tereza, e encontra o filho desconsolado que o rechaça, culpando-o pela desgraça que se abateu sobre aquela casa. O Barão enfurecido de ódio e recalque, por ter perdido o amor do filho e nunca ter sido correspondido por Tereza, a esfaqueia pelas costas, e acusa o italiano Guido do assassinato da irmã. Guido é preso e torturado até confessar o crime que não cometeu, e Roberto sai pelo mundo, inconformado com a morte de Madalena, único amor de seu coração, juntamente com o personagem Mosquito, ex-funcionário do Barão e o outro cômico do drama. Após sete anos, Madalena que em verdade, apenas tivera um desmaio diagnosticado como uma catalepsia, reaparece para visitar o tio na prisão, que se surpreende ao vê-la. Com o dinheiro acumulado ao longo destes sete anos, Madalena suborna o carcereiro que possibilita a fuga do tio inocente, e ambos saem pelo mundo à procura de Roberto. Nos confins da floresta amazônica, totalmente irreconhecível, vivendo na selva entre feras bravias, está Roberto e o fiel escudeiro Mosquito, quando numa tarde são surpreendidos pela visita de um velho cego e maltrapilho, que ali chega pedindo pouso e comida, trazendo em suas mãos uma carta de confissão. Mosquito reconhece ser o Barão, o pai de Roberto que andou todos estes anos à procura do filho desaparecido. Ambos pai e filho se reencontram e o barão arrependido, conta a Roberto a verdade sobre Madalena, que ela não morreu, mas está viva e à sua procura, juntamente com o tio Guido, que ajudado por ela havia fugido da prisão, e o procurava com o desejo ardente de vingança. O orgulhoso barão morre à míngua nos braços do filho, no momento em que chegam finalmente à choupana Madalena e o velho Guido, agora já impossibilitado de cumprir sua vingança, já que o velho barão esperou apenas reencontrar o filho para ali morrer. Ao final, após tanta desventura restam Roberto e Madalena juntos, para dali para a frente recomeçarem suas vidas.

AS DUAS IRMÃS

Melodrama em 04 atos

Sinopse

Duas irmãs, Elza e Geny, amavam o mesmo homem. Carlos, no entanto, apaixonado por Geny fazia planos para o casamento, mesmo porque Geny esperava um filho dele. Irmãs e amigas inseparáveis viviam juntas com o outro irmão Zé Preguiça, o cômico da peça. Elza, no entanto, tinha uma saúde precária, e segundo pareceres médicos não poderia sofrer grandes contrariedades ou qualquer desgosto emocional. Um dia Elza, passando muito mal, resolve contar à irmã sobre o amor imenso que sente por Carlos, e Geny pressentindo o sofrimento mortal que causaria à irmã, pede a Carlos que se case com Elza. Carlos, que havia jurado a Geny fazer qualquer sacrifício por amor à ela, casa-se com a irmã a contragosto. Geny entrega o filho que nasceu a Elza, para que ela o criasse juntamente com Carlos, e entra para um convento seguindo a vida religiosa. Após sete anos de infelicidade, Carlos que desconhece ser Paulinho seu filho verdadeiro, e não suportando mais viver com Elza, abandona o lar e sai pelo mundo afora. Elza adocece seriamente e vem bater à porta do hospital onde trabalha Geny, hoje uma irmã de caridade. Chegando tardiamente, Elza agoniza nos braços da irmã, morrendo de amor e implorando-lhe perdão. Ao final do 4º ato, num dia de finados, encontram-se casualmente no cemitério Geny, Carlos e Paulinho, o menino que pensa ser filho de Elza. Geny conta-lhe então toda a verdade, mas nega a súplica de Carlos para que os três juntos reconstruíssem suas vidas. Ao contrário, diz ser agora uma serva de Deus, pedindo que ambos pai e filho se unam, seguindo seus caminhos, que serão eternamente por ela abençoados.

A SECA DO NORDESTE

Drama sertanejo

Sinopse

Drama que se passa no sertão nordestino, dizimado pela seca, fome e miséria sem limites, onde Orozimbo mata a avó que ama, obcecado pela ideia de que quando ela morresse, choveria no sertão. O personagem é levado a esse terrível fato pelo sonho narrado por sua avó, de que quando chegasse o fim de seus dias, a chuva cairia no sertão nordestino.

A ÚLTIMA VALSA

Melodrama em 05 atos

Sinopse

Uma tragédia de amor em que o protagonista Luiz é vítima de uma armadilha, armada pelo ladrão Vampiro, personagem inescrupuloso, e pela tia Fifi, que apaixonada e preterida por Luiz, participa do plano de Vampiro, fazendo com que Luiz, inocente, seja acusado de um crime que não cometeu. Luiz por sua vez, perdidamente apaixonado e enamorado de Nair, sobrinha de Fifi, busca o consolo da amada, que não acredita em sua

inocência. Dessa forma, Luiz desgostoso e desacreditado por Nair, sai pelo mundo, fugindo da polícia e entrando para o mundo do crime, transformando-se assim em bandido. Nair por sua vez, arrependida por não ter em Luiz acreditado, e movida pelo remorso, sai pelo mundo à sua procura, caindo na prostituição. Ambos se procuram pela vida afora, reencontrando-se por acaso, muitos anos depois num cabaré sórdido onde Nair trabalha. Luiz ferido, fugindo do cerco da polícia, adentra a casa noturna, e sem reconhecê-la, tira Nair para dançar uma valsa. Nair aceita, mas como também não o reconhece, e percebendo o sangue em suas mãos, chama depressa a polícia que o leva preso, perdendo Nair a última chance de reconciliar-se com o seu grande e único amor. É o tema final da peça: “Estava com ele nos braços e para sempre o perdeu”.

BUQUÊ DE FLOR

Melodrama em 03 atos

Sinopse

A peça trata do drama passional vivido por Guiomar, noiva do delegado Pedro Chaves e o bandido Júlio, também apaixonado por Guiomar, que acaba assassinando-a no dia do noivado, com um punhal escondido num buquê de flores. Os outros personagens da trama são a tia de Guiomar, que é cegada pelo bandido, e o cômico Chereta, amigo inseparável de Pedro.

CENA REAL

Melodrama em 04 atos

Sinopse

Paulo e Maria eram dois grandes artistas, que casados, viviam pelo mundo a viajar com uma trupe de circo. Quando se casaram, Maria deu a ele um lenço bordado contendo a inscrição: “Pode matar-me, se um dia eu lhe deixar”. Paulo, um dos donos do circo, era sócio do cínico Orlando, homem inescrupuloso e sem caráter, que amava Maria e de quem era amante. Para ficar definitivamente com ela, Orlando arquiteta um plano de morte para incriminar Paulo, e consegue obter seu intento. Numa cena de tiroteio, Orlando troca as balas de festim por balas de verdade, e Paulo, sem o saber, atira no velho Tomaz, com quem contracenava, matando-o em cena. Paulo acaba preso e condenado, ficando o circo aos cuidados de Maria e Orlando. Após alguns anos, ele consegue enfim provar sua inocência e incriminar Orlando, que passa agora a ser perseguido pela polícia. Paulo corre o mundo à procura de Maria, até que um dia, em terras distantes vê anunciado o espetáculo em que ela e Orlando atuariam. Auxiliado pelo fiel companheiro João Bobo, o cômico da peça e seu irmão, Paulo entra no camarim onde está Orlando, que foge assim que o vê. Ele então veste-se com a roupa do outro, e entra em cena disfarçado, sem que Maria o perceba. Era uma cena de traição, autobiográfica, em que Maria representava sua própria vida, mas no momento em que Orlando deveria entrar com um lenço nas mãos para enxugar seu pranto, Paulo entra por detrás e Maria vê escrito: “pode matar-me se um dia

eu lhe deixar”. Neste momento ela percebe que é Paulo, mas estando em cena, foi obrigada a continuar até o fim. Não resistindo a emoção tão forte, Maria cai no palco, fulminada por um ataque cardíaco, diante de toda a plateia que, sem saber da realidade, aplaude tão estupenda interpretação de Maria agonizando, não podendo imaginar jamais que aquela cena era real.

