UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO OESTE (UNICENTRO-PR)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ESPAÇOS PRATICADOS, CONSUMO E CONSTITUIÇÃO DE SUJEITOS NA DISCOGRAFIA DE TONICO E TINOCO (1940-1981)

IRATI
2018

ANDERSON TEIXEIRA RENZCHERCHEN

ESPAÇOS PRATICADOS, CONSUMO E CONSTITUIÇÃO DE SUJEITOS NA DISCOGRAFIA DE TONICO E TINOCO (1940-1981)

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História, Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração "História e Regiões", da Universidade Estadual do Centro-Oeste -UNICENTRO-PR.
Orientador: Prof. Dr. José Adilçon Campigoto.

IRATI
2018

Catalogação na Fonte
Biblioteca da UNICENTRO

	RENZCHERCHEN, Anderson Teixeira.
R424e	Espaços praticados, consumo e constituição de sujeitos na discografia de Tonico e Tinoco (1940-1981) / Anderson Teixeira Renzcherchen. – Irati, PR : [s.n], 2018. 110f.
	Orientador: Prof. Dr. José Adilçon Campigoto.
	Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História. Área de Concentração : História e Regiões. Universidade Estadual do Centro-Oeste, PR.
	1. Música de raiz – sertaneja. 2. São Paulo – cabocla. 3. Caipira – História – Sertão. 4. João Salvador Perez – Tonico. 5. José Perez – Tinoco. I. Campigoto, José Adilçon. II. UNICENTRO. III. Título.
	CDD 784.48

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE/UNICENTRO
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - PROPESP
Programa de Pós-Graduação em História – PPGH
Área de Concentração – História e Regiões

TERMO DE APROVAÇÃO

Anderson Teixeira Renzcherchen

Espaços Praticados, Consumo e Constituição de Sujeitos na Discografia de Tonico e Tinoco (1940-1981)

Dissertação aprovada em 26/07/2018, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em História e Regiões, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, pela seguinte Banca Examinadora:

Dr. Antonio Paulo Benatte
Universidade Estadual de Ponta Grossa
Titular

Dr. Ancelmo Schörner
Universidade Estadual do Centro-Oeste
Titular

Dr. José Adilçon Campigoto
Universidade Estadual do Centro-Oeste
Orientador e Presidente da Banca Examinadora

Irati – PR
2018

Impresso com recursos públicos por cfarago em 2018/07/26-14:22:41 na UNICENTRO

“O amanhecê na minha roça, vem surgindo o clarão,
roceiro deixa a paioça pra fazê as prantação.
O carro de boi chorando no arto do chapadão,
os passarinho cantando, começando um barulhão.
Este é o Brasir caboclo, este é o meu sertão.”

(*Brasil Caboclo* - Tonico e Tinoco)

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a Deus ou qualquer outro nome que estabeleça relação com a divindade que rege a vida e que se vincula com a bondade e o amor, que ao meu ver são os princípios fundamentais de nossa vida.

Agradeço a meus familiares que me incentivaram a continuar nesse caminho acadêmico que se torna deveras dificultoso.

Aos professores que me apresentaram esse objeto de pesquisa Ana Paula Wagner com sua disciplina na graduação e Edilson Aparecido Chaves em seu minicurso em um evento da universidade. Também a Vania Vaz que participou da minha banca de defesa do trabalho de conclusão da graduação, por meio disso sempre esteve ao meu lado tirando minhas dúvidas e ajudando em várias etapas, sempre disse que ela foi minha "guru" nesse mestrado.

Aos professores Valter Martins e Jailton Camargo que foram peças fundamentais para que eu saísse do comodismo e me aventurasse no mundo da pós-graduação. Ao professor Oséias de Oliveira que participou de minha banca de conclusão de curso na graduação e contribuiu com minha pesquisa. Ao professor João Carlos Corso que foi orientador do meu trabalho de conclusão de curso da graduação. A secretaria do mestrado Cibele Zwar, sempre muito prestativa e com uma bondade inenarrável. Também os amigos que fizeram parte da turma ou tinham alguma ligação com o mestrado: Augusto Borges, Bruno Bio, Fabio Andrade, Fernando Marciniak, Filipe Cezarinho, Jeferson Machado, Júlio Cesar Franco, Julio Cesar Braga, Joice Bernaski, Leandro Tavares, Lucas Kosinski, Leonardo Soczek, Silvéria Ferreira e Thiago Boruch. Esses contribuíram em algumas discussões e vivenciaram esse momento importante em nossas trajetórias acadêmicas.

Aos professores que fizeram parte da banca de qualificação e defesa, Antonio Paulo Benatte que contribuiu em sua arguição e também na correção minuciosa da dissertação, o professor Ancelmo Schörner que além das contribuições para a dissertação participou de toda minha formação até o momento.

Ao meu orientador José Adilçon Campigoto por ter aceitado orientar uma pesquisa um tanto fora dos padrões de nosso setor, mas pode contribuir imensamente para que a dissertação tomasse forma e ficasse do jeito que queríamos.

Principalmente a minha esposa Simone Kucznir Renzcherchen, por ter me incentivado a tentar e sempre me apoiou durante todo esse trajeto, suportando alguns momentos de estresse e sendo meu ponto de calmaria. A ela devo esse título e meu amor. Juntamente a ela, minha

sogra Elena Kucznir, a quem devo gratidão por sempre me informar que suas orações estavam direcionadas aos momentos importantes de meus estudos e de minha vida.

Também a CAPES por financiar parte da minha pesquisa e possibilitar maior atenção a minha dissertação.

RESUMO

A proposta central dessa dissertação é promover um adensamento na análise das canções para uma proposição da constituição do sujeito caboclo e da imagem de sertão, bem como sua cultura, por meio dos compositores e suas letras. Nessa dissertação, a delimitação temporal se deu com base na primeira música cantada na carreira de Tonico e Tinoco em um programa de rádio *Jorginho do Sertão*, que foi no início da década de 1940; e a última música gravada que possuía a palavra *sertão* em seu título, *Museu do sertão*, de 1981. Esse retrato cultural de sertão pode ser interpretado como o próprio imaginário do caboclo, tendo em vista a origem da dupla sertaneja. Além dessa premissa, será proposto um mapeamento nas designações terminológicas que tangem a palavra "caboclo", tanto nos estudos acadêmicos, quanto nos literários. A base teórica central está norteada em Certeau, Foucault e Freud. Neles é possível expressar o cotidiano dentro das vivências do homem rural, em especial o caboclo paulista. Dentro dessa dissertação também cabe salientar a importância do mercado fonográfico, do rádio e da televisão para que o espaço da música sertaneja pudesse acontecer e proporcionar um enraizamento do caboclo que buscou melhores condições de vida durante os êxodos rurais ocorridos no Brasil da segunda metade do século XX. A música serviu, nesse sentido, como um acalento às mazelas que a cultura urbana impôs ao homem rural, em busca de um novo meio de sobrevivência. Em suma, será feita a análise das canções, uma busca de sua projeção no mercado e os pontos principais que envolvem a letra como a palavra sertão, a autodenominação do caboclo paulista, o orgulho patriótico desse sujeito e a importância que a natureza tem em sua visa, na sua existência como homem rural e principalmente no que tange o termo caboclo, sendo a natureza peça fundamental para que ele possa ser concedido dentro da regionalidade de seu espaço praticado.

Palavras-chave: Caboclo paulista. Sertão. Tonico e Tinoco. Espaço praticado.

ABSTRACT

The central proposal of this dissertation is to promote a densification in the analysis of the songs for a proposition of the constitution of the subject *caboclo* and *sertão*, as well as your culture, through composers and their letters.In this dissertation the temporal boundaries took place based on the first song sung in Tonico and Tinoco career in a radio program the *Jorginho do Sertão* that was at the beginning of the Decade of 1940 and the last recorded music that had the word *sertão* in your title, *Museu do sertão* of 1981. This portrait of the cultural hinterland can be interpreted as the imaginary of the caboclo, considering the origin of country duo. In addition to this premise, will be proposed a mapping in the terminological designations that are the word "caboclo", both in academic studies, as in. The theoretical basis is guided in Certeau, Foucault and Freud. In them it is possible to express the daily life within the experiences of the rural man, especially the *caboclo*. Within this dissertation also fits stress the importance of the music industry, radio and television for the space of country music could happen and provide a rooting of the caboclo who sought better living conditions during the exodus in rural Brazil. The music served in this sense as a hold the ills that urban culture imposed upon rural man will try a new means of survival. In short, the analysis of the songs, a search of your projection on the market and the main points that involve the letter as the word *sertão*, the denomination owns of the *caboclo*, the patriotic pride of this subject and the importance that nature has in the life of the caboclo, in your existence as a rural man and especially regarding the term *caboclo*, being the nature key so that it can be granted within the regionality of your space practiced.

Keywords: Caboclo. *Sertão*. Tonico and Tinoco. Space practiced.

TABELA DE LOCALIZAÇÃO DAS CANÇÕES UTILIZADAS

Título da canção	**Ano de gravação**	**Página(s) que foi mencionada**	**Página da versão completa e informações**
1. A marca da ferradura	1958	25, 26, 33 e 55	91
2. Assim é que é o sertão	1979	57	91
3. Bandeira Paulista	1961	50	92
4. Bom Jesus de Pirapora	1978	25	93
5. Brasil Caboclo	1964	27 e 60	93
6. Cabocla Tereza	1977	76, 77 e 88	94
7. Chico Mineiro	1957	74, 75 e 88	95
8. Criança do sertão	1979	56	95
9. Documento de caboclo	1964	21 e 27	96
10. Falsidade	1968	77	97
11. Jorginho do Sertão	1940	13, 48 e 81	97
12. Luar do sertão	1969	54	98
13. Meu Sertão	1958	51	98
14. Tudo tem no sertão	1942	48	99
15. Sertão do Laranjinha	1958	50 e 88	100
16. Morte da caboclinha	1958	75 e 76	100
17. Museu do sertão	1981	57	101
18. Natal no sertão	1973	56	101
19. No sertão	1959	52	102
20. Pra frente sertão	1971	55	102
21. Seresteiro do sertão	1962	53	103
22. Sertão	1973	52	104
23. Sertão do pé de ipê	1965	53, 54, 57 e 90	104
24. Sertão sem poluição	1977	57	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO I 17

1.1 A discografia e a abordagem teórica 17
1.2 O consumo, a produção do espaço, a música e o sertão 22

CAPÍTULO II 37

2.1 A música e a pesquisa em história 37
2.2 A constituição do sertão na discografia cabocla 45
2.3 O sertão e as letras da década de 1960 53

CAPÍTULO III 59

3.1 Aspectos da constituição do caboclo 59
3.2 Caboclos e regiões 64
3.3 O caboclo como sujeito vingativo 73
3.4 Produtor/consumidor de música cabocla/caipira e sertaneja 78

CONSIDERAÇÕES FINAIS 86

VERSÕES COMPLETAS DAS CANÇÕES UTILIZADAS 91

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 106

INTRODUÇÃO

As letras musicais, assim como qualquer outro tipo de texto, podem ser estudadas como evidências da constituição de sujeitos, mas, também, como fontes para se perceber os atos de consumo da produção elaborada pela cultura dominante, reaproveitamento que se faz no âmbito do cotidiano. As músicas sertanejas emergem de uma situação de contato entre o meio rural e o urbano, tematizando a vida dos homens e mulheres do campo, mas também situações que podemos classificar como temáticas urbanas. A tradição oral, característica da ruralidade, é uma das fontes principais para a composição das letras musicais estudadas nesta dissertação, restrita à discografia da dupla sertaneja Tonico e Tinoco.

Como discurso, essas canções sertanejas são investigadas enquanto mecanismos que constituem sujeitos, no caso, o caboclo. No rol das fontes consultadas, se observa que boa parte das letras se refere ao ambiente em que tal sujeito vive e de onde se origina o sertão. Neste caso, trata-se geograficamente do Estado de São Paulo e das regiões circunvizinhas. O sujeito constituído no discurso sobre o caboclo é, como se verá adiante, alguém que vive ou é originário do sertão.

Essa sinalização, vinda das fontes consultadas, demandou a discussão do espaço construído, e daí a do espaço praticado, donde tais letras passaram a ser vistas como atos de consumo de algumas produções racionalizadas e impositivas tais como os discursos da modernização agrícola, da urbanização, da mecanização da lavoura, da ideologia do progresso e até mesmo do patriotismo militarista difundido no país durante o regime militar. Tal atividade implicou a constituição do sertão, no caso a região interiorana de São Paulo, como um produto posto à fruição para diferentes segmentos da sociedade nas primeiras décadas do século XX. As mencionadas letras musicais, enquanto práticas de espaço e atos de consumo, constituem e reconfiguram o sertão presente nas letras de canções da discografia de Tonico e Tinoco; elas serão lidas como partes de uma região e como lugares de consumo. É que os sujeitos desfrutam, processam, reaproveitam certas proposições, projetos, arquiteturas culturais, econômicas e político-sociais que lhes são impostos, criando espacialidades e subjetividades correspondentes.

