

**MEMÓRIAS  
DA  
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE  
LISBOA**

**CLASSE DE LETRAS**

---

**Amália, a porta do cavalo e a reinvenção do fado**

RUI VIEIRA NERY

---



**ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE LISBOA**

LISBOA • 2025

*Título: Amália, a porta do cavalo e a reinvenção do fado*

*Edição: Academia das Ciências de Lisboa*

*Data de edição: 2025*

*DOI:*

## Amália, a porta do cavalo e a reinvenção do fado

RUI VIEIRA NERY

Reza o ditado popular que “o que o berço não dá a escola não empresta”.

O percurso de vida de Amália Rodrigues pareceria, em muitos aspectos, à primeira vista, ser a negação enfática da lição deste provérbio. Amália, afinal, nasceu numa casa humilde da Rua Martim Vaz, na freguesia da Pena, para ir morrer num casarão da rua de São Bento, cercada de cómodas assinadas, de pratas de Lei e de porcelanas da Companhia das Índias. Vinha de uma família modesta de migrantes da Beira Baixa, de costumes rurais, mas aprendeu e incorporou, como se sempre neles tivesse sido educada, todos os códigos de distinção social que lhe permitiram desde muito cedo circular com segurança nos salões de reis e presidentes, pelo mundo fora. Apesar de uma escolaridade muito reduzida — entrou na escola só aos nove anos e não pôde completar senão a terceira classe — adquiriu pela sua própria curiosidade e pelo convívio crescente com artistas e intelectuais uma formação cultural surpreendentemente vasta, sobretudo no campo da Literatura e da Música. E — claro — tendo começado a cantar como amadora nas marchas dos Santos Populares e em verbenas e saraus das sociedades de cultura e recreio dos bairros de Lisboa, em meia dúzia de anos após a sua estreia profissional já tinha conquistado em Portugal, sucessivamente, a rede das casas de Fado, os palcos de Revista e os écrans de Cinema, e nas décadas de 1950 e 60 tornar-se-ia num dos nomes de referência absoluta do *music hall* internacional. Amália, nesta perspectiva, fez-se por certo a si própria, conseguindo, pelo seu talento e pela sua força de carácter, vencer todos os obstáculos que a cada momento se lhe iam deparando, desde o ónus das suas origens familiares humildes, numa sociedade marcadamente classista e preconceituosa como o era a da elite do Estado Novo, ao *handicap* considerável da sua nacionalidade portuguesa num mercado transnacional da canção urbana muito anterior às modas de multiculturalidade da World Music e, por isso mesmo, dominado de forma quase exclusiva pela produção em língua inglesa, francesa, ou, quando muito, espanhola.

Mas nem por isso o legado da dureza e das privações da sua infância e adolescência deixou de a marcar decisivamente, mesmo quando estes triunfos sucessivos lhe abriram as portas de uma consagração que tudo, na sua condição social de raiz, se conjurava para lhe recusar à partida. Talvez o aspecto mais marcante desse pré-condicionamento social e familiar — por estranho que isso possa parecer em alguém que foi, incontestavelmente, uma vencedora — tenha sido um misto de sentimento de solidão e de medo que a marcou para sempre. Amália sentiu-se sempre como uma sobrevivente face a um meio familiar sem grande carinho, criada sob a autoridade severa de uma avó endurecida pelas privações da vida, com uma mãe distante, um pai alcoólico, e uma primeira relação amorosa abusiva e brutal, ainda em plena adolescência.

As carências económicas da família obrigaram-na, apesar de uma inteligência e de uma curiosidade intelectual precoces e invulgares, como o reconheceram as suas professoras primárias, a deixar a escola logo após três anos de aulas, e ao longo de toda a vida deu provas de uma vontade voraz de aprender, tentando por todos os modos preencher as lacunas da sua formação escolar, mas tendo ao mesmo tempo — por vezes até de forma excessiva — a noção de que essa aprendizagem tardia nunca poderia compensá-las integralmente. Para mais, à saída da escola seguiram-se empregos muito duros, mal pagos, e certamente pouco estimulantes: bordadeira, engomadeira, vendedora de fruta no cais de Alcântara. Talvez esta última profissão tenha sido, de algum modo, a menos penosa, porque lhe permitia contactar com clientes de várias nacionalidades e com experiências de vida diferentes, dando-lhe até ocasião de começar a aprender os rudimentos de várias línguas que mais tarde viria a cantar — não deixa de ser curioso que, em 1939, um relatório da PIDE sobre as alegadas redes subversivas que existiriam no meio do Fado, nelas inclui a jovem Amália, então ainda à beira de dar os primeiros passos da profissionalização, justamente porque “fala línguas, vai a bordo dos navios e fala com os estrangeiros”...