CONDENADO POR AMOR

Melodrama em 04 atos

Sinopse

Drama urbano em que um casal feliz, Raul e Norma, pais de uma filhinha ainda pequena, veem-se de repente, envolvidos pela trama do destino, quando Raul, confundido com um ladrão que teria acabado de assassinar uma milionária para roubá-la, é preso injustamente. O assassino é descoberto e apanhado pelo amigo Vitório, o cômico da peça, mas é solto logo em seguida, por ser irmão do delegado local. Raul espancado e torturado na delegacia, forçado a confessar um crime que não cometeu, mantém-se firme em sua inocência, mas Norma vendo-o quase desfigurado, e prestes a sucumbir nas mãos da polícia, acusa-o para livrá-lo da morte. Raul é então condenado a 20 anos de prisão, e transtornado pelo ódio, pede que Norma desapareça, e que sua filha seja criada pela irmã Amélia, impedindo que a mãe veja a criança. Norma procura pela filha anos e anos, e um dia, descobrindo onde a criança está, vem disfarçada pedir emprego na casa de sua cunhada Amélia, apenas para ficar perto da filha que não a reconhece. Amélia a emprega, pois também não reconhece ser ela a esposa que, injustamente provocou a prisão de seu irmão. Após sete anos, o verdadeiro assassino é definitivamente descoberto e preso, sem contar agora com a cobertura do irmão-delegado já falecido, e é entregue à justiça. Raul é solto e retorna à casa. Norma revela-se à ele e implora o seu perdão. Ele a perdoa, pois compreende que foi condenado por amor, e que em verdade, ela o acusou para salvar-lhe a vida, e juntos os três recomeçam suas vidas.

CORAÇÃO DE HOMEM (“Vingança Cruel”)

Drama em 03 atos

Sinopse

Drama urbano em que o médico Artur é casado com Ângela, e têm um filho: Osmar. Ângela, mulher cruel e sem escrúpulos trai o marido com Reinaldo, homem mau caráter e explorador, que se faz passar por primo dela e que reside na mesma casa do casal, sendo por Ângela sustentado. Num momento de discussão entre o casal, Artur descobre através do filho Osmar, que a mulher o trai, e ainda sustenta o amante com seu dinheiro. Neste instante de desequilíbrio emocional, Artur saca o revólver e mata Reinaldo que dormia em seu quarto. Ângela desesperada, e surpreendida pela revelação da criança ao marido, cega o filho com as próprias mãos. Artur foge pelo mundo com o filho cego, e Ângela desnorteada e arrependida, cai na prostituição. Tempos depois, fugitivo da polícia que o

procura, e sempre junto com o filho, agora deficiente, Artur entra num hotel sujo, de beira de estrada e percebe Ângela, que todas as noites vêm a este lugar, bêbada e maltrapilha. Ela também o reconhece, ajoelha-se e implora seu perdão e ao filho. A polícia chega e percebendo que Artur é o criminoso procurado, leva-o preso. Em seu julgamento, Artur é absolvido do crime que cometeu, sendo auxiliado pelos depoimentos do fiel amigo Mãozinha, da cômica Maroca e da própria Ângela, que confessa à justiça toda a sua sordidez. O filho cego, volta a enxergar por milagre implorado pela avó paterna, Dna. Esmeralda, e questionado sobre com quem gostaria de ficar, toma as mãos dos dois Artur e Ângela, implorando que fiquem juntos os três, e que o perdão possa ajudá-los a reconstruir suas vidas.

CORRE-CORRE

Comédia de José Fortuna em 01 ato.

Os personagens são: O nordestino “Pernambucano”

O velho “Italiano”

O caipira “Chico Panela”

A solteirona “Fofoca”

A mocinha “Maria”

Um soldado, um escrivão de paz.....

A peça gira em torno da disputa dos personagens Pernambucano e Chico Panela pelo amor da mocinha Maria, irmã da solteirona Fofoca e filhas do velho Italiano.

CRIME DE AMOR

Melodrama em 02 atos

Sinopse

A temática do drama é a eutanásia. Oswaldo e Clarice eram 02 estudantes de medicina que muito se amavam. Antes de se casarem, Clarice pediu ao noivo que se um dia uma dor a fizesse sofrer, preferiria a morte a padecer o sofrimento físico que presenciava em sua mãe, vítima de tuberculose incurável. Um ano após o casamento, Clarice contraiu o mesmo mal que vitimou sua mãe, e Oswaldo, já médico e, nutrindo pela esposa um amor intenso, tentou de todas as maneiras salvá-la, de maneira infrutífera. Até que um dia, não suportando mais seu sofrimento, e atendendo às súplicas da própria Clarice, aplica-lhe uma injeção letal, e ao vê-la morrer, enlouquece de amor.

DOIS DESTINOS

Melodrama em 04 atos

Sinopse

Nasceram no mesmo hospital, uma menina rica, filha do Conde orgulhoso e perverso; e um menino pobre, filho de uma mulher de rua e pai desconhecido. A mãe da menina falece no parto. O Conde desejoso de ter como herdeiro um filho homem, para que herdasse sua imensa fortuna, suborna a enfermeira, fazendo-a trocar as crianças, de maneira que a menina Dirce, sua verdadeira filha passa as maiores privações pela vida a fora, enquanto que o menino Maurício, cresce na riqueza e fartura, acreditando ser filho legítimo do Conde. Após alguns anos, chantageado pelo cômico Fuxico que presencia o fato e tudo sabe, o Conde vê-se obrigado a contratar como empregada para trabalhar em sua casa, sua própria filha Dirce, que acaba apaixonando-se por Maurício e é por este correspondida. O destino novamente une os dois jovens que se casam a contragosto do Conde. Este, furioso, os expulsa de sua própria casa, mas ao final da peça, vem pobre e maltrapilho, movido pelo remorso, bater à porta do casal, para contar-lhes toda a verdade sobre a real origem de ambos, e finalmente poder morrer em paz.

ÍNDIA

Melodrama em 04 atos, escrito em 1953

Sinopse

O drama narra a estória da índia Iracema, adotada pela bondosa Celeste, em troca de dois bois, e pelo malvado padraсто Coronel Raimundo que nutre uma paixão avassaladora por Iracema, e tenta de todas as maneiras seduzi-la. A índia por sua vez, ama o advogado Mário, e é por este correspondida. No desenrolar da peça, o coronel vai pouco a pouco envenenando a própria esposa, D. Celeste, num plano macabro para assassiná-la, e consegue seu intento, mas é descoberto pelo sobrinho Mário e pelo cômico Andorinha, fiel amigo de D. Celeste e de Iracema. Ao final do drama, o coronel em luta corporal com o capataz da fazenda Firmínio, também apaixonado por Iracema, fere-se mortalmente e também mata Firmínio. Iracema transfere a fazenda para Tião, que passa a ser o rico proprietário daquelas terras, e Mário segue com a sua amada índia para São Paulo, para definitivamente construírem suas vidas.