O interesse por este tipo de fonte para a pesquisa em história vem desde meu trabalho de conclusão de curso. De início, as análises se pautaram apenas em letras musicais encontradas na internet. Mais tarde, ampliou-se para obras escritas, donde o contato com o livro autobiográfico de Tonico e Tinoco. As canções reunidas neste texto intitulado *Da beira da tuia ao Teatro Municipal – Tonico e Tinoco a dupla coração do Brasil*, formam o conjunto básico

do corpo documental para a execução desta dissertação. A primeira edição é de 1983. A segunda e última, de 1984. Nesta obra autobiográfica, encontra-se um relato da trajetória dessa dupla, desde suas vivências de juventude, as experiências como trabalhadores nas fazendas paulistas, as relações que mantinham com a família, os percalços iniciais da carreira artística profissional, em 1942. Além disso, o livro reúne grande parte das canções compostas pela dupla, bem como músicas de outros compositores e que foram gravadas pelos autores da publicação. Ao todo, são mais de quinhentas letras musicais que consideraram como marcantes para sua carreira. Há, também, uma cronologia dos LP's gravados de 1957[1] a 1983 e as letras das canções de início da carreira como as da primeira apresentação em rádio e do concurso que despontou a dupla. Nessa dissertação, a delimitação temporal se deu com base na primeira música cantada na carreira de Tonico e Tinoco em uma rádio, a *Jorginho do Sertão*, no início da década de 1940, e a última música gravada que possuía a palavra *sertão* em seu título, *Museu do sertão*, de 1981.

O contato com a obra evidenciou a amplitude do universo da música sertaneja no Brasil, e foi decisivo para o estabelecimento do recorte tanto temporal, quanto das fontes, que se mantiveram restritos à discografia de Tinoco e Tinoco. A dupla sertaneja era formada por João Salvador Perez (Tonico) e José Perez (Tinoco). O primeiro nasceu na cidade São Manuel, a 2 de março de 1917 e faleceu em 13 de agosto de 1994. O segundo, em uma fazenda de Botucatu, atualmente pertencente ao município de Pratânia, em 19 de novembro de 1920. As duas cidades pertencem ao estado de São Paulo.

O nome artístico da dupla foi dado por Capitão Furtado,[2] apresentador do programa *Arraial da Curva Torta*. Esta programação radiofônica era levada ao ar através da Rádio Difusora, na década de 1950. A dupla, no início de carreira, apresentava-se como Irmãos Perez. Em um ensaio, após a vitória em um concurso para eleger a melhor dupla de São Paulo a apresentar-se no *Programa do Capitão Furtado*, surgiu a ideia de que uma dupla com características tão brasileira não deveria ser conhecida por um nome espanhol. Daí veio o nome que adotaram até o fim da carreira: Tonico e Tinoco. (TONICO; TINOCO, 1984, p. 8-42).

Depois de vencerem o mencionado concurso, tornaram-se marcantes expressões da rádio Difusora nos anos 40, ao lado de Rosalina[3] e Florisbela. Devido às características da voz

---

[1] Essa data marca a primeira gravação da dupla utilizando o formato LP's (*Long Plays*) ou discos de vinil, diferente dos discos anteriores que suportavam uma música em cada lado, esses possuíam a compatibilidade de aproximadamente vinte minutos.

[2] Capitão Furtado na verdade não era capitão, segundo Ferrete (1985, p. 49), foi um auto apelido por ter sido "furtado" em uma negociação em uma rádio, onde acabaram cancelando seu programa em início de carreira e o capitão surgiu pelo papel de coronel que fazia em uma radionovela, mas como não queria ser um título em escala mais alta optou por este, também faz menção a uma família caipira conhecida de Botucatu por sua comicidade que eram chamados de "os capitãzinho". Surgiu com isso o nome artístico de Capitão Furtado.

[3] Rosalina, depois, passou a usar o nome de Hebe Camargo.

anasalada, da fala com sotaque regional, das brincadeiras e anedotas típicas contribuíram para pôr em evidência o cancioneiro sertanejo. Ficaram conhecidos como a dupla "Coração do Brasil", chamada assim pelos apresentadores de rádio e televisão. (CALDAS, 1987, p. 57).

O primeiro contato com este tipo de tema e fontes se deu a partir da disciplina intitulada *Cultura Cabocla*, ofertada pelo curso de licenciatura em História da UNICENTRO, *Campus* de Irati-PR. Era o ano de 2013. Durante as aulas houve um debate sobre cultura e identidade, especificamente versando sobre a categoria "caboclo". Um dos objetivos consistia em discutir a presença dos caboclos no Sul do Brasil e como foram construídas suas relações com outros grupos sociais na região. O debate evidenciou as potencialidades de pesquisa nesta área. A partir daí, resultou o já referido trabalho de conclusão de curso, sob o título *Representações da cultura cabocla na discografia de Tonico e Tinoco*. Na época, o conceito básico, como se pode deduzir do título, foi o de representação.

No decorrer da pesquisa evidenciou-se a necessidade de avançar em relação ao conceito de representação,[4] até mesmo porque, como foi mencionado, as fontes sinalizavam para a constituição do sujeito e dos atos de consumo. Ocorre ser interessante escrever a história sob a alegação de que os sujeitos constroem suas representações (no caso, o caboclo o de sertão) de acordo com seus interesses. É factível, demonstrável e interessante, mas um tanto problemático na hora de expor os pretensos objetivos. Na maioria dos casos são tidos como pressuposições. Por isso, o conceito de discurso como constituinte do sujeito nos parece mais viável: pode ser demonstrado na letra. Do mesmo modo, a noção de consumo pode ser cotejada a certo produto demonstrável. Daí o recurso a Foucault e a Certeau.

A letra musical como fonte sempre está ligada ao meu gosto pela música, mas não por um respectivo gênero. Em 2017 ministrei um minicurso no III Congresso de História da UNICENTRO/UEPG, intitulado *História e música: "Que país é esse?"*. Nele refletimos sobre história e música no Brasil a partir de composições do período entre 1930 e 2001, sugerimos um ambiente democrático de gêneros e linguagens musicais no âmbito de suas contribuições para a identidade e a diversidade da cultura brasileira.

---

[4] As representações aqui tinham como embasamento a conceituação proposta por Pesavento (2004), são matrizes geradoras de conduta e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Estas representações articulam muito mais do que exprimem, ou seja, trazem consigo sentidos ocultos, perspicazes, construídos social e historicamente, muitas vezes se internalizam no inconsciente coletivo apresentando-se como naturais, dispensando reflexão por parte daqueles que as compartilham, em dado espaço e momento histórico; também Chartier (1990) delineia o conceito de uma forma mais particular e historicamente mais determinado: para ele, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é.

Além disso, durante o período[5] em que lecionei na Escola Dom Bosco, Irati-PR, trabalhei com paródias que envolviam o ensino de História, para o sexto e sétimo ano do ensino fundamental. Pude perceber a atenção e a abertura que os alunos demonstravam. A música possibilitou uma melhora no seu desempenho, notada na avaliação da matéria. A participação deles permitiu uma sensível melhora na comunicabilidade de alguns alunos que não se expressavam espontaneamente em sala.

Para dar conta de todas essas implicações e possibilidades recorremos às reflexões de Foucault e Certeau. A proposta certeauniana, como se verá aqui, é focada na leitura freudiana deste autor pois consideramos que a psicanálise e não a filosofia seja a base de sua reflexão. Resumidamente, significa dizer que os indivíduos reagem a certas imposições sociais, a certas regras que lhes são impostas, por conta da psiquê, das memórias ancestrais, dos traumas e dos impulsos. Por este motivo, as imposições econômicas e políticas, sejam da coloração que forem, não são absolutas. Daí decorre que o militarismo brasileiro, nas décadas de 60, 70 e 80, não será considerado com imposição de eficácia total e absoluta. Houveram fissuras, criaram-se brechas, e assim por diante. A visão certeauniana empresta esse princípio freudiano para dar encadeamento aos estudos do cotidiano. De Foucault utilizaremos, mais especificamente, o conceito de discurso para nortear o estudo de constituição do caboclo(a) e do sertão.

No primeiro capítulo tratamos da música e sua inserção na indústria cultural e dos compositores, que em sua maioria eram os próprios sertanejos. Tratamos também da fundamentação teórica numa aproximação dos escritos certeaunianos e foucaultianos, no que diz respeito aos atos de consumo, ao espaço praticado e à constituição do sujeito caboclo. Enfatizando a perspectiva freudiana, falamos da imposição das normas sociais opressivas sobre os sujeitos que vão driblá-las, modificá-las, dando forma ao espaço de consumo e da invenção do cotidiano.

No capítulo segundo, discutiremos a complexidade da utilização da música como fonte para a História, suas possibilidades para a dissertação e inserção dessas canções, tidas como narrativas, para o historiador produzir conhecimento no campo da história. Além disso, discutiremos a constituição do espaço sertanejo, o lugar em que vive ou viveu o caboclo, a partir das letras das canções situando-as no tempo em três fases: da década de 1920 à de 1960, de 1960 a 1970, e de 1970 a 1981. Nesse capítulo utilizamos 15 letras musicais para demonstrar a forma pela qual os compositores constituíram o sertão, relacionando-o ao contexto local e nacional.

---

[5] De fevereiro a julho de 2017.

No terceiro capítulo discutimos mais diretamente a constituição do sujeito. Apuramos os enunciados a respeito de suas características físicas e sociais, dos estigmas e do seu ímpeto de subsistência; as paisagens em que vive, o mundo que o rodeia, partindo do pressuposto de que o discurso tem como objetivo constituir sujeitos. Dentre as imagens que dão forma a esse sujeito, apresentamos a viola e o gênero musical sertanejo tido como inerente ao mundo caboclo. Tal construção é feita a partir de diversos saberes tais como a biologia, a etnografia, a história e a geografia. Trataremos da terminologia utilizada por alguns autores na tentativa de mapear uma consolidação da palavra *caboclo*, sua utilização e as formas de tratamento na sociedade. Faremos um apanhado nos três principais "tipos" de caboclos inseridos no âmbito acadêmico: o catarinense, o amazônico e o paulista. Trataremos, também, da violência como característica atribuída ao caboclo. O caboclo é identificado como produto e produtor (compositor) de uma arte específica: a música sertaneja e a cantoria da roça, do trabalho e da reza.

CAPÍTULO I

Neste capítulo discutiremos a constituição do espaço caboclo a partir dos conceitos de saber e de lugar, com enfoque no cotidiano tal como o entende Michel de Certeau. Será conveniente, no entanto, esclarecer alguns pontos a fim de evidenciar a leitura que fazemos deste autor que em seus estudos combina a história, a filosofia, as ciências sociais e a psicologia. Não se trata de advogar a leitura legítima da proposta certeauniana ou coisa que o valha, pois sabemos que mesmo tendo Certeau derivado suas reflexões dos pressupostos freudianos se tem feito proveitosas utilizações do seu cabedal a partir de outras perspectivas, notadamente a marxista. Nossa tentativa, não obstante, consiste em aproveitar ao máximo a abertura que um vínculo mais vigoroso à inversão freudiana pode oportunizar para a escrita da história tendo como fontes as letras das músicas pertencentes à discografia da dupla sertaneja Tinoco e Tinoco.

1.1 A discografia e a abordagem teórica

As letras de canções sertanejas comportam várias figuras relativas ao mundo rural. Destacam-se as imagens dos habitantes do campo, como produto de uma miscigenação entre o nativo e o europeu, representadas, principalmente, sob a antonomásia de gente cabocla. O termo sertanejo, espécie de sinonímia dele, indica um ambiente de procedência ou de existência: o sertão. Um lugar produzido, diremos praticado, que também é obra de construções diversas, assim como o homem e a mulher que nele habitam. Estas elaborações e configurações procedem de vários lugares, dentre eles: a academia, as ciências sociais, a demografia e a economia. Emergem, também, das poesias, das narrativas populares, das músicas, sejam elas produzidas para os rituais que os homens e mulheres do campo praticam seja numa discografia que se regula, em parte, pelas regras do mercado.