O triunfo artístico súbito projetou-a para círculos sociais completamente distintos dos das suas raízes familiares, sobretudo a partir da sua ida a Madrid para actuar na Embaixada de Portugal, a convite do Embaixador Pedro Theotonio Pereira, e da protecção institucional informal que António Ferro, apesar da sua proverbial aversão ao Fado, em geral, desde muito cedo lhe conferiu. A elite do regime cooptou-a e, a par com os seus êxitos nos palcos,

começou a ser recebida nas casas das figuras políticas mais destacadas, dos empresários de maior sucesso, e das famílias mais emblemáticas da alta-sociedade portuguesa. A sua inteligência rápida e a sua sensibilidade naturalmente requintada permitiram-lhe depressa evitar as armadilhas de exclusão da etiqueta de salão, mas mais uma vez o fez obrigando-se a uma atitude constante de autodefesa. No fundo, nunca se sentiu verdadeiramente aceite por esse novo meio e registava com mágoa nítida as manifestações frequentes de um preconceito, por vezes mal disfarçado de condescendência paternalista, por parte de pessoas que em muitos casos não lhe mereciam especial consideração fora do plano estrito da hierarquia social. Assim que teve meios para o fazer, criou, por isso, à sua volta, em sua casa, uma espécie de circuito alternativo a que só tinham acesso, para lá dos amigos próximos, aqueles que lhe despertavam curiosidade pessoal sincera ou correspondiam ao seu desejo permanente de aprender, quaisquer que fossem a sua condição social, a sua opinião política ou as suas opções íntimas.

O que poderá ser porventura mais surpreendente é que mesmo no plano profissional, quando já tinha acumulado êxitos estrondosos perante os públicos mais exigentes e nas salas de maior prestígio do mundo inteiro, esse medo de menina indefesa a continuou a atormentar: o medo de que a voz lhe falhasse, de que se esquecesse de repente de uma letra, de que desta vez o público não acoresse a ouvi-la ou não a aplaudisse. Quando, já em meados da década de 1980, deu no Coliseu dos Recreios aquele que — por circunstâncias bizarras — seria o seu primeiro concerto integral num palco em Portugal, as suas palavras iniciais, quase em lágrimas, perante o aplauso esmagador com que foi recebida pelo público, foram: “Graças a Deus vocês vieram!”.

Mas independentemente da carga mais ou menos positiva ou negativa que queiramos atribuir à sua fase de infância e juventude na formação essencial da sua personalidade de artista e do seu percurso profissional ulterior, o que é indiscutível é que nessa etapa formativa podemos já identificar algumas matrizes artísticas fundamentais que a haveriam de acompanhar até ao fim da sua carreira. A primeira é, sem dúvida, o facto de que o caldo de cultura musical que a envolve nos seus primeiros anos não foi propriamente o do Fado. É verdade que Amália nasceu e foi depois morando, na infância, nos bairros populares lisboetas que eram o berço histórico do Fado desde as primeiras décadas

do século XIX, e onde o género, por conseguinte, se transmitia de geração em geração, consolidando-se como forma de expressão musical e poética primordial da população residente e, portanto, também como veículo natural da sua visão do mundo, dos seus valores, das suas privações e inquietações, do seu quotidiano individual e colectivo. Mas em sua casa o que ouvia cantar à mãe e às tias eram as cantigas tradicionais rurais da Beira Baixa de onde a família tinha vindo — a “Santa Luiza”, o “Milho Grosso”, os “Martírios”, a “Senhora do Almortão”. E assim, instintivamente, ela própria foi assimilando uma técnica vocal que, na sua essência, estava muito mais próxima do canto da Raia beirão, com a sua ornamentação melódica improvisada fortemente melismática, do que da vocalidade muito mais depurada que encontramos nas gravações dos fadistas consagrados das gerações anteriores, até meados da década de 1930.