LENDA DA VALSA DOS NOIVOS

Melodrama Rural em 04 atos escrito em 1957

Sinopse

Após cumprir uma pena de 30 anos, recém-saído da prisão, o baiano Mané Floriano, retorna a mesma casa onde o crime ocorreu. Aquela casa de fazenda, outrora rica, é hoje um casebre abandonado no meio do sertão, onde Floriano narra ao amigo Tremedeira, o que exatamente aconteceu naquela noite fatídica em que Antônio e Chiquinha se casaram. Floriano amava perdidamente Chiquinha, que viu crescer, pois foram criados juntos desde

a mais tenra infância. Em verdade, ele desconhecia o fato de ser Chiquinha sua própria irmã, segredo este guardado a vida toda por sua mãe Clara e pela própria Chiquinha. Uma carta dela para Floriano continha toda a verdade, mas Chiquinha pedia a Floriano que só abrisse esta carta após sua morte. Ela era noiva de Antônio, moço bom e honesto, mas Floriano os espreitava, corroído pelo ciúme. Na noite do casamento, Mané Floriano calou o seu despeito, matando os noivos com duas balas certas no momento em que dançavam “A Valsa dos Noivos”. Após o crime, ele fugiu para o mato, e só então leu a carta que Chiquinha lhe deixou, descobrindo tarde demais que, por ironia do destino, eram irmãos por parte de pai. Movido pelo arrependimento, Floriano entrega-se à prisão. Agora, após deixar a prisão, trinta anos depois, ele retorna à casa que um dia fora repleta de luxo e alegria, para relembrar o passado e conferir a lenda que corre pelas cercanias, de que todas as noites, a valsa dos noivos que os embalou naquele trágico dia, volta a tocar naquele lugar. Floriano ouve a valsa, vê o espectro dos noivos dançando, e cai morto pela forte emoção.

O BEIJO DA MORTE

Sinopse

Drama em 4 atos

O drama narra a história de amor proibido entre os primos Leonor e Zequinha. Leonor é filha de um rico fazendeiro ganancioso que não permite o casamento de sua filha com o primo, por ele se pobre. Num plano maléfico, Fulgêncio, pai da moça, manda prender Zequinha. Acreditando que seu amado a tinha abandonado Leonor é obrigada a se casar com Luciano, pretendente escolhido de seu pai. No dia do casamento, Leonor na esperança de que seu amado venha lhe salvar, o capanga de Fulgêncio, Currupião, traz uma notícia desesperadora: a de que Zequinha havia sido morto na cadeia. Zequinha consegue fugir e, chegando na casa onde seria o casamento, Luciano revela que ela se matara. Desorientado, Zequinha tira um frasco de veneno do bolso e se suicida. Leonor, ao chegar na sala vê seu amado morto e, percebendo que escorria veneno de seus lábios, decide então beijá-lo para com ele morrer.

O PUNHAL DA VINGANÇA

Sinopse

José e Tereza eram dois jovens apaixonados. Porém, o pai de Tereza não permitia o romance e obrigou os dois a se separar. Num ato de desespero juraram nunca mais se casar e se por acaso um dos descumprisse o trato, fosse onde fosse, o outro tinha o direito de cravar-lhe um punhal no peito. José foi embora estudar pra padre e Tereza foi obrigada a casar-se com um velho rico. No dia do casamento, Tereza não reconheceu que o vigário era José, seu amado. Ao lhe dar os parabéns, José entregou a Tereza um punhal como presente.

ANEXO VI – AGENDAS DE SHOWS OS MARACANÃS – anos 1958 e 1962

Ano 1958	Circos	Cidade/Bairro	Peça	Bilhetaria/C#	Percent.Zê do Fole	Anotações	Total do mês Cia.	Total mês Zê do Fole
01/jan.	Circo Pavilhão Simões	Vila Espanhola	Selo de Sangue	8.800,00	750,00		188.775	7.800,00
02/jan.	Circo Pavilhão Nosso Teatro	Alto da Lapa	As Duas Irmãs	1.900,00	140,00			
03/jan.	Circo Liendo	Santo Amaro/SP	Menino Pobre	5.100,00	320,00			
04/jan.	Circo Umuarama	Vila Clara	Solidão	7.380,00	650,00			
05/jan.	Circo Guaianazes	Vila Mangalot	Menino Pobre	13.600,00	1000,00			
06/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
07/jan.	Circo Liendo	Santo Amaro/SP	Punhal da Vingança	6.100,00	470,00			
08/jan.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	6.500,00	XXXXXX	XXXXXX		
09/jan.	Circo Pavilhão Nosso Teatro	Alto da Lapa/Lapa, São Paulo	Última Valsa	XXXXXX	2000,00			
10/jan.	Circo Guaianazes	Vila Mangalot	As Duas Irmãs	15.000,00	1400,00			
11/jan.	Circo Umuarama	Vila Clara	O Beijo da Morte	5.420,00	200,00			
12/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
13/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
14/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
15/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
16/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
17/jan.	Circo Liendo	Santo Amaro/SP	Coração de Homem	1.925,00	70,00			
18/jan.	Circo Coliseu Paulista	Vila Alpina	Menino Pobre	5.750,00	530,00			
19/jan.	Circo Guaianazes	Vila Mangalot	Selo de Sangue	14.100,00	1.200,00			
20/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
21/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
22/jan.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Cachê rádio 500	Rádio		
23/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
24/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
25/jan.	Circo Coliseu Paulista	Vila Alpina	O Punhal da Vingança	XXXXXX	Chuva			
26/jan.	Circo Savalla	Vila Gustavo	Coração de Homem	XXXXXX	Chuva			
27/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
28/jan.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Anotações de endereços		
29/jan.	Circo Coliseu Paulista	Vila Alpina	Punhal da Vingança	3.800,00	360,00			
30/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
31/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			

Ano 1958, mês fev.	Circo	Cidade/Bairro	Peça	Bilhetaria/C#	Percent. Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/fev.	Circo Savalla	Vila Gustavo	Coração de Homem	10.130,00	720,00		102055,00	8.200,00
02/fev.	Circo Guaianazes	Vila Mangolal	A Última Valsa	7.500,00	520,00			
03/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
04/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
05/fev.	Circo Dalva	Vila Cruz das Almas	Coração de Homem	3.200,00	265,00			
06/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
07/fev.	Circo Umuarama	Osasco Km.18	Coração de Homem	13.600,00	1040,00			
08/fev.	Circo Savalla	Vila Gustavo	Menino Pobre	7.840,00	720,00			
09/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
10/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
11/fev.	Circo Dalva	Vila Cruz das Almas	As Duas irmãs	5.600,00	480,00			
12/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
13/fev.	Circo Moraes	Vila dos Remédios	Coração de Homem	6.350,00	510,00			
14/fev.	Circo Esmeralda	Praça Vila Alegre	Coração de Homem	12.065,00	900,00			
15/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
16/fev.	Circo Guaianazes	Vila Mangolal	A Lenda da Valsa do Noivos	9.500,00	860,00	Estreia da peça		
17/fev.	Circo Umuarama	Osasco Km.18	Beijo da Morte	2.080,00	50,00			
18/fev. Sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
19/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
20/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
21/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
22/fev.	Circo Guaianazes	Vila Mangolal	O Punhal da Vingança	13.000,00	1040,00			
23/fev.	Circo Umuarama	Osasco Km.18	Lenda da Valsa dos Noivos	11.190,00	600,00			
24/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
25/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
26/fev. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
27/fev.	Circo Irmãos Moraes	Vila dos Remédios	O Punhal da vingança	XXXXXX	XXXXXX	Chuva		
28/fev.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Anotações de valores		