Uma primeira leitura das composições e interpretações destes artistas sertanejos faz notar que o *caboclo*, a *cabocla* e o *sertão* são temas recorrentes, para não dizer centrais. Talvez, a dupla Tonico e Tinoco tenha sido a que mais músicas compôs e gravou referindo-se a estas temáticas; pode ser por conta do contexto de produção das letras ou mesmo, se fizermos um esforço de interpretação contextual, chegaremos a um ou vários motivos de tanta ênfase neste

tipo “racial” e seu habitat. No desenvolver do trabalho não nos furtaremos a isso. Tentaremos entender a época, o contexto e até mesmo as condições de emergência desse saber sobre os homens e mulheres rurais do Brasil. Mas nosso objetivo será um tanto diverso porque, enquanto fizemos a crítica bibliográfica, pudemos perceber que algumas leituras vinculadas com a audibilidade da chamada música rural, particularmente as mais formatadas nos procedimentos analíticos, conduzem o leitor a considerar que os compositores deste tipo de música, por “ingenuidade”, se deixaram levar pela indústria cultural, traindo suas verdadeiras raízes. Tais leituras fundamentam-se nas discussões feitas por Adorno e Horkheimer a respeito da industrialização da cultura. Araujo (2010, p. 128), com base nestes autores escreveu que,

> A mercantilização da obra de arte surge precisamente quando o caráter mercantil da obra “se declara deliberadamente como tal” [...] de forma que a “a arte renega a sua própria autonomia incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade” [...]. A arte renuncia à sua autonomia. A falta de finalidade que caracterizava a autonomia da arte moderna dá lugar aos fins determinados pelo mercado: “O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado. Para concluir, na exigência de entretenimento e relaxamento, o fim absorveu o reino da falta de finalidade.” [...]

Para nós a ideia de que os compositores se deixaram ludibriar pela indústria cultural tem toda aparência de um efeito problemático da perspectiva adotada. Consideramos duvidosa a tese da ingenuidade do caipira tanto quanto a contradita, que ressalta e propaga a ideia de que o caboclo seja um crítico perspicaz que sabe servir-se de fina ironia em seus raciocínios.

Foi a partir deste problema que pensamos o conceito de cotidiano de Michel de Certeau. O desafio a enfrentar consiste em que, assim como Certeau, Adorno e Horkheimer fundamentam suas teses nos pressupostos teóricos de Sigmund Freud. Então, um esclarecimento preliminar deve ser feito, pois esperamos que o restante se elucide no decorrer do trabalho.

Os pensadores ligados à Escola de Frankfurt recorreram a Freud para explicar a adesão dos trabalhadores alemães ao discurso dos nacional-socialistas, no período imediatamente anterior à ascensão do nazismo na Alemanha. Eles partiam do pressuposto de que “[...] a população alemã estava bem vacinada pelos partidos de esquerda e pelos movimentos políticos da época para reconhecer de modo imediato os seus próprios interesses e para exercer a práxis transformadora.” (CARONE, 2012, s/p).

Adorno concluiu, a partir de suas pesquisas também feitas em parceria com Horkheimer, que “[...] A adesão à extrema direita não aconteceu por causa da despolitização do

povo, mas sim por causa da atração exercida pelo discurso fascista sobre algo que se poderia chamar de estrutura psicológica ou caráter determinado societariamente pela cultura alemã. (CARONE, 2012, s/p)

A estrutura psicológica, ou seja, a determinação psíquica, foi a explicação dada por estes membros da Escola de Frankfurt ao comportamento do operariado germânico. Adorno propôs a existência da dupla determinação das atitudes: a econômica (com base na explicação marxista), a psicológica (com base na psicologia social) e mais especificamente na psicanálise freudiana. A organização psicológica, tanto quanto a econômica, determinariam o comportamento das massas.

Estes autores, exceto Michel de Certeau, partiram dos estudos feitos por Wilhelm Reich nas primeiras décadas do século XX, e seguiram o princípio de que a forma da consciência das pessoas está duplamente determinada: pela estrutura psíquica e pela estrutura econômica. Segundo essa perspectiva, o arcabouço psíquico é uma ação negadora das instituições sociais (igreja, escola, família, etc…) que são, pelo menos em relação à classe média, reguladores da vida instintual de seus membros. (CARONE, 2012, s/p). Entretanto, como a consciência é determinada econômica e psicologicamente, pode-se explicar porque os trabalhadores alemães aderiram ao fascismo bem como a causa da adesão dos caipiras aos esquemas do reprodutivismo comercial. Seria o meio psicológico em que se vivia, ou seja: se todo mundo deseja, defende, elogia e prestigia as benesses do comércio, o compositor caipira, que nasceu e cresceu nesse ambiente terá uma estrutura psíquica formatada societariamente por esta cultura em que está inserido. Poderá ser assim chamado de sujeito ingênuo, pessoa que se deixa levar e assim por diante. Mas avançando a discussão freudiana, estas acusações de ingenuidade podem bem ser tratada como meras projeções.[6]

O caminho para enfrentar tal problema foi aprofundar mais a discussão na direção do pensamento freudiano, uma vez que os pensadores da escola da Frankfurt tentaram solucionar o problema buscando em Freud o que faltava nas discussões de Marx. Nesse direcionamento, encontram-se as reflexões e proposições teóricas de Michel Foucault e Michel de Certeau. Do primeiro trabalharemos com o conceito de discurso, mas, basicamente com a ideia da constituição do sujeito caboclo.

A leitura da bibliografia específica sobre este tema e uma leitura um pouco mais atenta, discutida e orientada nos fez perceber que a representação do sertão estava em evidência nas

---

[6] Projeção é um mecanismo de defesa psicológico em que determinada pessoa "projeta" seus próprios pensamentos, motivações, desejos e sentimentos indesejáveis em outra ou em outras pessoas. Para alguns psicanalistas e psicólogos trata-se de um processo muito comum que todas as pessoas utilizam em certa medida.

letras musicais, um sujeito que aos poucos é constituído, com diversas nuanças, com variadas especificidades e que se fundamenta em alguns conjuntos de saberes, como a rima, a métrica, a sonoridade, a linguagem; um conjunto de características socialmente consideradas como válidas e adequadas para a problemática da constituição do sujeito caboclo pôde ser associada à essa fonte.

O sertão, então, passou a ser considerado como o cenário, a paisagem, o lugar em que tal sujeito "repousa" sua existência. Assim, o segundo capítulo pretende ser uma leitura de algumas dessas letras musicais a partir da perspectiva foucaultiana, mas a entrada no debate sobre a espacialidade como que demandou as reflexões de Michel de Certeau.

É bem difundido a jargão de que em história não se deve associar estes dois autores no mesmo quadro teórico devido ao conflito existente entre eles e, de pronto, se lança mão do célebre capítulo quarto de *Invenção do Cotidiano: artes de fazer* de Michel de Certeau. A leitura convencional pode ser assim resumida:

> Ao olhar foucaultiano sobre o poder, a obra certeauniana contraporia uma análise dos golpes que anulam seus efeitos (CHARTIER; HÉBRARD, 1998) – um olhar, portanto, que procuraria contrapor certa passividade do sujeito frente aos sistemas que procuram discipliná-lo à possibilidade de criação advinda de uma forma ativa de consumo, uma "antidisciplina" nas palavras do próprio Certeau. (BOCCHETTI, 2015, p. 44-45)

A leitura um pouco mais atenta às propostas de ambos os autores deve considerar que aquela crítica feita por Certeau estava focalizada na obra *Vigiar e punir* e que a produção foucaultiana foi bem além disso. De mais a mais, hoje considera-se inegável a proximidade da produção destes dois autores. Como escreveu Bocchetti (2015, p. 45),

> [...] considerando as contribuições realizadas por ambos os autores nas questões relativas à constituição dos sujeitos, parece profícua a realização de uma empreitada analítica que reconsidere algumas aproximações e distanciamentos das reflexões por eles trazidas. Há movimentos paralelos em Foucault e Certeau no que diz respeito à analítica sobre o modo como os sujeitos se constituem e operam. E, se é evidente que uma parte da analítica foucaultiana estaria centrada nos mecanismos disciplinares e, assim, no âmbito daquilo que Certeau chamaria de estratégias, é também visível o espaço de liberdade e criação evidenciado (e necessário) nos estudos de Foucault.

Basicamente, então, Certeau será utilizado aqui não tanto para percebermos e transformar em texto histórico os espaços de liberdade, mas a constituição do próprio espaço onde imperam a criatividade, a inventividade, os lances, as trapaças dos sujeitos frente à

normatividade que se impõe, frente à racionalidade, à ordenação, à imposição das normas e da legalidade.

Um exemplo disso pode ser encontrado na canção *Documento de caboclo*, gravada em 1964. Segundo Tonico e Tinoco (1984, p. 145), Laureano escreveu essa letra durante a Segunda Guerra Mundial quando todos que viajavam em território brasileiro deveriam apresentar documentação que comprovasse nacionalidade e se fossem estrangeiros deveriam exibir a carteira Modelo 19.

> [...] Assim, bem na portinhola, para entrar na estação, segurando a viola / e a passagem na outra mão, o caboclo foi entrando. / Foi quando o guarda de serviço já foi logo perguntando: / - Moço, o senhor ainda não mostrou, cadê seu passaporte? / Pois o caboclo viu a morte com aquela petição / - Eu já vou provar quem eu sou, mais documento eu não tenho. / Para o meu Brasil eu vou, e do meu Brasil eu venho. / Seu moço, o senhor repara, olhe bem para minha cara. / Eu tenho cara de estrangeiro? / O senhor olhe para essa viola, esse bichinho que consola / só um peito brasileiro. / O senhor olhe para minha mão, eu tenho ela calejada / de puxar o cabo da enxada e manejar o facão. / E então, seu inspetor, me diga o que eu sou. Sou brasileiro ou não? / O guarda já foi falando: / - Caboclo, você pode ir passando. / Você só disse verdade e também provou a sua nacionalidade. / Pois para ser um caboclo, violeiro, catireiro e fandangueiro, / pode se procurar no mundo inteiro, que não se encontra / no estrangeiro: ele tem que ser é brasileiro. (Laureano. LP Data Feliz (Chantecler em janeiro de 1964), TONICO; TINOCO, 1984, p. 145-146)

Aqui o caboclo foi tratado a partir de seus atributos físicos e comportamentais como figura construída. Nessa canção o caboclo aparece como sujeito que consegue argumentar com poder persuasivo. O compositor trata o homem rural como um sujeito independente frente às determinações normativas que o Estado impunha, assim, podendo sobrepor-se à autoridade que ali se apresentava. Trata-se como veremos de uma construção, uma representação em que a autoridade se apresenta indagando sobre sua nacionalidade e o homem do campo tem o poder de convencimento sobre sua identidade, ou seja, uma identidade que lhe é fornecida por meio da música e do discurso sobre a caboclidade.

A própria letra ilustra que entre o caboclo ludibriado e enganado pelo mercado musical e o caboclo da música raiz apontados pelos esquemas binários e classificatórios desse tipo de produção musical existe uma série de gradações e possibilidades. Então esclarecemos que o trabalho aqui empreendido não será nem prioritária, nem majoritariamente, uma “empreitada analítica”. E é basicamente este o propósito do primeiro capítulo desta dissertação: esclarecer que tanto Foucault como Certeau adotam os pressupostos do pensamento freudiano, mas não seguem a analítica da psicologia aplicada ao social como o fazem vários autores de origem teórica marxista, parte deles incorporando certas teses de Carl Jung.

Praticamente, significa que o espaço de liberdade, a inventividade, a criatividade, os lances, as jogadas, as saídas alternativas, as trapaças, o improviso não é a marca exclusiva de uma classe social na perspectiva economicista. Não é, necessariamente, a revolta dos pobres contra os ricos, dos proletários contra os burgueses. Esta seria "outra mesma" leitura feita a partir da perspectiva marxista. No registro freudiano, trata-se da imposição das normas sociais que exercem opressão sobre os sujeitos que vão driblá-las, modificá-las e assim por diante. É o espaço do consumo e da invenção, que conseguem ser representados nas canções sertanejas.

Estes espaços de invenção e produção/consumo são o lugar das invenções do cotidiano, um lugar que não é percebido desde a perspectiva das lutas instituídas e organizadas, programáticas e racionalizadas. As canções dos caboclos, suas letras serão as fontes para percebermos a constituição destes sujeitos e a criação destes lugares em moldes certeaunianos.

Considerando que os cantores também eram compositores de grande parte das músicas escolhidas, tendo em vista a formação da dupla Tonico e Tinoco, sendo filhos de um imigrante espanhol que chegou ao Brasil com 5 anos de idade em 1892 e sua mãe era descendente de negros e indígenas (TONICO; TINOCO, 1984, p. 8). Com isso, considera-se Tonico e Tinoco como caboclos, resultado de miscigenação e também por trabalharem, durante grande parte de suas vidas, em fazendas de grandes proprietários de terras.