E foi com essa técnica de colocação vocal e de ornamentação tão especificamente beirão que começou a cantar o Fado, que era, bem vistas as coisas, um género com o qual tinha, como é óbvio, algum contacto na sua vizinhança imediata, mas não propriamente em casa e no seio da família, ou seja, no círculo que mais directamente forma as matrizes culturais de uma criança. Quando, em 1939, foi ouvida no Retiro da Severa pelo grande guitarrista Armandinho, para saber se poderia vir a integrar o elenco artístico residente daquela casa de Fado — e sabemos que, mesmo assim, Armandinho lhe terá desde logo vaticinado que viria a ser a maior fadista de sempre — Amália só sabia de cor três fados: o “Fado Mouraria”, um dos mais clássicos do repertório castiço, que de resto praticamente deixaria de cantar a partir de finais da década de 1950, e dois fados estróficos, um de quintilhas e um de sextilhas, para os quais o ensaia-dor da Marcha de Alcântara, Joaquim José de Lima, lhe tinha escrito letras de ocasião que nunca mais cantou assim que conseguiu reunir um repertório próprio. Tinha, de resto, até à sua estreia no Retiro da Severa, muito pouca exposição ao meio profissional do Fado, e mesmo como ouvinte conhecia mal o repertório e os próprios fadistas mais aclamados desse tempo, com os quais só a partir de então, já com um estilo pessoal definido na sua essência, viria a contactar mais de perto. Por mais inverosímil que isso soe hoje, quando pensamos na forma vertiginosa como tão depressa se viria a impor como o expoente máximo do género e o seu mais influente agente de renovação, não podemos deixar de chegar, em termos objectivos, como já noutra lugar propus, à

conclusão que os dados factuais conhecidos nos levam inevitavelmente a formular: a de que Amália entrou no Fado, de algum modo, “pela porta do cavalo”, sem ser de modo nenhum apenas um novo elo passivo numa cadeia ininterrupta de transmissão familiar e comunitária interna ao género.

Esta constatação parece-me fundamental para podermos compreender depois o percurso de constante transformação “por dentro” dos paradigmas poéticos e musicais do Fado que Amália, livre do lastro normativo constrangedor de uma tradição aprendida de raiz, leva a cabo nas mais de cinco décadas seguintes. O Fado de Amália é construído, desde o início, em grande parte à margem do *mainstream* do género — quando não mesmo abertamente contra esse *mainstream*. Quando ouvimos as suas primeiras gravações, feitas em 1945 no Rio de Janeiro, para a Continental brasileira, e as comparamos com as das grandes vozes femininas do Fado da década anterior, como Ercília Costa, Maria do Carmo Torres, Berta Cardoso ou Maria Emília Ferreira, o contraste não poderia ser mais evidente. Amália aplica às sílabas longas do texto desenhos ornamentais improvisados, que vão mudando de estrofe em estrofe e que são projectados por uma técnica de golpe de glote que facilita a sua emissão virtuosística sem precedentes.

É interessante verificar que a condução da linha do canto parece obedecer a alguns padrões que se manterão relativamente inalterados ao longo de toda a carreira de Amália, apesar das inevitáveis transformações decorrentes da própria evolução da voz no decurso dos anos. As notas mais relevantes da melodia são quase sempre atacadas por baixo, em portamento, e ligeiramente antecipadas em relação à batida métrica regular a que correspondem. Os intervalos ascendentes são cantados com um tenso portamento contínuo da nota grave à aguda, e a chegada a esta nota final do intervalo não só é também ela ligeiramente antecipada em relação à marcação precisa do tempo como é em geral aqui que recai predominantemente a ornamentação, seja esta sob a forma de um simples mordente, quase que a reproduzir o trinado da guitarra portuguesa, seja já um melisma mais extenso, que pode até exigir uma grande flexibilidade rítmica — ou até a suspensão momentânea — do acompanhamento instrumental. Os intervalos descendentes, pelo contrário, depois da ornamentação na nota aguda de que partem, são executados sem portamento. E por último as notas correspondentes às sílabas não acentuadas do texto são

claramente enunciadas, mas tendem a ser ligeiramente encurtadas na sua duração e encadeadas como se fossem uma mera ponte melódica de uma sílaba tónica à seguinte. As vozes mais tradicionalistas do meio do Fado não deixaram de se aperceber desta diferença, sobretudo pela forte reforço da dimensão melismática do canto, que alguns classificaram, pejorativamente, como “espanholismos”, pela semelhança que esta técnica vocal de raiz raiana de facto apresenta com muitos dos traços da do Flamenco andaluz.