Ano	1958	mês	março	Círculo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria	Porcent.	Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/mar.				Círculo Esmeralda	Praça Vila Alegre	As Duas Irmãs	XXXXXX	50,00		Chuva	133.790,00	11.060,00
02/mar.				Círculo Penacho	Jabaquara	O Punhal da Vingança	8.600,00	540,00		XXXXXX		
03/mar.			sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		XXXXXX		
04/mar.				Círculo Dalva	Vila Cruz das Almas	O Punhal da Vingança	2.900,00	230,00				
05/mar.				Círculo Irmãos Moraes	Vila dos Remédios	O Punhal da Vingança	5.800,00	500,00				
06/mar.				Círculo Umuarama	Presidente Altino/Osasco	Menino Pobre	5.800,00	470,00				
07/mar.			sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX				
08/mar.				Círculo Irmãos Moraes	Vila dos Remédios	A Lenda da Valsa do Noivos	10.020,00	920,00				
09/mar.				Círculo Esmeralda	Praça Vila Alegre	As Duas Irmãs	10.700,00	820,00				
10/mar.			sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX				
11/mar.				Círculo Pavilhão I. Sertãozinho	Vila Gomes Gardin	India	1.780,00	120,00				
12/mar.				Círculo Irmãos Moraes	Vila dos Remédios	Menino Pobre	5.400,00	400,00				
13/mar.				Círculo Umuarama	Presidente Altino/Osasco	Coração de Homem	3.900,00	260,00				
14/mar.				XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	500,00		Cachê rádio		
15/mar.				Círculo Penacho	Jabaquara	Coração de Homem	10.400,00	920,00				
16/mar.				Círculo Dalva	Vila Cruz das Almas	A Lenda da Valsa do Noivos	11.900,00	800,00				
17/mar.				XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	500,00		Cachê prog. Rádio Crepúsculo		
18/mar.				Círculo Atlântico	Chuva	As Duas Irmãs	XXXXXX	XXXXXX		Chuva		
19/mar.				Pavilhão São José	Vila Clara	A Lenda da Valsa do Noivos	5.950,00	460,00				
20/mar.				Círculo Cometa	Vila Espanhola	Coração de Homem	4.270,00	330,00				
21/mar.				XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		Prog. Rádio Janela Aberta		
22/mar.				Círculo Esmeralda	Praça Vila Alegre	A Lenda da Valsa do Noivos	10.000,00	940,00				
23/mar.				Círculo Penacho	Jabaquara	O Beijo da Morte	11.500,00	800,00				
24/mar.			sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX				
25/mar.				Círculo Dalva	Vila Cruz das Almas	A Última Valsa	4.900,00	400,00				
26/mar.				Pavilhão São José	Vila Clara	Meu Primeiro Amor	4.300,00	420,00				
27/mar.			sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX				
28/mar.				Círculo Peri Pitá	Vila das Belezas	India	7.100,00	400,00				
29/mar.				Círculo Esmeralda	Praça Vila Alegre	Menino Pobre	8.570,00	600,00				
30/mar.			sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX				

Ano	1958	maio	Circo	Cidade/bairro	Peça	Bilheteria	Porcent. Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/maio.			Circo Atlantico	Itapeirica	A Lenda da Valsa dos Noivos	7.500,00	600,00	XXXXXX	111.545,00	8.210,00
02/maio. sem inf.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
03/maio.			Circo esmeralda e Matine Liendo	Praça Vila Alegre/XXXXXX	Coração de Homem	4.070,00/6.300,00	320,00	Descontou escritório		
04/maio.			Pavilhão Teatro Volante	Mandaqui/Bairro SP	A Última Valsa	5.815,00	250,00	XXXXXX		
05/maio.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
06/maio. sem inf.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
07/maio. sem inf.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
08/maio.			Circo Atlantico	Itapeirica km.18	As Duas Irmãs	5.770,00	450,00	XXXXXX		
09/maio. sem inf.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
10/maio.			Circo Gerson	Praça Alegria	A Lenda da Valsa dos Noivos	11.700,00	1100,00	XXXXXX		
11/maio.			Circo Coliseu Paulista	Vila Helena/Santo André	Coração de Homem	10.900,00	700,00	XXXXXX		
12/maio.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
13/maio.			Circo Imãs Melo	Jaguare	A Lenda da Valsa dos Noivos	1.000,00	50,00	XXXXXX		
14/maio.			Circo Big Show	Vila Zate	Coração de Homem	8.300,00	400,00	XXXXXX		
15/maio. sem inf.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
16/maio. sem inf.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
17/maio.			Circo Coliseu Paulista	Santo André	Menino Pobre	8.700,00	700,00	XXXXXX		
18/maio.			Circo Big Show	Vila Zate	A Lenda da Valsa dos Noivos	11.700,00	850,00	XXXXXX		
19/maio.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	500,00	Cachê rádio		
20/maio.			Circo Penacho	Vila Romana	Coração de Homem	3.090,00	200,00	Beneficente		
21/maio.			Circo Big Show	Zate	O Punhal da Vingança	XXXXXX	XXXXXX	Chuva		
22/maio.			Circo Coliseu Paulista	Santo André	A Lenda da Valsa dos Noivos	XXXXXX	XXXXXX	Chuva		
23/maio. sem inf.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
24/maio.			Circo Atlantico	Moinho Velho Lapa	A Lenda da Valsa dos Noivos	8700,00	740,00	XXXXXX		
25/maio.			Circo Gerson	Praça Alegria	O Punhal da Vingança	5500,00	400,00	XXXXXX		
26/maio. sem inf.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
27/maio. sem inf.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
28/maio.			Circo Atlantico	Moinho Velho Lapa	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Adiado/entrada grátis		
29/maio.			Circo Penacho	Vila Romana	O Punhal da Vingança	2500,00	300,00	XXXXXX		
30/maio. sem inf.			XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
31/maio.			Circo Big Show	Vila Zate	O Punhal da Vingança	10000	950,00	XXXXXX		