Além da complexidade envolvendo os termos caboclo e sertão no trabalho, deparamo-nos com a pesquisa histórica envolvendo como fonte a canção ou propriamente músicas que também apresentam diversas dificuldades. Dentre elas,

> a dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de especialistas e estudos específicos, escassez de apoio institucional etc. Por isso, as pesquisas, não raro, acabam resumindo-se a trabalhos individuais de campo e de arquivos isolados de quaisquer investigações sistemáticas e de longa duração (MORAES, 2000, p. 205).

Essas são algumas observações que norteiam esse tipo de pesquisa e seu enredo possibilitando maiores envolvimentos com essas teorias.

1.2 O consumo, a produção do espaço, a música e o sertão

O primeiro movimento para tratar de consumo e produção do espaço consiste em aproveitar o mais possível a derivação freudiana das reflexões empreendidas por Certeau (1998), particularmente em relação à aplicação do conceito de espaço praticado. Em outras palavras, devemos deixar claro as implicações básicas de uma leitura informada pela matriz

psicanalítica, por exemplo, para os conceitos de tática e estratégia pois, normalmente, se tem interpretado este binômio desde o enfoque marxista.

Leite (2010, p. 746) discute esse caso. Escreveu que,

> A perspectiva de Certeau é heterodoxa: para ele, o cotidiano não se define pelas regularidades socais, ainda que possa ser formado por recorrências. Longe de ser aquele cotidiano trivial de Goffman, ou a vida normativa dos papéis sociais de Parsons, o cotidiano para Certeau são *procedimentos.* A partir de um diálogo crítico com a *Microfísica do Poder*, de Michel Foucault; com a *Teoria da Prática*, de Pierre Bourdieu, e a abordagem do antropólogo e historiador Marcel Detienne, Certeau aproxima seu conceito de cotidiano à noção de jogo. As ações são, assim, proporcionais às situações vividas. Contudo, esse jogo não é nem o "jogo-em-si" de Gadamer, nem o jogo dramático de Goffman. Trata-se de um jogo articulado de práticas de dois tipos: as *estratégias* e as *táticas.* Com esse par de conceitos, Certeau rompe com a definição de cotidiano como rotinização para dar lugar à ideia de cotidiano como movimento.

Pode-se dizer que, mesmo em se tratando do meio acadêmico, a proposta certeauniana é rotineiramente enredada nos esquemas binários, porque como escreve Leite (2010, p. 746) citando o próprio Certeau: "Determinada pela 'ausência de poder', a tática é a 'arte do fraco', por isso as opera 'golpe por golpe'" A leitura binária e, talvez a mais disseminada, tem feito equivaler arte do fraco e arte do proletário ou do explorado social e economicamente. Trata-se de Marx... e até aí tudo bem. Mas devemos nos perguntar o que seria a arte do fraco desde o ponto de vista freudiano, por uma coerência mínima aos fundamentos da proposta de que estamos tratando.

A arte do fraco é, por exemplo, a prática do espaço, a invenção do cotidiano que não vem à tona quando se investiga a história numa perspectiva economicista. Conforme exemplo usado pelo autor, a constatação de que muitos caminhantes cortam caminhos pelo meio das praças gramadas não deriva de uma razão econômica. Quando o trajeto é revestido e transformado em rua, é possível que outro caminho seja inventado pelos mesmos e outros pedestres. Como trata-se de um acontecer para o qual não há explicação econômica, a perspectiva freudiana pode lançar luzes sobre este conjunto de astúcias, de trapaças, de jogos e de invenções que são ordinárias e cotidianas. Estes improvisos, lances, essas jogadas e embromações são vinculadas, nesta perspectiva, ao funcionamento da mente humana que tem também sua história.

O criador da psicanálise fez uma narrativa a respeito desta dinâmica, considerando que o ego de um adulto deve ter mudado desde que tal pessoa era uma criança, ou seja, não é lógico pensar que o nosso ego seja o mesmo desde nossa infância. Freud (2010, p. 12) tentou escandir

uma história geral do ego como conflito entre o id e o superego. Este é um ponto importante para a escrita da história da constituição do espaço caboclo quando o aproximamos da cotidianidade. As invenções do cotidiano, as espertezas, os lances de astúcia que ocorrem na sociedade ou às suas margens são eventos da mesma ordem que estes impulsos interiores, embora se manifestem no espaço praticado.

Para melhor compreendermos a ideia, partimos, como fez Freud, do princípio de que a criança recém-nascida não sabe fazer a distinção entre o seio da mãe e as outras coisas que existem no mundo, ao seu redor. Ocorre que, repentinamente, a mama some (ex.: a mãe saiu para fazer outras tarefas) e só reaparece quando o bebê chora. Neste momento surge o primeiro objeto, o primeiro ato de conhecimento desse id, o reconhecimento do bebê de que, ao ato de chorar, ele é alimentado - prazer e desprazer. A partir disso, no ser humano, surge a tendência de isolar tudo que é fonte de sofrimento e de criar um puro ego, em busca do prazer. Essa caça por deleite, no entanto, precisa ser corrigida e a experiência o faz; mas algumas fontes de prazer não são ego, e sim objetos o que provoca certa confusão. Quando o ego se diferencia do mundo, surge o princípio da realidade, que deve reger a vida futura da criança. (FREUD, 2010, p. 12-13)

Esse mecanismo de construção de realidades nos conduz a uma indagação proposta por Freud que nos ajudará a dar início a uma reflexão: trata-se da questão da existência religiosa. Para Freud, a origem da religiosidade vincula-se à relação de dependência paterna. Ele parte da tese de que a vida, como nós a conhecemos, é dura demais para a enfrentarmos, proporcionando muito sofrimento, excessivas decepções e demasiadas tarefas árduas. Daí que todos nós, segundo Freud (2010, p. 20-21), vivemos uma busca intensa por felicidade.

> Essa busca tem dois lados, uma meta positiva e uma negativa; quer a ausência de dor e desprazer e, por outro lado, a vivência de fortes prazeres. No sentido mais estrito da palavra, “felicidade” se refere apenas à segunda. Correspondendo a essa divisão das metas, a atividade dos homens se desdobra em duas direções, segundo procure realizar uma ou outra dessas metas - predominantemente ou mesmo exclusivamente.

Para que esse objetivo (de estarmos felizes e termos prazer) se concretize precisamos de mecanismos auxiliares que nos ajudam, por exemplo, a tirar lições das desgraças, a diminuir o sofrimento e/ou a produzir o entorpecimento. Podemos pensar um paralelo na música sertaneja desses ensinamentos que podem ser tirados das desgraças ocorridas:

> Vou contar o que aconteceu com um rico fazendeiro, / um homem sem religião, o seu Deus era o dinheiro. / Foi assim que ele disse, no meio dos companheiros, / na Aparecida do Norte, que é a terra dos romeiros: / - Na

> igreja entro a cavalo, nesse meu burrão ligeiro. / Quem quiser fazer uma aposta, tenho muitos mil cruzeiros. // Ele teve uma resposta, sem demora ali no meio, / dum velhinho religioso, que lhe deu esse conselho: / - Na Aparecida do Norte nós devemos ir de joelhos. / No coitado do velhinho ele já surrou de relho:/ - Quero mostrar para você que de nada não receio. / Saio daqui no meu burro, só no altar que eu apeio. // Ele saiu de viagem, na Aparecida chegou. / Era de manhã cedinho, quando a missa começô, / chegando no pé da escada seu burrão refugou. / Sua espora sangradeira sem piedade funcionou. / O burro foi judiado, mas na igreja não entrou. / O que o dono não respeitava, seu burrão respeitou. // Esta cena verdadeira muita gente presenciou:/ o burro deu um corcove, o seu dono ele matou. / O dinheiro compra tudo, mas a morte não comprou: / a alma do fazendeiro, com certeza, não salvou. / Bem na porta da igreja onde o burrão refugou, / a marca da ferradura lá na escada ficou. (Lourival dos Santos e Riachinho. LP Recordação Sertaneja (Continental em março de 1958), TONICO; TINOCO, 1984, p. 83)

Consideramos que a letra é baseada em narrativas populares aqui adaptada como peça musical sob o título de *A marca da ferradura*. Em suas memórias, Tonico e Tinoco (1984, p. 83) escreveram que a avó Isabel lhes contava a tal história desde que os dois cantores eram crianças. A julgar pela moral da história, podemos dizer que se tratava de uma espécie de pastoral de cunho doméstico. A narrativa servia como um exemplo do que pode acontecer às pessoas que achincalham a fé alheia e mesmo aos que desprezam a religiosidade do povo, no caso, o chamado catolicismo popular. O infortúnio ocorrido com o homem que menosprezou tal fé vai servir de alerta, como tentativa de controle dos que desacreditam ou desrespeitam os locais sagrados. O espaço sertanejo é demarcado pelo poder do sagrado, por locais santificados os quais nem mesmo as bestas se arriscam a transgredir. Podemos observar a relação do sagrado nesse outro trecho:

> Mãe, nome sagrado que a gente venera e adora, / criatura que mais se ama depois de Nossa Senhora. / Vendo minha mãe paralítica, sem um sinar de melhora, / levei ela confiante ao Bom Jesus de Pirapora. // [...] Até a porta da igreja carro de boi nos conduz, / levei minha mãe no colo no altar cheio de luz. / Ali mesmo eu joelhei fazendo o sinal-da-cruz, / beijei a imagem sagrada do abençoado Jesus. // E a cura milagrosa deu-se ali na mesma hora, / minha mãe saiu andando daquela igreja pra fora. / Foi um milagre da fé, falo por Nossa Senhora, / bendito seja pra sempre, Bom Jesus de Pirapora. (Serrinha e Ado Benatti. LP Rancho Vazio (Continental em 1978), TONICO; TINOCO, 1984, p. 304)

Nessa canção intitulada *Bom Jesus de Pirapora* que leva o nome de um santuário cristão, podemos relacionar a letra anterior pela devoção e contato com o sagrado. Aqui ocorre o milagre para com a mulher que estava paraplégica e desenganada pela medicina pôde voltar a se locomover devido a visita ao santuário depois de uma longa viagem pode meio de um carro de boi. A letra apresenta uma devoção preponderante sem resquícios de dúvidas, diferentemente

da *A marca da ferradura* que havia o fazendeiro com suas controvérsias. Talvez aqui fosse o caso dos compositores demostrarem a força que a fé católica possui na vida do homem rural, em que até mesmo uma pessoa impossibilitada de andar é curada por meio de sua fé.

Retornando *A marca da ferradura*, trata-se de uma espécie de lance, um posicionamento do compositor do sertanejo, ou mais ainda anteriormente, dos narradores populares, em relação ao exercício de poder. Primeiro ao poderio econômico, pois o personagem principal da história é um fazendeiro, um homem que punha o dinheiro acima de todas as coisas. Por conta de tal posição, desafia e desorganiza o espaço religioso, suas hierarquias e valores, seus códigos e suas convenções. Na paisagem assim constituída, o mundo do sertanejo é habitado por gente respeitosa e devota, mas também por gente opressora.

A trama apresenta o poderio econômico e político do latifundiário, personagem que pode agredir, castigar e punir as pessoas que se posicionam contrariamente à sua forma de conceber o mundo. O ancião religioso, neste caso, representa os pobres, com suas devoções e convicções, sua religiosidade e seu modo de vida. O idoso é o fraco diante do forte, mas a resolução do problema não se dá no registro da revolução armada. Se fosse o caso, a peonada pegaria em armas e mataria o cruel algoz do idoso, poderia tomar suas terras e seus bens e implantar, quem sabe, uma cooperativa socialista cabocla. Mas isso não acontece... O desejo de inverter a situação será resolvido de outro modo. Ao final, a lição foi que o animal, mesmo sendo irracional, não adentrou à igreja e o poderoso que se considerava muito sabido foi morto pelo burro.

A marca da ferradura, foi composta no final da década de 1950, na região de São Paulo[7]. Por um lado, não será necessário fazer grandes exercícios de exegese para entender que se relaciona ao Brasil rural, ao poder dos latifundiários e à religiosidade popular. Por outro, também não pretendemos fossilizar a discussão numa mentalidade imutável ou numa interpretação que ponha a descoberto o funcionamento da psique com uma nuance cabocla.

O recurso a Freud, ou mais especificamente, a Michel de Certeau com atenção ao viés freudiano, implica que diante da imposição do mundo socialmente ordenado, racionalizado, normatizado os indivíduos inventam soluções, criam saídas, improvisam e modificam a finalidade das coisas que se lhes impõem. Assim, a própria letra de *A marca da ferradura* se apresenta como um arranjo, um drible, uma trapaça frente à ideologia do progresso, ao discurso

[7] A composição musical aqui analisada tem sua especificidade em relação aos contos populares interpretados por Darnton os quais "[...] surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações em diferentes tradições culturais". (DARNTON, 1986, p. 27).

da industrialização e da modernização da agricultura em que o sucesso está reservado àqueles que detêm o poder.