Se Amália não estava muito familiarizada, nem com o repertório, nem com a prática performativa mais autênticos da tradição fadista, quais eram, afinal, as suas referências musicais de infância e juventude? A resposta é simples — a dos musicais que desde o início da década de 1930, nos cinemas populares de “reprise” de Lisboa. Em primeiro lugar os filmes de Carlos Gardel, o ídolo absoluto do Tango argentino, desde a “Melodía de Arrabal” a “El Día que me Quieras”. Depois, já em 1938, a “Carmen, la de Triana”, uma produção hispano-alemã filmada na Alemanha, nos estúdios da UFA, realizada por Florian Rey e protagonizada pela grande Imperio Argentina, com uma banda sonora recheada de grande êxitos da Copla espanhola, da autoria do compositor Juan Mostazo. Amália, no mesmo ano em que aparentemente só conhecia três fados, tinha de cor todos estes tangos e coplas que aprendera do Cinema. Mais tarde, ao deslocar-se a Madrid pela primeira vez, teria mesmo a ousadia de cantar para o público espanhol alguns dos sucessos de “Carmen, la de Triana”, diante da própria Imperio Argentina, com enorme aplauso do público espanhol. E a partir de então, à medida que a sua carreira internacional a ia levando a novos países, foi acrescentando ao seu repertório novas coplas andaluzas, do repertório de Concha Piquer, de Miguel de Molina ou da jovem Lola Flores, mas também sambas brasileiros, *rancheras* mexicanas, sucessos de Holywood, canções românticas francesas e italianas. E a esta panóplia de géneros musicais diversificados há que acrescentar todas as cantigas portuguesas de raiz rural que desde muito cedo fez questão de cantar: malhões, tiranas, viras, cantigas raianas, modas alentejanas, e tantas mais cantigas de trabalho, de festa ou de devoção.

Da transposição para a prática performativa do Fado de elementos técnicos e estilísticos de outras tradições musicais populares portuguesas – e mais especificamente das da Beira Baixa — já atrás aludi. Mas quando olhamos para este

repertório musical internacional que Amália tão bem conhecia já antes de começar a cantar profissionalmente ou com o qual foi contactando nos primeiros anos da sua carreira internacional, o que constatamos em que existe em quase todos géneros nele representados algumas características comuns. O primeiro traço transversal é o de que em todos os casos em questão estamos perante formas com coplas e refrão, por oposição à estrutura puramente estrófica dos fados tradicionais. Isto permite ao poema jogar, precisamente, com a alternância de sucessivas etapas de uma narrativa, nas coplas, com a reiteração de uma mensagem poética principal, no refrão, ao mesmo tempo que a repetição desse estribilho reforça a previsibilidade da percepção da forma musical pelo ouvinte e consequentemente também a sua relação empática com o poema. Em contraste, nos fados estróficos tradicionais, a estrutura essencialmente narrativa, de estrofe diferente em estrofe diferente, ainda que sobre uma melodia sempre repetida, abdica dessa espécie de âncora reiterada de sentido que seria assegurada pelo refrão recorrente.

Não é, pois, de admirar, que ao entrar no Fado e no repertório fadista — e sobretudo a partir da sua passagem para os palcos de Revista — Amália tenha optado quase sempre por cantar os novos fados-canção, com coplas e refrão, da autoria de compositores como Frederico Valério, Raul Ferrão ou Fernando de Carvalho, que afinal preservavam a arquitectura formal idêntica à dos géneros musicais com que anteriormente estava mais familiarizada. Não quer dizer isto, evidentemente, que tenha abandonado por completo os fados estróficos — disso são exemplos magníficos o “Povo que Lavas no Rio”, sobre o “Fado Vitória”, e o “Cansaço”, sobre o “Fado Tango”, ambos de Joaquim Campos, ou ainda o “Que Estranha Forma de Vida”, sobre o “Fado Bailado”, ou o “Há Festa na Mouraria”, sobre a “Fado Marcha”, ambos de Alfredo Marceneiro. Mas indica bem até que ponto a sua postura foi, desde o primeiro momento, a de combinar, na sua abordagem do Fado, a sua inserção assumida na história e nas convenções estabelecidas do género com a sua expansão em sintonia com outros géneros musicais, tanto portugueses como internacionais.