Ano 1958/mês	Circo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria/#	Percent. Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		113470,00	9890,00
02/jul.	Circo Gerson	Av. Guilherme Giorgi, São Paulo	O Punal da Vingança	1000,00	20,00			
03/jul.	Circo Big Show	Vila Zate	As Duas Irmãs	3260,00	215,00			
04/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
05/jul.	Circo Big Show	Vila Zate	A Última Valsa	6730,00	530,00			
06/jul.	Circo Guianazes	Vila Cachoeirinha	A Lenda da Valsa dos Noivos	escritório 6700,00	250,00			
07/jul.	Circo Umarama	Vila Palmeira	Solidão	2000,00	120,00			
08/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
09/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
10/jul.	Circo Irmão Almeida	Campinas/SP	Coração de Homem	9200,00	420,00			
11/jul.	Circo Fior da Serra	XXXXXX	Solidão	1770,00	60 + 500 rádio			
12/jul.	Circo Guianazes	Vila Cachoeirinha	Dois Destinos	9830,00	1000,00	Estreia da peça		
13/jul.	Circo Penacho	Bairro Limão	O Punal da Vingança	18300,00	1650,00			
14/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
15/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
16/jul.	Circo Penacho	Bairro Limão	Coração de Homem	3600,00	210,00			
17/jul.	Pavilhão Irmãos Volante	Vila Mazzet	Dois Destinos	800,00 chuva	50,00			
18/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
19/jul.	Circo Guianazes	Vila Cachoeirinha	Peado Sublime	7600,00	620,00			
20/jul.	Circo Irmãos Granger	Vila Pirituba	Solidão	10700,00	980,00			
21/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
22/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
23/jul.	Circo Guianazes	Vila Cachoeirinha	As Duas Irmãs	faltou luz	XXXXXX			
24/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
25/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Eu não recebi		
26/jul.	Circo Penacho	Bairro Limão	Dois Destinos	15780,00	1450,00			
27/jul.	Pavilhão Irmãos Volante/Circo Guianazes(matine)	Vila Mazzet/Cachoeirinha SP	A Lenda da Valsa dos Noivos/As Duas Irmãs	5100 e 5600	420/500,00			
28/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX			
29/jul.	Circo Rone vareta	Vila Anastácio	Dois Destinos	3000,00	220,00			
30/jul.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	500,00			
31/jul.	Circo Atlântico	Vila Arcádio	Dois Destinos	2500,00	175,00			

Ano 1958/mês	Círculo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria/#	Percent.Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	104630,00	9915,00
02/agost.	Círculo Atlântico	Vila Arcádio	As duas irmãs	4800,00	400,00	XXXXXX		
03/agost.	Círculo Big Show	Vila São José	O Beijo da Morte	6900,00	580,00	XXXXXX		
04/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
05/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
06/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
07/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
08/agost.	Círculo Penacho	Bairro Limão	Pecado Sublime	13450,00	930,00	XXXXXX		
09/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
10/agost.	Círculo Flor da serra	Vila Mangalô	Solidão	5400,00	400,00	XXXXXX		
11/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
12/agost.	Círculo Granger	Vila Pirituba	India	3070,00	XXXXXX	XXXXXX		
13/agost.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	500,00	Beneficente		
14/agost.	Círculo Big Show	Vila São José	O Punhal da Vingança	7400,00	620,00	XXXXXX		
15/agost.	Pavilhão França	São Caetano	O Punhal da Vingança	5350,00	420,00	XXXXXX		
16/agost.	Círculo Penacho	Bairro Limão	A Lenda da Valsa dos Noivos	12570,00	1150,00	XXXXXX		
17/agost.	Círculo Bigui Show	XXXXXX	Dois Destinos	6300,00	360,00	XXXXXX		
18/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
19/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
20/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
21/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
22/agost.	Círculo Umuarama	Vila Remédio	Pecado Sublime	2800,00	175,00	XXXXXX		
23/agost.	Círculo Penacho	Bairro Limão	O Beijo da Morte	11920,00	1120,00	XXXXXX		
24/agost.	Pavilhão François	São Caetano	A Última Valsa	4670,00	220,00	XXXXXX		
25/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
26/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
27/agost.	Círculo Penacho	Bairro Limão	As Duas Irmãs	2200,00	120,00	XXXXXX		
28/agost.	Círculo Umuarama	Vila Remédio	Dois Destinos	3800,00	300,00	XXXXXX		
29/agost. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
30/agost.	Círculo Teatro Moraes	Osasco km 18	Pecado Sublime	14000,00	1250,00	XXXXXX		
31/agost.	Círculo Zalgt/Círculo Alama	Osasco km 25/Alto da Lapa	XXXXXX	xxx/2000,00	220,00	XXXXXX		

Ano 1958/mês	Circos	Cidade/bairro	Peça	Bilhetaria#	Porcent. Zé do Fole	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole	Anotações
01/nov.	Circos Guaianazes	Vila Jaguará	O punhal da vingança	9900,00	870,00	107605,00	16660,00	
02/nov.	Circos Coliseu Paulista	Vila Pires	Voz de criança	4075,00	320,00			Libero badaró, 758 4º andar. Apart. 401
03/nov. sem inf. Segunda								
04/nov.	Circos Liendo	Santo Amaro/SP	Menino pobre	3200,00	3200,00			
05/nov.	Circos Ronei	Pedra Branca	Solidão	2000,00	350,00			
06/nov. sem inf.	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx			
07/nov.	Circos Grange	Ibuna/SP	Solidão	8100,00	670,00			
08/nov.	Circos Guaianazes	Ibuna/SP	As duas irmãs	4500,00	400,00			Matinê
09/nov.	Circos Irmãos Moraes	Osaco Km18	O punhal da vingança	6150,00	575,00			Faltou luz
10/nov. sem inf. Segunda								
11/nov. sem inf.	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx			
12/nov. sem inf.	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx			
13/nov.	Rádio	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	500,00			
14/nov.	Circos Rapa-ropa/Circos Jundiáia	Utimba/Vila Luanda	xxxxxx	xxx/3120,00	975/240,00			
15/nov.	Circos Irmãos Moraes	Osaco Km18	Solidão	11500,00	1060,00			
16/nov.	Circos Penacho/Circos ...	Bairro Limão/Km 29	India matinê/xxx	3240/6.300,00	280/600,00			
17/nov. sem inf. Segunda								
18/nov. sem inf.	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx			
19/nov. sem inf.	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx			
20/nov. sem inf.	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx			
21/nov. sem inf.	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx			
22/nov.	Circos Irmãos Moraes	Osaco Km18	O beijo da morte	10000,00	800,00			
23/nov.	Circos Pavilhão Viana	Água Rasa	O punhal da vingança	2300,00	200,00			Briga
24/nov. sem inf. Segunda								
25/nov. sem inf.	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx			
26/nov.	Circos Ronei	Vial Itaberaba	Pecado sublime	3250,00	170,00			
27/nov.	Pavilhão ...	Simplicio Tucuruvi	Coração de homem	2300,00	30,00			
28/nov.	Pavilhão ...	Simplicio Tucuruvi	Voz de criança	14700,00	7250,00			
29/nov. sem inf.	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx	xxxxxx			
30/nov.	Circos Irmãos Moraes/Circos Guaianazes	Osaco Km18/...	Coração de homem/Voz de criança	2970/10.000,00	200/850,00			