Conforme Caputo e Melo (2009, p. 514),

> A década de 1950, especialmente a sua segunda metade, foi marcada pelo avanço do processo de industrialização brasileiro. Este desenvolvimento econômico do País foi fortemente influenciado pelo vigoroso investimento público por meio dos investimentos diretos do Estado ou de empresas estatais e, de maneira menos ostensiva, pelo capital internacional e privado nacional [...] A chegada dos capitais estrangeiros foi uma das formas de financiamento desse desenvolvimento e sua entrada no Brasil foi resultado da expansão mundial pela qual passavam os capitais norte-americanos, europeus e japoneses, além de políticas internas de atração destes capitais, vigentes então na economia brasileira. [...]

Em relação ao Plano de Metas,

> [...] a meta da indústria mecânica e de material elétrico pesado foi programada a partir da demanda derivada dos setores das indústrias de base e do setor de energia; a meta da indústria automobilística direcionou a programação de autopeças, de metais não ferrosos e de borracha; a de mecanização da agricultura levou à fabricação de tratores; a da marinha mercante à indústria de construção naval, e a de cimento, um impacto no Plano de Metas como um todo. (CAPUTO; MELO, 2009, p. 527)

Pode-se dizer que, neste caso, se trata do uso de histórias, de uma narrativa, particularmente vinculada ao contexto rural. O contato com o sertão, com a natureza, ou seja, o distanciamento do homem rural em relação ao mundo urbano, e principalmente a viola são recursos para a alívio do sofrimento. Essa é companheira recorrente nas músicas sertanejas, como se fosse um consolo frente aos males causados pela vida árdua do campo. Estes aspectos estão presentes nas letras de várias canções, por exemplo, na música *Brasil Caboclo*: “O som de uma viola alegra a solidão” (TONICO; TINOCO, 1983, p. 142). Também na canção *Viola Cabocla* aparece tal referência à exaltação deste mesmo instrumento musical: “viola cabocla feita de pinheiro, que leva alegria para o sertão inteiro” (TONICO; TINOCO, 1983, p. 124). Mas além de proporcionar alegria tem a função de consolar, como fica claro na letra da canção *Documento de caboclo*: “o senhor olha para essa viola, esse bichinho que consola” (TONICO; TINOCO, 1983, p. 145). Assim, a viola é representada como um dos principais meios a proporcionar alegria ao caboclo, como um refúgio das mazelas rotineiras, como uma forma de consumo.

Certeau (1998, p. 39) diz que,

> A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de “consumo”: esta é

> astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante.

Nessa proposição fica bem evidente a perspectiva, o conceito de cotidiano. A produção racionalizada, centralizada, barulhenta e espetacular corresponde à industrialização, à mecanização da agricultura, ao avanço da modernização e do capitalismo no campo. Em termos da perspectiva psicanalítica, corresponde ao que Freud (2010) chama de civilização, com suas normas, suas regras, suas leis que são impostas ao indivíduo para que possa viver em sociedade.

Frente a isso, os homens e mulheres rurais vão arranjar as suas próprias criações. Trata-se de uma produção qualificada de consumo, correspondendo às ações decorrentes dos impulsos de Eros, da afirmação da vida, dos desejos e dos instintos. Poemas como o de autoria de Cornélio Pires[8], escrito no início do século XX, podem sintetizar tal busca de felicidade e de prazer:

> Ai, seu moço, eu só queria, / Para minha felicidade, / Um bom fandango por dia e / uma palha de qualidade. / Pólvora, espingarda e cutia, / Um facão fala-verdade, / E uma viola de harmonia, / Para matar minha saudade. / Um rancho na beira d'água, / Vara de anzol, pouca mágoa, / pinga boa e bom café. / Fumo forte de sobejo; / Para completar meu desejo, / Cavalo bom e mulher... (Apud ANTUNES, 2012, p. 17)

Cornélio Pires não será aqui considerado como representante médio da população rural paulista do início do século XX. Seus poemas, no entanto, evidenciam uma forma de produção, ou de consumo, que pulula no espaço cotidiano em contraponto, ou em paralelo, à racionalidade centralizada. Como diz Ferreira (2017, p. 1),

> O escritor tem uma produção ativa em torno da temática que envolvia a representação do caipira desde o ano de 1910 quando publicou o livro de poemas intitulado *Musa Caipira*. Também se fez necessário considerar que, em 1932, a publicação do livro *Sambas e cateretês* foi um marco final de um ciclo explicado pelo autor na própria publicação. Ali se encerrava um período de pesquisas, que já haviam passado pela participação de Pires em periódicos como *O Pirralho* e *O Sacy*. Entre 1910 e 1932, ainda, Cornélio havia participado da organização de apresentações humorísticas e musicais que, na valorização da oralidade, culminou nas gravações dos discos caipiras entre 1929 e 1930.

---

[8]Cornélio Pires nasceu "[...] em Tietê, São Paulo, no ano de 1884, era escritor e um entusiasta de sua cultura. Sendo ele um profundo conhecedor de seu meio, sabia que, de uma forma geral, o caipira era tratado através de um sistema de subtração de seu valor e personalidade. Pires começou então a lotar teatros onde narrava, com classe, histórias do caipira, mas não deste caipira tolo e despercebido do mundo de que todos falavam. Falava de um caipira ladino e astuto onde nada lhe escapava e que sempre se manifestava através de comentários finos e sutis, como se séculos de opressão de seus senhores o tivessem feito ver, olhar e falar do mundo ao mundo de uma maneira dissimulada." (VILELA, 2013, p.14)

No caso do poema podemos escandir uma espacialidade, um tipo de paisagem, uma localidade composta por uma ou várias casas de dança, com plantações de milho e matas para caçar, um rio, lago ou mar com uma casa às suas margens e peixes para serem apanhados, um pasto para o cavalo e uma mulher para dividir o espaço. Alguns objetos de uso e consumo aparecem neste mesmo cenário: palha, fumo, viola, pinga, café, espingarda, pólvora, anzol e cavalo. Em que pese o caráter machista, a utopia ou o projeto de futuro, o mundo desejado na letra do poeta representa o oposto dos projetos e das políticas de governo da época desenvolvimentista, das regras que precisariam ser seguidas para se alcançar o pretenso estado de desenvolvimento social.

De fato, como diz Fonseca (2004, p. 227-228),

> [...] o desenvolvimento não é apenas uma palavra de ordem a mais [...]. Torna-se um fim em si mesmo, porquanto advoga para si a prerrogativa de ser condição para desideratos maiores, como bem-estar social, ou valores simbólicos de vulto, como soberania nacional. Assim, o desenvolvimento assume a configuração de uma utopia, um estágio superior a ser conquistado, com patamar mais elevado de felicidade. Sem ele a nação permanecerá no atraso, com péssima distribuição de renda, periférica ou subordinada no contexto internacional, com indicadores sociais degradantes. Mas a reversão deste quadro não vem espontaneamente, deve ser construída, exige ação, determinação, vontade e – em suas versões mais maduras – planejamento.

O futuro a ser conquistado, na perspectiva do poeta, o dito mundo caboclo, é como uma forma de driblar a desventura. Segundo Freud (2010, p. 29), a infelicidade chega a nós por três vias: as forças da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a sociedade. Quanto as duas primeiras, não se pode fazer muita coisa, mas as normas que a sociedade nos impõe podem ser burladas. É neste ponto que Certeau (1998) ancora suas discussões a respeito da invenção do cotidiano. Assim, ele desloca sua proposta das tradicionais vinculações entre história, mentalidade, consciente coletivo e segue um percurso alternativo ao dos arquétipos.

Em artigo a este respeito, mas sem referência a Certeau, Barros (2011, p. 257) escreveu que,

> Do ponto de vista de uma interface com a Psicologia, é precisamente a busca de um fundo mental e sensível comum a um grupo abrangente de seres humanos o que aproxima da Psicologia Social certos historiadores das mentalidades. Basta lembrar que Psicólogos na linha de Carl Jung (1875-1961) já de há muito haviam buscado adaptar a noção de inconsciente proposta por Freud para a tentativa de captar uma dimensão humana mais abrangente. Jung, após a sua divergência em relação a Freud, começara a rediscutir parte da psicologia humana em termos de “arquétipos universais” que pontuariam a

> imaginação humana e seus modos de perceber e agir no mundo, introduzindo o conceito de "inconsciente coletivo".

Deste ponto de vista, não se trata de uma crítica propriamente à chamada História das mentalidades. Barros reconhece as contribuições de Robert Mandrou, Jean Delumeau, Philippe Ariès e Michel Vovelle. Esta perspectiva da mentalidade tem esbarrado em várias dificuldades tais como a dúvida sobre a existência de algo como uma mentalidade única para um grupo abrangente e significativo de pessoas, a excessiva fragmentação do campo historiográfico, a tendência a gerar polêmicas além do problema a respeito da seleção dos documentos. Essa perspectiva abriu espaço para uma diversidade de temas até então ignorado pelos historiadores.

A psicologia social também possibilitou aos historiadores a investigação sobre novos campos tais como o de imaginário. Ainda não se trata do espaço pelo qual enveredou o autor de *A invenção do cotidiano*, mas será importante tratá-lo aqui para fins de refinamento conceitual. Barros (2011, p. 272-273), fez a seguinte distinção:

> [...] o que a História das Mentalidades traz para primeiro plano são modos de pensar e de sentir que em princípio corresponderiam a processos de longa duração, e que podem se expressar ou não em imagens mentais, verbais ou visuais. A História do Imaginário, por seu turno, traz a primeiro plano certos padrões de representação, certas potências da imaginação que se concretizam em imagens visuais, verbais ou mentais, mas que não necessariamente se formam em processos de longa duração (embora isto possa acontecer). O Imaginário, conforme se salientou, pode ser objeto de uma arquitetura política, ser interferido por ela – pode ser gerado rapidamente sob determinadas circunstâncias; pode ainda ser produzido a partir da representação artística e gerar suas próprias conexões. O Imaginário nem sempre surgirá como uma dimensão coletiva (embora isto possa ocorrer) [...].

O primeiro título desta dissertação era: *As representações de sertão na discografia de Tonico e Tinoco*. Havia, portanto, a filiação inicial ao campo dos "saberes PSI", mas nenhuma pretensão, consciente pelo menos, no sentido de contextualizar padrões de representação do sertão, até mesmo porque a discografia de Tonico e Tinoco seria considerada como insuficiente para configurar alguma amostra relevante a respeito da ideia de sertão num território com as dimensões do Brasil. Mesmo assim, em determinadas situações temos percebido e destacado as formas pelas quais o cenário e o caboclo aparecem nessa representação artística que é a música sertaneja. Contudo procuramos ir além dessas duas possibilidades derivadas das relações entre história e psicologia. Barros (2011, p. 273-274) ainda fala da psico-história e vamos considerá-la aqui, para melhor delinear nossa opção. Wilhelm Reich e Erich Fromm,

> [...] desenvolveram noções que ainda poderão ser utilizadas, de modo mais habitual e consistente, pelos historiadores. O primeiro envidou esforços no

> sentido de estabelecer a conceituação de um "caráter social", que se constituiria a partir de uma interação entre a ideologia e o inconsciente, aqui representado por certos padrões e alternativas de comportamento que seriam interiorizadas pelos indivíduos que vivem em sociedade. [...] sugere que se deveria examinar a estrutura da família e suas práticas de criação dos filhos em uma época histórica para compreender como as realidades econômicas se traduzem na política, ética e religião. Neste sentido, seria possível analisar as principais forças sociais presentes em determinada sociedade em função da situação familiar típica e da estrutura do caráter [...]. Aprimorando o conceito de "caráter social", Erich Fromm também se expressa em termos de um "filtro condicionado socialmente". O "filtro social" seria constituído por uma série de elementos, como a linguagem, a lógica e os tabus sociais, mas também por toda uma série de hábitos enraizados, de atitudes automatizadas e de impulsos que dão origem a práticas culturais diversas. [...]. Ou seja, existiria em qualquer sociedade uma estrutura única de caráter que seria específica dela e comum à maioria dos grupos e classes que fizessem parte desta sociedade.

A psico-história também se diferencia da proposta certeauniana devido à ênfase na psicologia social, assim como as duas tendências derivadas das relações entre a psicologia e a história apresentadas no ensaio de Barros. Assim, temos os trabalhos referenciais de autores como Carlo Ginzburg no campo micro-história, Roger Chartier, em relação às representações, e Norbert Elias, relativamente ao imaginário e à psico-história. O conceito de inconsciente coletivo pode ser considerado como o ponto central a eles vinculado, é o núcleo duro da questão uma vez que favorece a passagem de um tratamento das subjetividades (campo psicológico/psicanálise) para a objetividade (campo da psicologia social).