Amália gostava de dizer que cantava “tudo aquilo que lhe soubesse a Fado”, e a meu ver esta sua afirmação deve entender-se sobretudo como a legitimação da sua adesão a uma multiplicidade de géneros musicais unidos por uma mesma intensidade emocional e um mesmo cuidado no tratamento expressivo

da palavra. Mas julgo que ela deve ser lida como traduzindo uma preocupação profundamente renovadora de abertura ao que poderíamos chamar uma livre contaminação do próprio Fado por outros modelos e outras referências poético-musicais, salvaguardando a preservação da essência do género, mas desligando-a **mas desligando-a** da manutenção passiva de facetas conjunturais exteriores a essa mesma identidade fundamental.

Uma última vertente que gostaria de sublinhar nesta série de reflexões soltas sobre o período formativo da personalidade artística de Amália Rodrigues é a da sua preocupação, desde muito cedo, com a renovação poética do Fado. O processo de profissionalização do Fado, começado ainda, gradualmente, ao longo da Primeira República e consolidado depois, a partir de 1927, com a nova legislação do Estado Novo, trouxera consigo o corte definitivo com a prática da improvisação poética que tinha caracterizado, em grande parte, a prática do género desde os seus alvares no segundo quarto do século XIX, frequentemente de existência efémera ou pelo menos de transmissão sobretudo oral, e até muito tarde maioritariamente anónima. As novas normas da Ditadura, por outro lado, impunham uma censura severa aos textos cantados, o que excluía liminarmente muitas das letras, já de registo escrito e muitas vezes de autoria expressa, que desde as últimas décadas de Oitocentos até ao 28 de Maio tinham caracterizado o universo poético fadista, associando-o muito intimamente às causas do Movimento Operário e das causas mais radicais de ruptura social e económica. O novo circuito das casas de Fado viria, ao estimular o alargamento exponencial do repertório musical do género, implicar, por sua vez, uma enorme expansão do repertório poético, até porque era norma implícita da comunidade fadista que as mesmas melodias pudessem ser cantadas por diversos fadistas, mas que cada um o fizesse com uma letra diferente. Mas este crescimento em quantidade, sob as baias rigorosas da Censura, tendera a traduzir-se na génese gradual de uma rotina poética formulaica, que não alertasse a ira dos censores, na qual se repetiam até à exaustão os clichês formais, os lugares-comuns temáticos, os jogos de conceitos constantemente revisitados e até as rimas mais consagradas.

Não sabemos pormenores sobre o que terá sido, na substância, o conteúdo da aprendizagem que Amália recebeu nos seu três anos de escolaridade primária, mas é de supor que tenha correspondido ao espírito geral do programa

oficial de noções gerais do que se considerava serem, na época, os “conhecimentos úteis” para uma entrada maioritária imediatamente subsequente no mercado de trabalho infanto-juvenil. O que parece ser certo, no entanto, é que Amália terá ganho na escola o hábito — e sobretudo o gosto — de ler, e que, por outro lado, se terá desde muito atrevido a escrever ela própria, ainda adolescente, os seus primeiros versos. A sensibilidade poética surpreendentemente sofisticada que foi adquirindo nessas leituras autónomas, já sem qualquer enquadramento escolar, tê-la-á levado a alguma insatisfação face aos *clichês* e às rotinas mais estafadas da lírica fadista corrente. Já em 1943, na citada visita à Embaixada de Portugal em Madrid, pediu ao próprio Embaixador Theotónio Pereira que lhe escrevesse uma nova sextilha para substituir a estrofe final do fado “Perseguição”, em que a letra de Avelino de Sousa lhe pedia que se declarasse “sentinela vigilante/da honra do meu marido”. Em 1945, nas gravações do Rio de Janeiro, decidiu cantar e gravar um poema de sextilhas com que se deparou num jornal e que pensava ser da autoria de Guerra Junqueiro — “As Penas”, cujos versos eram, na realidade, de Fernando Caldeira, o que constituía já uma incursão atrevida no campo da poesia erudita — porventura a primeira registada no repertório do Fado, se excluirmos a realidade socio-cultural específica da Canção de Coimbra.