Ano 1958/mês	Circo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria#	Percent. Zé do Fole	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole	Anotações
01/dez. sem inf.	Segunda					54870,00	15900,00	
02/dez. sem inf.	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx			
03/dez.	Pavilhão Almeida	Campinas/SP	Coração de Homem	5860,00	360,00			
04/dez.	Circo Rone	Vila Itaberaba	A Lenda da Valsa dos Noivos	4800,00	330,00			
05/dez.	Circo Atlântico	Oscasco km 21	A Lenda da Valsa dos Noivos	4600,00	250,00			Muita chuva transferiu para domingo
06/dez.	Circo Coliseu Paulista	Vila Zatte	Voz de Criança	xxxxxxx	xxxxxxx			
07/dez.	Circo Guaianazes	xxxxxxx	Solidão	7700,00	610,00			Feriado - muita chuva
08/dez.	Circo Umuarama	Vila Bonilha	Dois Destinos	5760,00	500,00			
09/dez. sem inf.	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx			
10/dez.	Pavilhão Tavares	Vila São José	India	2000,00	300,00			Cachê fixo
11/dez.	Circo Umuarama	xxxxxxx	Dois Destinos	1700,00	110,00			Entrada grátis
12/dez.	Circo Atlântico	Oscasco km 21	Voz de Criança	3800,00	170,00			
13/dez.	Circo Guaianazes	xxxxxxx	O Punhal da Vingança	7600,00	620,00			
14/dez.	Circo Coliseu Paulista	xxxxxxx	Voz de Criança	6150,00	550,00			
15/dez. sem inf.	Segunda							
16/dez.	Circo Umuarama	Vila Bonilha	Voz de Criança	1200,00	não recebi			Recebi Ter Casa 500,00
17/dez.	Pavilhão Simões	Vila Alpina	Dois Destinos	xxxxxxx	xxxxxxx			Transferiu para sexta-feira
18/dez.	Circo Coliseu Paulista	Vila Zatte	Pecado Sublime	xxxxxxx	xxxxxxx			Transferiu chuva
19/dez.	Pavilhão Simões	Vila Alpina	O Punhal da Vingança	1500,00	xxxxxxx			Escritório
20/dez.	Circo Umuarama	xxxxxxx	Menino Pobre	2200,00	40,00			Muita chuva
21/dez.	Circo Coliseu Paulista	xxxxxxx	Dois Destinos	xxxxxxx	xxxxxxx			Transferiu chuva
22/dez. sem inf.	Segunda							Gastos 360 sapato, passagem e janta
23/dez. sem inf.	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx			
24/dez. sem inf.	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx			
25/dez. sem inf.	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx			Natal
26/dez. sem inf.	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx			
27/dez. sem inf.	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx			
28/dez. sem inf.	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx			
29/dez. sem inf.	Segunda							
30/dez. sem inf.	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx			
31/dez. sem inf.	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx	xxxxxxx			

Jan./1962	Circo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria C#	Porcent. Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	359010,00	36540,00
02/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
03/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
04/jan.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	1300,00	Cachê Rádio Tupi Nacional		
05/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
06/jan.	Circo Piranha	Vila Lavradores/Botucatu - SP	O Punhal da Vingança	51500,00	4000,00	XXXXXX		
07/jan.	Circo Guaianazes	Km. 18/Osasco	Luar do Sertão	16400,00	1160,00	Estreia da peça		
08/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
09/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
10/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
11/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
12/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
13/jan.	Circo Piranha	Vila Lavradores/Botucatu - SP	Coração de Homem	31500,00	2400,00	XXXXXX		
14/jan.	Circo Guaianazes	Km. 18/Osasco	Voz de Criança	21000,00	1500,00	XXXXXX		
15/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	1500,00	Cachê Rádio 9 de Julho		
16/jan. sem inf.	Circo Aimoré	Jardim São Luiz/Sto Amaro - São Paulo	O Punhal da Vingança	XXXXXX	XXXXXX	Suspenderam cachê/Muitas chuvas		
17/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
18/jan. sem inf.	Circo Penacho	Vila N.ª Sr.ª das Mercês/SP	O Tango do Adeus	XXXXXX	XXXXXX	Transferiu		
19/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
20/jan.	Circo Aires	Itápolis/SP	O Tango do Adeus	81270,00	7400,00	XXXXXX		
21/jan.	Circo Aires	Itápolis/SP	O Punhal da Vingança	40000,00	3400,00	XXXXXX		
22/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
23/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
24/jan.	Circo Aimoré	Jardim São Luiz/Sto Amaro - São Paulo	O Punhal da Vingança	15700,00	1100,00	XXXXXX		
25/jan.	Circo Guaianazes	Km. 18/Osasco	Condenado por Amor	16300,00	1220,00	XXXXXX		
26/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
27/jan.	Circo Cerejeira	Sta. Barbara d'oeste/SP	Show d'uble	49000,00	4000,00	XXXXXX		
28/jan.	Circo Estrela do Sul	Vila Piauí/São Paulo	Menino Pobre	22300,00		Teatro		
28/jan.	Circo Brasileiro	Gato Preto/XXXXXX	Show	14040,00	2520,00	Show		
29/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
30/jan. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
31/jan.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Começou prog. na Rádio Tupi		

Mar./1962	Circo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria C#	Porcent. Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/mar.	Circo Aimoré	Campo Limpo - São Paulo	O Punhal da Vingança	16830,00	570,00	XXXXXX	461330,00	58000,00
02/mar.	Circo São José	Iracemópolis/SP	Show	16000,00	XXXXXX	Pagamos despesa de Aparecida		
03/mar.	Circo Arley	Aparecida/SP	Show	32200,00	4350,00	Perto de São Manoel		
04/mar.	Circo Imperial	Capivari/SP	O Punhal da Vingança	12500,00	XXXXXX	Pagamos escritório		
05/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
06/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
07/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
08/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
09/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
10/mar.	Circo Arley	Leois Paulista/SP	Show	58000,00	3200,00	Muitas chuvas		
11/mar.	Circo Uchemberge	Jardim Brasil	Show	XXXXXX	XXXXXX	Tranfesei muitas chuvas		
12/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
13/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
14/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
15/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	1500,00	Cachê Rádio 9 de Julho		
16/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
17/mar.	Circo Sales	Cravinho/SP	Show	13080,00	350,00	Muitas chuvas Recebi cachê Tupi 1000,00		
18/mar.	Pavilhão Nosso Teatro	Limeira/SP	Duble	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
18/mar.	Circo Universo	Nova Odessa/SP	Show	36000,00	2900,00	XXXXXX		
19/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
20/mar. Sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
21/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
22/mar.	Circo Guaianazes	Cruz das Almas/Osasco	O Tango do Adeus	29800,00	3130,00	XXXXXX		
23/mar.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Comprei sapato		
24/mar.	Circo Aires	Bororema/SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	45400,00	4800,00	XXXXXX		
25/mar.	Circo Aires	Bororema/SP	Voz de Criança	120000,00	14450,00	Record de bilheteria		
26/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
27/mar.	Circo Guaianazes	Cruz das Almas/Osasco	Luar do Sertão	17320,00	1700,00	XXXXXX		
28/mar. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
29/mar.	Circo Ravel	Parque S. Lucas/São Paulo	Show dublé	15000,00	XXXXXX	XXXXXX		
29/mar.	Circo Ramires	Vila Industrial/São Paulo	Show dublé	4400,00	XXXXXX	XXXXXX		
30/mar.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	2500,00	Cachê Rádio Tupi programa "O setão canta para o Brasil".		
31/mar. sem inf.	Circo Piranha	São Manuel/SP	Voz de Criança	97000,00	11500,00	XXXXXX		