Tanto Foucault como Certeau aproximaram suas reflexões do pensamento freudiano, privilegiando o aspecto das subjetividades, mas cada um à sua maneira. Convém esclarecer aqui porque é bastante comum enfatizar certa crítica feita pelo segundo ao primeiro. Com base nas discussões de Birman (2000), Teshainer (2004, p. 28) escreveu que:

> Em *As Palavras e as Coisas*, a Psicanálise é entendida como uma forma de discursividade que desloca o centro da teoria das representações, introduzindo o conceito de inconsciente de forma nova e fazendo com que se inaugure uma nova hermenêutica, na qual o homem é intérprete de si mesmo. Dessa forma, seria impossível chegar à totalidade do campo das representações, o que antes era possível através de uma ciência empírica, na qual sujeito e objeto não coincidem. Freud cria um novo campo de discursividade que influencia não só as ciências humanas, mas todo o pensamento moderno.

Pode-se dizer que Foucault faz uma crítica contundente à psicanálise. Teshainer (2004, p. 29) afirma que,

> [...] não é uma ciência, é uma técnica de trabalho de si sobre si, fundada na confissão. Neste sentido, é igualmente uma técnica de controle, dado que ela cria um personagem estruturando-se em torno de seus desejos sexuais. Isso não implica que a Psicanálise não possa ajudar ninguém. O psicanalista tem

> pontos em comum com o xamã nas sociedades primitivas. Se o cliente confere credibilidade à teoria praticada pelo xamã, ele pode ser ajudado. [...]

Mesmo fazendo a crítica, percebe-se claramente a influência de Freud, no sentido de que, para Foucault, o homem se torna intérprete de si mesmo, o que o faz enveredar pelos campos da subjetividade. Aqui sua proximidade com Michel de Certeau. O autor de *A invenção do cotidiano* não explorou o campo da constituição dos sujeitos, o caminho percorrido por Foucault, mas as práticas de consumo, as atitudes e soluções das pessoas frente a imposição das normas e regras da sociedade. Práticas que organizam lugares.

Tal quadro pode ser apresentado como uma paisagem composta por lugares cheios de pontos de referência "[...] entre os quais se desenrola uma ação". (CERTEAU, 1998, p. 35). Sua proposta se faz por meio de categorias da espacialidade e do tempo tais como paisagem, lugar, relato, percurso, consumo e outras. Assim, as práticas cotidianas classificam-se como ações comuns e articuladas em determinados sítios. São experiências particulares, frequentações, solidariedades e lutas que organizam o espaço frente ao conjunto de repressão das pulsões (CERTEAU, 1998, p. 35). Mas não se trata de uma classe social reprimindo outra e nem de uma classe oprimida econômica e socialmente trapaceando a classe opressora.

Trata-se de pessoas comuns, enfrentando e modificando as regras da vida em sociedade. Um espaço/paisagem estratificada em "memória e palimpsesto", um campo de história muda, sem palavra. Também nomeada como cultura ordinária. É este o recorte extraído da teoria psicanalítica: Freud diz que, diante das normas impostas, os sujeitos inventam, reagem inventando saídas. Diremos que são as operações dos usuários. A proposta certeauniana implica recorrer a este aspecto de Freud para proporcionar um ponto em que as "maneiras de fazer" ou as práticas desenvolvidas nesse espaço "[...] cessem de aparecer como fundo noturno da atividade social". (CERTEAU, 1998, p. 37)

A recorrência ao pensamento freudiano, com esquiva da psicologia social de Jung, entretanto não implica um retorno ao indivíduo (ao mundo interior) por causa da marca espacial: "[...] cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais" (CERTEAU, 1998, p. 38). Além disso, o foco da investigação está nos modos de operação e nos esquemas de ação e não em sujeitos que propriamente são seus autores ou seus veículos. Sendo assim, a perspectiva permite dar visibilidade às "combinatórias de operação" e explicitar os padrões de ação dos usuários ou consumidores, os dominados que aparentemente são resignados e passivos. Em síntese, "o cotidiano se inventa com mil maneiras da caça não autorizada". (CERTEAU, 1998, p. 38)

Tomamos aqui as letras das canções dos caboclos como uma representação ou mesmo como um relato de vida e do cotidiano que possuía como enredo a vida do homem rural - do caboclo. Um relato na perspectiva certeauniana, todavia, é mais do que o registro de uma geografia: trata-se de uma prática do espaço que faz a viagem antes ou enquanto os pés a executam.

Estes pés que executam práticas e mãos que escrevem músicas, entretanto, não são necessariamente aqueles que efetivaram uma transitoriedade de migração a caminho da cidade e as retrataram em suas letras musicais, mas podem significar, e será o caso aqui, a própria construção do sertão que essa música sertaneja gravada construiu e propagou no imaginário nacional. O termo trajetória não se aplica por acaso nesse contexto: trata-se de um percurso, como diz Certeau (1998, p. 204ss). Refere-se a uma prática organizadora do espaço, que constrói uma região que chamaremos de circuito dos caboclos, ou seja, a sua história, deixada em forma de relatos, músicas, anotações e outros documentos. Essa história, assim como se fossem mapas, será considerada aqui como relato organizador do espaço. As letras das canções tal como *A marca da ferradura* são formas de consumo, são relatos organizadores do espaço, que invertem a espacialidade organizada pela música das elites, pela música internacional e comercial. Podem ser pensadas como percurso ou como mapas.

> Os primeiros mapas medievais comportavam só traçados retilíneos de percursos (indicações performativas que visavam aliás sobretudo peregrinações), com a menção de etapas a efetuar (cidades onde passar, parar, alojar-se, rezar, etc.) e distâncias computadas em horas ou em dias, ou seja, em tempos de marcha. [...] O desenho articula práticas espacializantes, como os planos de itinerários urbanos [...] ou como o admirável mapa asteca (século XV) que descreve o êxodo dos Totomihuacas em um traçado que não segue o relevo de uma estrada (ainda não havia) mas um diário de marcha – traçado escalonado por marcas de passos com distâncias regulares entre eles e pelas figuras de acontecimentos sucessivos no decorrer da viagem (refeições, combates, travessias de rios ou montanhas, etc.) não “mapa geográfico”, mas “livro de história”. (CERTEAU, 1998, p. 205-206)

Essa dissertação implica tratar a espacialidade por meio do conceito de região, mas não no seu aspecto geográfico ou territorial, metaforizado aqui pela figura certeauniana do mapa. Significa, em certa medida, retornar ao modelo anteriormente mencionado, pois,

> Entre os séculos XV e XVII, o mapa ganha autonomia. [...] mas o mapa [...] elimina aos poucos as figurações pictóricas das práticas que os produzem. Transformado pela geometria euclidiana e mais tarde descritiva, constituído em conjunto formal de lugares abstratos, é um teatro (este era antigamente o nome dos atlas) onde o mesmo sistema de projeção justapõe, no entanto, dois elementos bem diversos: os dados fornecidos por uma tradição (a geografia de Ptolomeu, por exemplo) e aqueles que provinham de navegadores (os

> portulanos, por exemplo). [...] Mas o importante aqui é que se apagam os itinerários [...] o mapa fica só. As descrições de percurso desaparecem. (CERTEAU, 1998, p. 205-206)

Trata-se de retornar ao mapa pré-euclidiano e pensar a trajetória da musicalidade cabocla como este relato de espaço ou uma constituição do espaço da cultura cabocla. O caboclo desenha uma região de homem rural, depois, indivíduo que a partir do êxodo rural migrou para a cidade; mas também de homem que se enraizou no urbano, invertendo o trabalho que isolou um sistema de lugares geográficos. (CERTEAU, 1998, p. 207) Trata-se de pensar o lugar como espaço praticado e a trajetória como prática constituidora do espaço/região.

Certeau diz o seguinte a este respeito:

> Inicialmente, entre espaço e lugar, coloco uma distinção que delimitará um campo. Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do "próprio": os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar "próprio" e distinto que define. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (CERTEAU, 1998, p. 201)

Neste sentido, o lugar tem algo fixo, estático ou estável. Ao mesmo tempo, muda e se altera, pois é configuração instantânea. O lugar é um *dono de si mesmo* a partir do momento em que é próprio. Podemos afirmar também que é espaço limitado, estabelecido, demarcado, identificado por características que lhes são próprias. Assim,

> O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (...). Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. (CERTEAU, 1998, p. 202)

O lugar praticado de que estamos tratando aqui é constituído pela cultura do cotidiano, nas cidades interioranas, na escola e na igreja. Há traços de semelhanças físicas e culturais entre caboclos concentrados nos estados do Paraná, Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso e Goiás (FERRETE, 1985, p. 21). Trata-se de uma região, uma espacialidade que não se definiu pela administração política, pelo poder central, mas sim pelas táticas do cotidiano, como na música *Menino da porteira*[9], em que um garoto, em troca de algumas moedas, abria uma porteira para o boiadeiro. São as táticas, as espertezas do dia a dia. Tais práticas estão presentes na integridade dos percursos, como se vê, desde muito cedo. É um conjunto de trocas, pois a criança abre a

[9] Composta por Teddy Vieira e Luís Raimundo, gravada pela primeira vez em 1955.

porteira para ouvir o toque do berrante e ganha algumas moedas pela tarefa, mas é morta neste mesmo trabalho. Levando em consideração a letra da canção podemos estabelecer que é uma paisagem de sofrimento, de pobreza e luto, de mulheres pobres morando à beira da estrada, que perdem seus filhos repentinamente na lida do campo, mas que por uma forma de consumo se torna um clássico musical. Este tipo de consumo cria o lugar.

Certeau (2002, p. 66) escreveu que:

> Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura). É admitir que ela faz parte da realidade da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada "enquanto atividade humana", "enquanto prática". Nesta perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um lugar social, de "práticas científicas" e de uma escrita. Esta análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá dar o contorno preciso às leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto.

Podemos dizer com Certeau que "[...] o espaço é o lugar praticado". Isso quer dizer que o espaço somente interessa ao historiador a partir do momento em que for praticado. Mais especificamente, quando é lugar de consumo, quando modifica a finalidade das coisas, quando inverte os discursos, quando dribla a norma. A multiplicidade destes espaços constitui uma região.

A região estabelecida nesta dissertação não corresponde precisamente a espaços delimitados previamente, nem do ponto de vista geográfico, nem político-administrativo. Pressupomos, entretanto, uma região composta por lugares de memória, por fragmentos de paisagens e representativos do rural. Nessa pesquisa a região não preexiste como constituinte de dados absolutos; ela pôde ser considerada na historicidade. As regiões não são apenas categorias geográficas, mas espaços praticados e delimitados por fronteiras, sejam elas quais forem, físicas ou simbólicas.

> [...] região é uma circunscrição constituída por lugares na qual os eventos acontecem; mas não se trata de um espaço em si, pois será sempre parte de uma totalidade, recorte de alguma temática maior. A noção fundamental é de proximidade, de imediações, de cercanias, de circunvizinhança e de contornos. Há que se notar o caráter inerentemente móvel, fluido, permeável e inconstante de tais limites, muito embora uma região nunca possa ser ilimitada ao ponto de se perder o sentido de ser parte de algo que o termo expressa. (CAMPIGOTO; KLEIN; GALVÃO, 2016, p. 38)

Em decorrência dessa perspectiva podemos conceber uma região determinada por lugares em que o espaço praticado possibilita seu mapeamento. A noção de região está no

entrecruzamento do regional com o “espaço praticado” certeauniano. As letras musicais vão constituindo este espaço.

CAPÍTULO II

Neste capítulo trataremos da música como fonte para a escrita da história, da constituição do sertão na discografia de Tonico e Tinoco e do modo como o sertão foi tratado a partir de 1960.

2.1 A música e a pesquisa em história

O corpo documental definido para a realização desta pesquisa, precisamos dizer, não é isento de problemas e de polêmicas. A divisão entre a música cabocla e a sertaneja, por exemplo, não é algo sobre o que se tenha um consenso estabelecido. Pode-se dizer, mais seguramente, que essa música rural seja um tipo de produção que prosperou desde a década de 1920 até a de 1960. Uma de suas principais características seria retratar, de forma elogiosa, a vida no campo com ênfase na figura do tipo caboclo.

A questão implica em como utilizar a música como fonte. Sabemos que existem poucas obras teóricas a esse respeito. Além desse tipo de questionamento, Moraes (2000, p. 205) escreveu que o campo de produção de conhecimento da história relacionado à música enfrenta inúmeras dificuldades. Dentre elas as que mais se destacam são a dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos e a falta de apoio das instituições. Esta situação tem levado à produção de trabalhos individuais, sem uma investigação de muito fôlego. Ademais, há relativo desprezo às músicas que fogem ao campo da erudita ou da folclórica. Isso também se reflete na forma paradigmática com que alguns trabalhos são feitos, por vieses da historiografia tradicional, deixando de lado, por exemplo, o aspecto cultural e o popular.