Ao longo da década de 1950 Amália assumiu decididamente essa preocupação de ligar o Fado aos grandes poetas contemporâneos, cantando versos de Pedro Homem de Mello, dos jovens da Távola Redonda, como David Mourão-Ferreira e Luiz de Macedo, ou do exilado Sidónio Muralha. Fê-lo, a princípio, com algum receio: sabemos que, por exemplo, quando decidiu cantar o poema “Fria Claridade”, de Pedro Homem de Mello, aplicando-o à melodia do Fado-Marcha de José Marques do Amaral, o fez sem pedir autorização ao poeta, e que, quando pouco mais tarde o encontrou e se tentou desculpar a resposta terá sido: “Minha Senhora, consigo a minha poesia subiu ao povo!” De qualquer forma, contudo, como este mesmo exemplo que acabo de citar bem confirma, os poemas escolhidos, independentemente de terem características estético-literárias diferentes da *Irtica* fadista tradicional, tinham de poder caber nas métricas e formas características das melodias do Fado, com versos em redondilha maior, decassílabos ou alexandrinos, distribuídos por quadras, quintilhas ou sextilhas.

Com o encontro providencial com Alain Oulman, em 1960, este condicionismo seria por fim ultrapassado, já que Oulman lhe viria a conseguir oferecer novas melodias de sabor ainda inequivocamente fadista, mas adaptadas mesmo a versos de metro irregular, como sucedeu logo com a experiência inicial bem-sucedida do “Vagamundo”, de Luiz de Macedo. E é bem conhecido o itinerário extraordinário que a partir daí esta parceria artística foi percorrendo pelo universo da Literatura de Língua Portuguesa, abrangendo grandes criadores do nosso tempo como Manuel Alegre, Alexandre O’Neill, José Carlos Ary dos Santos ou a brasileira Cecília Meireles e atrevido-se mesmo a abordar os grandes ícones clássicos do cânone poético lusófono, para grande escândalo dos puristas de todos os quadrantes. Muitos académicos consideraram abusiva esta entrada de um género de canção popular na esfera do património literário erudito, enquanto muitos tradicionalistas do campo do Fado criticavam a complexidade crescente dos poemas (as “letras à Picasso”) e das próprias músicas de Oulman (a “óperas”)

Mas independentemente dos frutos esplêndidos desta colaboração posterior com o compositor franco-português, não há dúvida, como procurei evidenciar, que o essencial dos caminhos de renovação que Amália veio traçar na geografia do Fado quando, apesar de vinda de fora do género, o soube conquistar e reconfigurar com o fulgor da sua voz e do seu talento, já estava claramente delineado no final da década de 1950. Parafraseando o poeta, Amália sabia já então, muito bem, não só por onde não queria ir, como o que queria e para onde ia. Tendo entrado no Fado, para retomar a expressão assumidamente excessiva que utilizei, pela “porta do cavalo” não chegou de mãos vazias e trouxe consigo para dentro do género outras memórias, outras referências e outras práticas que até aí lhe eram em boa parte estranhas mas que soube entretecer na malha da tradição fadista, abrindo-a, primeiro, a uma realidade musical portuguesa mais ampla, já a uma escala nacional, para depois a alargar a um diálogo criativo permanente com muitas outras Músicas do Mundo com a qual tinha afinidades mais ou menos remotas, sem com isso alguma vez abdicar da sua identidade própria.

Que o tenha conseguido fazer quase sozinha — ou pelo menos com uma geometria sempre variável dos parceiros que em cada momento soube identificar como os mais adequados a cada etapa — em menos de duas décadas de

carreira, mesmo sem tomarmos em consideração as mais de três décadas de carreira monumental que ainda haveria de ter, é o sinal de um génio singular que explica bem a razão pela qual os portugueses se congregam este ano em torno da sua memória para celebrarem juntos o centenário do seu nascimento, e pela qual a Academia das Ciências de Lisboa em boa hora se associa, com toda a solenidade dos seus actos oficiais, a essa comemoração.

COMUNICAÇÃO APRESENTADA À CLASSE DE LETRAS  
NA SESSÃO DE 13 DE OUTUBRO DE 2020

COMUNICAÇÃO RECEBIDA A 5 DE MAIO DE 2022

\* A presente comunicação não segue a grafia do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.