Maio./1962	Circo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria C#	Percent. Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/maio.	Circo Almoré	Rio Pequeno/São Paulo	O Punhal da Vingança	40500,00	1850,00	XXXXXX	881290,00	100500,00
02/maio. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
03/maio.	Circo São José	Araras/SP	O Punhal da Vingança	32300,00	3450,00	XXXXXX		
04/maio.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	1000,00	Cachê rádio Tupi		
05/maio.	Circo Piranha	Barra Bonita/SP	Voz de Criança	93600,00	11200,00	XXXXXX		
06/maio.	Circo Piranha	Barra Bonita/SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	40600,00	3850,00	XXXXXX		
07/maio. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
08/maio.	Circo Umuarama	Vila Espanhola	O Tango do Adeus	8600,00	940,00	XXXXXX		
09/maio. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
10/maio.	Circo Liendo	Pedreira/SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	26000,00	2650,00	XXXXXX		
11/maio.	Circo Universo	Mogi Mirim/SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	25800,00	3120,00	XXXXXX		
12/maio.	Circo Uberlândia	Viradouro/SP	Show	61000,00	6330,00	XXXXXX		
13/maio.	Circo Brasília	Batatais/SP	O Punhal da Vingança	141760,00	15200,00	XXXXXX		
14/maio. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
15/maio. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
16/maio.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	1500,00	Cachê rádio 9 de Julho/Comprei geladeira		
17/maio.	Clube Rua da Pedra	Sta. Rita Sapucaí/MG	Show	21400,00	3270,00	XXXXXX		
18/maio.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	2500,00	Cachê rádio Tupi		
19/maio.	Circo Aires	Urupês/SP	O Punhal da Vingança	140410,00	16700,00	XXXXXX		
20/maio.	Circo Aires	Urupês/SP	Menino Pobre	23950,00	1470,00	XXXXXX		
21/maio. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
22/maio.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Entregaram geladeira em casa		
23/maio. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
24/maio.	Circo Novo Mundo	Cerquillo/SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	15200,00	3750,00	XXXXXX		
25/maio. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
26/maio.	Circo Piranha	Jai/SP	O Punhal da Vingança	118000,00	14200,00	XXXXXX		
27/maio.	Circo São José	Sta. Cruz da Conceição/SP	O Punhal da Vingança	57000,00	5300,00	XXXXXX		
28/maio. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
29/maio. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
30/maio.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Brasil 2x0 México		
31/maio. sem inf.	Circo Nosso Teatro	Araras/SP	Voz de Criança	35170,00	XXXXXX	XXXXXX		

Jun./1962	Circo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria C#	Percent. Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/jun.	Circo Uchenberge	Rio Bonito/São Paulo	Show	XXXXXX	XXXXXX	Transferiu chuvas	572230,00	55000,00
02/jun.	Circo Piranha	Jai/SP	As Duas Irmãs	XXXXXX	XXXXXX	Transferiu chuvas		
03/jun.	Circo Salles	Leme/SP	O Tango do Adeus	41000,00	1300,00	Muita chuva		
04/jun. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
05/jun. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
06/jun.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Brasil 2x1 Espanha		
07/jun. sem inf.	Circo Guaianazes	Vila São José	Voz de Criança	16000,00	XXXXXX	Despesas		
08/jun. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
09/jun.	Circo Piranha	Jai/SP	Voz de Criança	38000,00	3650,00	XXXXXX		
10/jun.	Gala Star Circus	Taquaritinga/SP	O Punhal da Vingança	84000,00	920,00	Brasil 3x1 Inglaterra		
11/jun.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
12/jun. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
13/jun.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Brasil 4x2 Chile		
14/jun.	Circo Estrela do Sul	Vila dos Remédios	Voz de Criança	11780,00	XXXXXX	Despesa cascolac		
15/jun.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	1500,00	Cachê rádio 9 de Julho		
16/jun.	Circo Aires	Potirendaba/SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	63600,00	4700,00	XXXXXX		
17/jun.	Circo Aires	Potirendaba/SP	O Punhal da Vingança	14300,00	530,00	Brasil 3x0 Tchecoslováquia		
18/jun. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
19/jun. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
20/jun. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
21/jun.	Circo Universo	Posse da Ressaca/Mogi Mirim - SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	46150,00	5000,00	XXXXXX		
22/jun.	Pavilhão Nosso Teatro	Conchal/SP	Voz de Criança	52800,00	6000,00	XXXXXX		
23/jun.	Circo Aires	Cedral/SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	22600,00	1120,00	XXXXXX		
24/jun.	Circo Salles	Prassununga/SP	O Tango do Adeus	82000,00	850,00	XXXXXX		
25/jun.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Troquei sapato		
26/jun. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	800,00	Cachê jingle Agua Lavadeira		
27/jun.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	1000,00	Cachê rádio Tupi prog. Café do Ponto		
28/jun. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
29/jun. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
30/jun.	Cine Ede	Uberlândia/MG	Show	1000,00	8100,00	XXXXXX		

Jul./1962	Circo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria C#	Valor Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/jul.	Cine Ede	Uberlândia/MG	Show	XXXXXX	8000,00	XXXXXX	836770,00	94000,00
02/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
03/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
04/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
05/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
06/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
07/jul.	Circo Rombini	Riolândia/SP	Show	57000,00	XXXXXX	Descontou escritório e poltrona		
08/jul.	Circo Bombril	Ouro Verde/SP	Show	XXXXXX	XXXXXX	Não fomos. Transferiu data.		
09/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
10/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
11/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
12/jul.	Pavilhão Bossa Nova	Ipuiuna/MG	O Punhal da Vingança	58200,00	5630,00	XXXXXX		
13/jul.	Circo Bossa Nova	Conchal/SP	O Punhal da Vingança	XXXXXX	XXXXXX	Transferiu		
14/jul.	Circo Brasília	Terra Roxa/SP	O Punhal da Vingança	98300,00	11250,00	XXXXXX		
15/jul.	Circo Uberlândia	Severínia/SP	Show	83390,00	8600,00	XXXXXX		
16/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
17/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
18/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
19/jul.	Circo Universo	Americana/SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	29000,00	XXXXXX	Pagamos poltrona nova		
20/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
21/jul.	Gold Star Circus	Ibitinga/SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	94000,00	11000,00	XXXXXX		
22/jul.	Circo Salles	Sta. Rita do Passa Quatro/SP	O Tango do Adeus	135400,00	16100,00	XXXXXX		
23/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
24/jul.	Circo Guaianazes	Vila Mirante	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Transferiu chuvas		
25/jul. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
26/jul.	Pavilhão São José	Sta. Cruz das Palmeiras/SP	O Punhal da Vingança	73540,00	7650,00	XXXXXX		
27/jul.	Circo Grange	Sta. Barbara do Oeste/SP	Condenado por Amor	29500,00	2500,00	XXXXXX		
28/jul.	Circo Piranha	Bariri/SP	O Tango do Adeus	120140,00	14000,00	XXXXXX		
29/jul.	Circo Piranha	Bariri/SP	Voz de Criança	52000,00	4500,00	Sessão das moças		
30/jul.	Circo Estrela do Sul	Presidente Altino/Osasco	Voz de Criança	6300,00	XXXXXX	Despesa		