As pesquisas utilizando músicas como fonte, fugindo dos contextos eruditos ou folclóricos, começaram a aparecer no final dos anos 1970 e início dos 80. Esses trabalhos se desenvolveram, principalmente, nas áreas da sociologia, da antropologia, da semiótica, da língua e literatura brasileira e, mais raramente, da história. Boa parte deles em forma de dissertações de mestrado e teses de doutorado. Com isso, começaram a aparecer críticas a esse campo, um indício de que se tornariam contribuições para a compreensão da história do país. (MORAES, 2000, p. 208)

Para Moraes (2000, p. 209), uma das dificuldades da investigação na área da música foi a negligência desse tipo de pesquisa em relação a uma disciplina ou mesmo a fundamentá-la num conhecimento científico. É que os trabalhos nessa área são geralmente considerados como pertencentes a uma adjacência do campo das artes; mas, com as contribuições vindas de áreas como a etnologia, a arqueologia, a linguística, a sociologia e, mais tradicionalmente, a estética e a história eles adquiriram aspectos de cientificidade.

Como a produção de trabalhos com utilização de músicas requerem tratamento metodológico que objetivam a cientificidade, cabe apontar maneiras de fazê-lo proficuamente. Mas não caberia, aqui, travar uma discussão alongada sobre a historiografia e as maneiras de escrever a história segundo as diferentes escolas historiográficas. Mesmo assim, vamos pensar o tratamento da história, como narrativa[10], visto que este tipo de fonte se enquadra efetivamente nesse tipo de estilo discursivo.

Uma pesquisa organizada em forma de narrativa implicaria a organização das fontes ou material de pesquisa em uma ordem cronológica para o posterior direcionamento de um relato singular e coerente. Entretanto, não impediria de realizar tramas secundárias. No caso das músicas sertanejas, o aspecto da narrativa será o requisito fundamental, porque grande parte delas é composta em forma de narrativa, ou seja, uma história contada que tem um início, um meio e um fim.

O historiador que busca uma cientificidade para seu trabalho, deve seguir alguns procedimentos metodológicos previamente estipulados. Minayo (2002, p. 17) enfatiza que a ciência só se faz com base em alguma teoria, sendo esta uma espécie de janela pela qual o cientista (historiador) olha para realidade que investiga. Claro que em algum momento poderá refutá-la, ampliá-la ou mesmo refazê-la inteiramente, com a condução de uma nova diretriz teórica.

Na inserção metodológica, Minayo (2002, p. 19) define três momentos: o primeiro é a discussão epistemológica, o "caminho do pensamento" que condiz com a pesquisa almejada; o próximo ponto, a apresentação pertinente dos "métodos, das técnicas e dos instrumentos operativos", esses devendo alcançar o cumprimento das interrogações às quais o trabalho se

[10] Existe uma certa unanimidade de autores que tratam as músicas sertanejas (década de 20 até algumas de 60) como narrativas de eventos verídicos ou não, constatando que ela surgiu como um relato de romances e até mesmo de pequenos eventos. Vilela (2013, p. 28) comenta que os "valores do cotidiano foram sempre narrados". Também Menezes (2008, p. 16) menciona que, ao observar as letras das modas de viola, é comum encontrar um elemento que reforça a narrativa, que confere ao fato narrado uma forte impressão de veridicidade, o local do evento, ou seja, cita a localidade ou região do ocorrido nas letras. Não que isso influencie de forma assídua a maneira de se escrever a história, mas pode aproximar a historiografia a essa possível fonte de pesquisa.

refere; e terceiro momento, a autora o denomina de “criatividade do pesquisador”, um ponto bastante complexo.

> Essa “criatividade do pesquisador” corresponde à sua experiência reflexiva, à sua capacidade pessoal de análise e de síntese teórica, à sua memória intelectual, a seu nível de comprometimento com o objeto e à sua capacidade de exposição lógica. Esse conjunto de elementos diferencia os resultados das investigações, ainda quando vários pesquisadores trabalhassem, objetivamente, com os mesmos objetos e as mesmas indagações (MINAYO, 2002, p. 20)

Tal criatividade pode ser expressa como a parte subjetiva do trabalho do historiador, ou seja, o próprio *sui generis* do pesquisador. Seria a maneira pela qual a pesquisa torna-se única, individualizada. Trata-se da forma de articulação entre a teoria, a metodologia, as análises e tudo que envolve a pesquisa. Em seguimento a essa perspectiva, o historiador insere sua marca em seus escritos e possibilita a interpretação única de sua pesquisa. Mesmo que exista uma duplicidade de objetos em pesquisas, a transcrição se torna diferenciada devido à influência dessa subjetividade.

Loriga (2012, p. 250-251), ao discutir a questão da subjetividade, fala da importância do distanciamento, que por questão moral o historiador deve ser imparcial, ter um estilo impessoal. Se exige a neutralidade, um tipo de “desaparecimento”. Na perspectiva da autora, a subjetividade é inerente ao historiador; porém, deve ser evitada ao máximo, por esse motivo o historiador:

> [...] não é uma substância, dada *a priori*, mas uma aspiração ou mesmo um lugar de trabalho. Para desenvolver uma “boa subjetividade”, o historiador deve renunciar aos sonhos de ressurreição do passado, aceitar que vive em um terceiro lugar, o qual não coincide nem com o presente, nem com o passado, e reconhecer que a contemporaneidade não é uma condição, um estado, mas uma experiência, inacabada e inacabável, de redução da alteridade. (LORIGA, 2012, p. 257)

A autora chama a tenção, na verdade, para as regras do ofício do historiador, principalmente sobre a questão do anacronismo. Mas seja como for, o reconhecimento do aspecto subjetivo da pesquisa científica em história se conecta, agora, à nossa opção por trabalhar a fundamentação teórica na perspectiva freudiana, afunilando-a em Foucault e Certeau. Isso implica reconhecer, em primeiro lugar, que, por mais que se evite a subjetividade, o produto final será um ponto de vista, uma forma de ver, pois o trabalho do historiador é sempre resultado de um recorte, aspecto que exige uma opção. Trata-se de seu perspectivismo.

Isso não invalida nem conduz a negligenciar os procedimentos próprios à produção do saber para que seja reconhecido como propriamente do campo da história. Com orientam autores reconhecidos na área,

> A nomenclatura de uma ciência dos homens terá sempre seus traços específicos. A das ciências do mundo físico exclui o finalismo. Palavras como sucesso ou acaso, inabilidade ou habilidade, apenas seriam capazes de desempenhar aí, no melhor dos casos, o papel de ficções, sempre prenhes de perigos. Elas pertencem, ao contrário, ao vocabulário normal da história. Pois a história lida com seres capazes, por natureza, de fins conscientemente perseguidos. (BLOCH, 2002, p. 127)

O autor chama a atenção para que não sejam colocadas conclusões antes daquelas obtidas como resultado das fontes. Com esse pressuposto, o historiador deve se policiar, pois atua com uma ciência humana, e é com ele que temos adentrado ao mundo da constituição do caboclo e ao espaço cotidiano que pode ser percebido por meio das fontes escolhidas: a música dita sertaneja.

Uma das características que consiste o espaço rural brasileiro, em termos de seus habitantes é a maneira de relatar contos e/ou histórias. Vilela (2013, p. 06), escreveu que, adotam a forma de registrar suas histórias narrando ou cantando de forma ritmada e com rimas. Complementa, partindo do pressuposto de que uma história que é assim aprendida, consegue manter a fidelidade do relato mesmo com o passar do tempo.

Segundo Vilela (2013, p. 14), Cornélio Pires foi um dos primeiros divulgadores dessa música hoje considerada sertaneja. Na década de 1920, ele buscava os caboclos no interior, para que pudesse gravar suas músicas e divulgá-las na cidade. Isso, para Vilela, fez com que os moradores das áreas urbanas tomassem conhecimento da chamada cultura cabocla.

Esse poderia ser um tema de pesquisa: como as narrativas musicadas produzidas pelos moradores do campo tornaram conhecido um tipo de cultura. Mas nesse caso, teríamos que partir do princípio de que existisse mesmo tal cultura, e que ela pudesse ser transmitida objetivamente. No caso, estaríamos negando o aspecto da subjetividade, o caráter criativo da produção musical. Estaríamos nos valendo de conceitos generalizantes na pesquisa. Isso também nos tem auxiliado na metodologia em que se destaca, como diz Moraes (2000, p. 214), certa interdisciplinaridade (história e música).

Para ficar mais claro, se o procedimento fosse fazer análise do documento musical[11] se deveria estabelecer duas instâncias que não se dissociam: a linguagem poética e a linguagem musical. Em linguagem poética a música popular não deve ser compreendida apenas como texto. Afirma-se que isso é muito comum em trabalhos historiográficos nessa área. O que deveria realmente ocorrer seria, então, uma análise poética inscrita na canção, não a textual. Com isso trataria da poesia popular propriamente dita, implicando outra maneira válida de interpretação. "Os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela". (MORAES, 2000, p. 215)

Quando se tratasse da linguagem musical[12] interna, vários elementos precisariam ser analisados, assim como a forma instrumental, que pode compreender a canção em si mesma e nas suas relações com as experiências sociais e culturais de seu tempo. Porém o historiador não deverá pesquisar restritamente a estrutura musical, "deste modo estaria fazendo musicologia e, portanto, seriam os músicos, musicólogos e etnomusicologistas" a quem se devotaria este tipo de trabalho. (MORAES, 2000, p. 216)

Para abordar a análise externa do documento musical, deveria dividir o procedimento em dois campos distintos: a primeira instância necessitaria tratar do contexto histórico mais amplo, situando os vínculos e relações do documento e seu (s) produtor (es) com seu tempo e espaço. O segundo ponto seria referente a outra especificidade da documentação, isto é, ao processo social de criação, produção, circulação e recepção da música. (MORAES, 2000, p. 216)

Mas há, ainda, outros autores que tratam da história e da música na perspectiva analítica. Um deles é Napolitano (2002), que escreveu *História e Música*, seguindo alguns passos do autor anterior. Um dos principais objetivos dessa obra, segundo ele, consiste em reforçar a tese da necessidade de uma análise contextual quando se utiliza música como fonte histórica. O autor defende o argumento de que os historiadores que têm o intuito de empregar a música como fonte devem fazer um apanhado de pontos estruturais conjuntos, ou seja, fazer análises dos discursos líricos e não ignorar os aspectos estéticos, pois estes também expressam

---

[11] Para Moraes (2000, p. 214), talvez o campo que seja mais estranho e difícil para o historiador, devido a interdisciplinaridade e os cuidados com as barreiras funcionais para que não sejam ultrapassadas as barreiras de pesquisas aos quais cabem a cada especialidade condizente.

[12] Moraes (2000, p. 215) explica que a linguagem musical é a(s) melodia(s) principal(is), os motivos musicais, o andamento, os ritmos e a harmonização, que podem ser analisadas isoladamente, elas exprimem sua importância individual, contendo respostas para pesquisas com referências temporais.

algo. Assim, o pesquisador deve se atentar a dois parâmetros estruturais que formam a generalidade da canção e articulá-los ao longo de sua análise.

Esses “momentos” são divididos de forma didática, mas na experiência estética da canção eles configuram uma unidade. Esses parâmetros são “verbo-poéticos: os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos e os parâmetros musicais de criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização etc).” (NAPOLITANO, 2002, p. 54)

Outro ponto fundamental na análise desse tipo de fonte, para o autor, é que a canção não existe simplesmente em um plano abstrato. A interpretação musical também se torna fundamental. Somente uma análise da letra seria um equívoco, para nós, o erro está mais como pano de fundo: trata-se de querer fazer a análise prima, ou seja, completa ou exata, perfeita e acabada. Paranhos diz que a interpretação, isto é, a performance do cantor, também deve ser analisada, uma vez

> [...] que interpretar é também compor, pois quem interpreta decompõe e recompõe uma composição, podendo investi-la de sentidos não imaginados ou mesmo deliberadamente não pretendidos pelo seu autor. Daí o perigo de tomar abstratamente uma canção, resumida à peça fria da letra ou da partitura. Sua realização sonora, do arranjo à interpretação vocal, tudo é portador de sentidos. (PARANHOS, 2011, p. 65)

As propostas são todas de cunho analítico, mesmo quando se fala de interpretação; mas parece não haver muita clareza em relação aos critérios para a análise. Além disso, também não aparecem outras propostas metodológicas. Nossa opção, por exemplo, implica o método compreensivo majoritariamente, embora também tenhamos lançado mão do procedimento analítico em alguns momentos. Mas retomaremos este aspecto em outra oportunidade.