Set./1962	Circo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria C#	Porcent. Zê do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zê do Fole
01/set.	Circo Aires	Tabapuã/SP	O Punhal da Vingança	127800,00	14500,00	XXXXXX	1221200,00	130000,00
02/set.	Circo Piranha	Itapui/SP	Voz de Criança	64200,00	4400,00	XXXXXX		
03/set. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
04/set.	Circo Nosso Teatro	Jd. Sto. Antônio/São Paulo	Show	66000,00	7330,00	XXXXXX		
05/set. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
06/set.	Circo São José	Vargem Grande do Sul/SP	O Punhal da Vingança	90200,00	9100,00	XXXXXX		
07/set.	Circo Umuarama	Vila Munhoz	A Lenda da Valsa dos Noivos	49200,00	5420,00	XXXXXX		
08/set.	Gold Star Circus	Tabatinga/SP	O Punhal da Vingança	XXXXXX	XXXXXX	Transferiu muitas chuvas		
09/set.	Circo Brasília	Sertãozinho/SP	O Tango do Adeus	80000,00	7500,00	XXXXXX		
10/set. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
11/set. sem inf.	Circo Bossa Nova	Botelho/SP	Show	39200,00	2050,00	XXXXXX		
12/set.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	1500,00	Cachê rádio 9 de Julho		
13/set.	Circo Belvedere	Tupã/SP	O Punhal da Vingança	34000,00	XXXXXX	Pagou despesa. Muita chuva		
14/set.	Circo Robini	Ribeirão dos Pintos/SP	Show	54500,00	6120,00	XXXXXX		
15/set.	Circo Chantecler	Lins/SP	Show	54000,00	5000,00	XXXXXX		
16/set.	Circo Salles	São José do Rio Pardo/SP	O Tango do Adeus	157500,00	15200,00	XXXXXX		
17/set. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
18/set.	Circo Irmãos Grange	Vinhedo/SP	Show	9200,00	1230,00	XXXXXX		
19/set.	Circo Amazonas	Jundiá/SP	Show duple	7500,00	XXXXXX	XXXXXX		
20/set.	Circo Igor	Paraibuna/SP	Show	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
20/set.	Circo Paraguate	São José dos Campos/SP	Show	50000,00	4650	XXXXXX		
21/set. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
22/set.	Circo Piranha	Iguaçu/XXXXXX	Menino Pobre	152000,00	17500,00	XXXXXX		
23/set.	Circo Marques	Caconde/SP	Show	65500,00	4250,00	XXXXXX		
24/set. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
25/set. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
26/set. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
27/set.	Pavilhão Nosso Teatro	Andradas/MG	O Punhal da Vingança	69000,00	6120,00	XXXXXX		
28/set. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
29/set.	Circo Aires	Olimpia/SP	O Punhal da Vingança	51400,00	2500,00	XXXXXX		
30/set.	Gold Star Circus	Mataão/SP	O Punhal da Vingança	85200,00	8630,00	XXXXXX		

Nov./1962	Circo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria C#	Percent. Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/nov.	Circo Aimoré	Vila Bonilha/São Paulo	O Punhal da Vingança	85800,00	9550,00	XXXXXX	1274250,00	140000,00
02/nov.	Circo 3 Irmãos	Vila Anastácio/São Paulo	Voz de Criança	356000,00	8000,00	XXXXXX		
03/nov.	Circo Piranha	Botucatu/SP	Voz de Criança	680000,00	8000,00	XXXXXX		
04/nov.	Gold Star Circus	Dobrada/SP	O Punhal da Vingança	1090000,00	9720,00	XXXXXX		
05/nov. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
06/nov. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
07/nov. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
08/nov.	Circo Nosso Teatro	Ibitiura/MG	O Punhal da Vingança	XXXXXX	XXXXXX	Suspensão/Praça ruim		
09/nov.	Circo Bossa Nova	Tapiratiba/SP	O Punhal da Vingança	1170000,00	12500,00	XXXXXX		
10/nov.	Circo São José	Divinolândia/SP	O Punhal da Vingança	100000,00	11920,00	XXXXXX		
11/nov.	Circo Inhanã	Itapetininga/SP	Voz de Criança	785000,00	6920,00	XXXXXX		
12/nov. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
13/nov.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	1500,00	Cachê rádio 9 Julho		
14/nov.	Circo Aimoré	Vila Bonilha/São Paulo	O Tango do Adeus	467000,00	5000,00	XXXXXX		
15/nov.	Pavilhão Nosso Teatro	Ouro Fino/MG	Show	488000,00	6000,00	XXXXXX		
16/nov.	Circo Guarujá	Batatais/SP	O Tango do Adeus	900000,00	7500,00	XXXXXX		
17/nov.	Circo Brasília	Cafelândia/SP	O Tango do Adeus	1050000,00	12000,00	XXXXXX		
18/nov.	Circo Bombrini	Pirangi/SP	Show	928000,00	8250,00	XXXXXX		
19/nov. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
20/nov.	Circo Imperial	Tanquinho/Piracicaba/SP	Show	80000,00	XXXXXX	Despesa Perua		
21/nov. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
22/nov.	Circo Uzemberge	S. Vicente/Santos/SP	Show	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
23/nov. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
24/nov.	Circo Irmãos Silva	Buri/SP	O Punhal da Vingança	493000,00	4000,00	XXXXXX		
25/nov.	Circo Nhana	Angatuba/SP	O Tango do Adeus	1403500,00	14000,00	XXXXXX		
26/nov. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
27/nov. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
28/nov. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
29/nov.	Circo Irmãos Dias	Pontal/SP	Show	630000,00	6000,00	XXXXXX		
30/nov.	Circo Uberlândia	Palestina/SP	Show	364000,00	2000,00	XXXXXX		

Dez./1962	Circo	Cidade/Bairro	Peça	Bilheteria C#	Percent. Zé do Fole	Anotações	Total mês Cia.	Total mês Zé do Fole
01/dez.	Circo Nogueira	Monte Alto/SP	Voz de Criança	95000,00	8650,00	XXXXXX	1293905,00	127200,00
02/dez.	Circo Umuarama	Vila Sta. Maria/São Paulo	Coração de Homem	59780,00	6710,00	XXXXXX		
03/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
04/dez.	Pavilhão Nosso Teatro	Borda da Mata/MG	O Punhal da Vingança	74000,00	5500,00	XXXXXX		
05/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
06/dez.	Circo Aimoré	Campo Limpo/São Paulo	O Tango do Adeus	12250,00	1100,00	XXXXXX		
07/dez.	Circo Umuarama	Vila Sta. Maria/São Paulo	O Punhal da Vingança	11100,00	XXXXXX	XXXXXX		
08/dez.	Circo Piranha	Botucatu/SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	49000,00	6500,00	XXXXXX		
09/dez.	Circo Sallés	Sta. Rosa do Viterbo/SP	O Tango do Adeus	183100,00	20000,00	XXXXXX		
10/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
11/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
12/dez.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	3500,00	Cachê rádio Tupi e 9 de Julho		
13/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
14/dez.	Circo Irmãos Dias	Serrana/SP	Show	62000,00	5000,00	XXXXXX		
15/dez.	Circo Joana Darque	Igarapé do Tietê/SP	Pecado Sublime	69000,00	6000,00	XXXXXX		
16/dez.	Circo Brasil	Ibiraterra/SP	O Punhal da Vingança	123000,00	11200,00	XXXXXX		
17/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
18/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
19/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
20/dez.	Circo Brasil	Três Lagoas/MS	O Tango do Adeus	127700,00	12000,00	XXXXXX		
21/dez.	Circo Brasil	Três Lagoas/MS	A Lenda da Valsa dos Noivos	63700,00	5000,00	XXXXXX		
22/dez.	Circo Liendo	Ourinhos/SP	O Punhal da Vingança	165200,00	20000,00	XXXXXX		
23/dez.	Circo Brasil	Chavantes/SP	A Lenda da Valsa dos Noivos	100200,00	10000,00	XXXXXX		
24/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
25/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
26/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
27/dez.	Circo Sallés	São Simão/GO	O Tango do Adeus	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
28/dez.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
29/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	Encerramos o ano		
30/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		
31/dez. sem inf.	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX	XXXXXX		

■ Segundas-feiras

xxxx Sem informações