Tentaremos balizar melhor o entrelaçamento histórico entre música cabocla, caipira e sertaneja. Primeiramente sobre a música caipira e sertaneja, existem alguns embates terminológicos nessa relação, desde como seria o correto, a partir de que momento o caipira passou a ser considerado sertanejo e outras questões relacionadas. Para Chaves (2006), a música caipira é a produzida dentro de um contexto verdadeiramente rural e o texto da canção retrata os assuntos desse cotidiano. Esse tipo de gênero está relacionado inteiramente ao universo caipira, “a fatos ocorridos num determinado local, e relacionados à natureza, às estações do ano, ao gado, à chuva, às aves ou às festas, exaltando a amizade entre os companheiros, serenatas para os futuros noivos, entre outros temas” (CHAVES 2006, p. 35). Aqui, seria necessário entender e delinear que coisa é o universo caipira, quem definiu tal universo e com que margem de segurança podemos falar de um espaço que possa ser assim classificado. Então,

depois de defini-lo claramente, teríamos um critério seguro para procedermos a tal análise: de um lado seriam agrupadas as músicas caipiras e do outro as que não pertencem a tal categoria. Mas Chaves (2006, p. 35) fala de outros atributos importantes como a questão da religiosidade encontrada, a presença das danças como a de São Gonçalo, cururu e cateretê. Por fim, há o critério da área geográfica que ela compreende, que vai de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná.

A música sertaneja, conforme esta categorização, é a versão profana da caipira. Seria, então, uma produção artística totalmente influenciada pela indústria cultural e mercantil. Esta dita as regras e modifica até mesmo o discurso do compositor, que se torna um sujeito submisso ao mercado. O critério da área geográfica é o mesmo que o da caipira. Assim, se diz que o caipira fez um pacto com nova roupagem musical que perdeu a originalidade, que presumivelmente traiu suas raízes, sua própria gente. (CHAVES 2006, p. 36-37)

O autor diz que, apesar de tudo, pode-se classificar a música caipira como um estilo textual de cunho narrativo mais acentuado. Nela, os relatos do cotidiano caipira se fazem presentes, mas nos cabe dizer que o cotidiano a que se refere Chaves equivale à rotina, às usanças, ao repetitivo dia a dia do mundo rural. A música é um mecanismo, seguramente, que quebra tal ritmo e mais ainda quando aliada à dança e à festa. Quando a abordagem é voltada ao espaço rural, daí é música caipira, mas o cotidiano, convém destacar, não equivale ao conceito proposto por Certeau (1998).

As letras das músicas sertanejas, conforme tal classificação, não se referem ao mundo prosaico do homem e mulher rural. Retratam momentos e situações vividas e não mais se conformam a narrativas de histórias interioranas. É um produto que foi direcionado, inicialmente, aos camponeses que migraram para as cidades em busca de uma nova vida. Tem uma marca acentuadamente mercadológica (CHAVES 2006, p. 36-37). Para nós, a estratégia de separar as categorias musicais pelo estilo textual parece bem exequível, mas talvez não seja muito fiel ao que se pretende. Claro que é bem provável que no mundo urbano produtos do tipo longas narrativas não tenham tanta demanda como nas comunidades interioranas, onde o tempo tem um ritmo muito menos acelerado. Seja como for, a própria categorização das músicas para efeito de análise vai constituindo o mundo rural que, aqui, já não tem muita referência explícita sobre o caboclo: fala-se mais de caipira e sertanejo.

Ferrete (1985, p. 36) considera a música caipira como a produção inicial, dos anos 1920. Diz que se tratava de uma produção feita pelos próprios camponeses (caipiras, diz ele) que Cornélio Pires havia apresentado ao cenário urbano a partir de 1929. Diz que o destaque nacional para esse gênero se deu apenas depois dos anos 60. Só que, então, já se tratava de outro

gênero, o sertanejo. Para ele, tal produção tem muito pouco a ver com a originalidade, com as raízes caboclas, como o ritmo nacional devido às influências de musicalidades exóticas tais como a mexicana e a paraguaia. Assim, a discussão vai se resumindo e se torna mais sucinta ainda nos escritos de Vilela (2013, p. 5). Citando Martins (1975), conclui que a música caipira e sertaneja estão intimamente ligadas aos costumes triviais ruralistas do Centro-Sudeste do Brasil. O ponto culminante de distinção consiste em que a música sertaneja é uma manifestação cultural gravada, colocada à disposição de um mercado fonográfico para se obter lucros. Contrariamente, diz o autor, a música caipira é uma manifestação da cultura rural que se encontra na aplicação ritualística.

Tonico e Tinoco, conforme este tipo de classificação, não seria uma dupla caipira no sentido ritualístico, mas na acepção de que suas músicas eram gravadas por homens rurais. Conforme a narrativa, eles se destacaram em um programa de auditório radiofônico patrocinado pelo sobrinho de Cornélio Pires. Tratava-se de Ariovaldo Pires, também conhecido como Capitão Furtado. Tonico e Tinoco moravam no interior paulista, eram descendentes de caboclos, pois filhos de pai branco (com descendência espanhola) e mãe descendente de indígena (cabocla). Trabalhavam no meio rural geralmente em fazendas como funcionários e aos finais de semana animavam os bailes no interior até migrarem para a cidade. (TONICO; TINOCO, 1984, p. 8)

As letras das músicas compostas e cantadas pela dupla, geralmente, referem-se a este mundo das emigrações, da ligação entre o campo e a cidade e da modernização da agricultura. Na perspectiva analítica,

> A partir da observação das letras das músicas caipiras vamos entendendo qual foi o processo vivido por essas populações nos anos em que esta música, apesar da vinculação com o mercado, conseguiu expressar nas letras seus anseios, angústias, pressentimentos e constatações de seu cotidiano. Na medida em que os costumes foram mudando, as letras, às vezes ingenuamente, trataram dessas mudanças. (VILELA, 2013, p. 28)

Os métodos analíticos estão vinculados a setores cientificistas da academia, inclusive uma derivação do próprio freudismo: a psicanálise. O resultado é a classificação dos homens e mulheres rurais como gente que, às vezes, trata as coisas de forma ingênua, ou seja, se não houver análise será infantilidade, tolice ou falta de maturidade.[13]

---

[13] Boa parte dos pesquisadores envolvendo música no Brasil seguem o discurso analítico. Podemos citar conforme Brito (2007, p. 210) Mário de Andrade com *Ensaios sobre a música Brasileira*, de 1962; José Ramos Tinhorão com *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*, de 1974; Augusto de Campos com *Balanço da Bossa e outras bossas*, do ano de 2003), José Eduardo Homem de Mello com *Música Popular*

Insistem que tais fontes não devem ser consideradas apenas pelo aparato textual e que se deve considerar a diferença em relação às músicas eruditas e à Bossa Nova. As letras são menos rebuscadas, seus compositores e cantores dificilmente frequentavam escolas de músicas. Segundo Tonico e Tinoco (1984, p. 14), o afinar da viola, o canto e a execução musical eram intuitivos ou orientados por um mestre do meio popular.

Desde um ponto de vista interpretativo, ou seja, deixando-se de lado a rigidez das categorias analíticas, percebe-se que tanto a música dita caipira, que operava em moldes tradicionais da vida rural, sem o contraponto mercadológico, quanto a sertaneja, em sua musicalidade constituem o espaço designado como sertão.

2.2 A constituição do sertão na discografia cabocla

O termo sertão indica uma ou mais regiões do Brasil, consolidando-se em todo espaço territorial do país como proeminente categoria espacial. Uma concepção de sertão também foi oficializada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Ali, designa "uma das subáreas nordestinas, árida e pobre, situada a oeste das duas outras, a saber: 'agreste' e 'zona da mata'". (AMADO, 1995, p. 146)

A expressão sertão faz parte dos relatos de viajantes, dos escritos dos cronistas presentes no país desde o século XVI; foi termo recorrente nas primeiras tentativas da escrita da história do país. O sertão é encontrado em quase todas as manifestações artísticas desenvolvidas no território nacional: na literatura, na música, na pintura, no teatro e também é encontrada nos meios de comunicação.

> Talvez nenhuma outra categoria, no Brasil, tenha sido construída por meios tão diversos. Talvez nenhuma esteja tão entranhada na história brasileira, tenha significados tão importantes e variados e se identifique tanto com a cultura brasileira: "O sertão está em toda parte; o sertão está dentro da gente", sabia Guimarães Rosa (1965). (AMADO, 1995, p. 149-150)

Com relação ao termo sertão, essa autora menciona que, desde antes da colonização já se empregava o termo *sertão* ou *certão*. Os portugueses o faziam para designar áreas interioranas de Portugal, espaços distantes da capital daquele país. Esse termo também foi

---

Brasileira: período da Bossa Nova aos festivais de 1976; e José Miguel Wisnik com *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*, de 1983). Esses trabalhos são importantes para quem quer empregar a música rural (caipira ou sertaneja) como fonte de pesquisa, embora seus autores insistam no procedimento analítico, no cuidado com os critérios adotados, com as perspectivas exigidas dentro de cada gênero.

empregado pelos portugueses, a partir do século XV, para denominar as terras conquistadas, mais especificamente a parte não-litorânea.

> Segundo alguns estudiosos [...], "sertão" ou "certão" seria corruptela de "desertão"; segundo outros [...], proviria do latim clássico *serere*, *sertanum* (trançado, entrelaçado, embrulhado), *desertum* (desertor, aquele que sai da fileira e da ordem) e *desertanum* (lugar desconhecido para onde foi o desertor). (AMADO, 1995, p. 150)

Pode-se concluir destas reflexões que nunca se trata de um lugar muito precisamente delimitado e localizado, mas de uma evocação do imaginário para terras distantes. Assim, nas músicas que tratam esse tema o espaço está vinculado à região interior, distante da cidade e sem contato direto com aglomerados populacionais, os "vazios demográficos".

A ideia de sertão é veiculada amplamente na literatura. Segundo Vicentini (1998, p. 41), no Brasil existiram duas tendências literárias que trabalharam com a temática: *literatura sertanista* ou *sertaneja* e *regionalista*. A autora comenta que essas correntes têm suscitado maior volume de críticas do que outras.

Os problemas por ela mencionados foram subdivididos em três tipos. O primeiro consiste em que "tanto a literatura sertanista quanto a literatura regionalista têm obtido sua denominação a partir da matéria sobre a qual escrevem – o sertão ou a região – e não necessariamente a partir da forma com a qual escrevem o fato literário enquanto tal." (VICENTINI, 1998, p. 41)

> De maneira geral, esses temas se referem sempre a um espaço geográfico, paisagístico e socialmente delineado – ao sertão, no Centro-Norte e Nordeste, e aos pampas no Sul; a alguns usos e costumes rústicos, sobretudo rurais; à religiosidade e ao trabalho, também rurais; e a uma linguagem idioletizada tanto no nível regional quanto local. (VICENTINI, 1998, p. 41-42)

A crítica está ligada à forma estereotipada com que os autores representam o sertão, sempre com as mesmas características já impregnadas no imaginário nacional, que vai desde a paisagem, os personagens e seu trejeitos. Pode ser uma armadilha própria do ofício literário por conta do efeito de realidade, ou seja, trata-se de uma forma de representar a fala de um nordestino ou gaúcho interiorano utilizando termos locais para criar no leitor a sensação de que a história se passa naquele local.

Outro problema é que a literatura sertanista original pode ser considerada como um paradoxo, ou seja, é uma literatura da cultura iletrada. O que existe, neste campo, são algumas expressões como os cordéis e a própria oralidade. "O mundo da literatura sertanista é o mundo

do escritor citadino fingindo de sertanejo, que escreve para um leitor também ele citadino, a respeito de uma cultura diferente da sua". (VICENTINI, 1998, p. 44)

O terceiro e último comentário diz respeito ao problema da identidade e da diferença. Segundo Vicentini (1998, p. 50-51), o sertão é diferente por ser desconhecido, por não apresentar paralelos com o que já é mencionado. O que é expresso sobre ele nos leva a imaginar, como na literatura, pontos estereotipados.

Mas isso nos interessa porque, quando se trata da identidade do sujeito sertanejo como o mais característico brasileiro, é da miscigenação entre o branco e o autóctone que se está falando, ou seja, do caboclo. O sertão é, em outras palavras, o espaço caboclo. Este lugar aparece na literatura, primeiramente, como um paraíso terrestre, um jardim do Éden perdido, em que tudo era perfeito, onde havia justiça e felicidade. "Esta linha romântica se mantém no século XX por figuras como as de Catulo da Paixão Cearense, no âmbito da cultura popular, e Afonso Arinos, na veia mais erudita e de elite." (OLIVEIRA, 1998, p. 200)

Mas houve a tendência literária a considerá-lo e representá-lo como o próprio inferno. "O destempero da natureza, o desespero dos que por ele perambulam (retirantes, cangaceiros, volantes, beatos), a violência como código de conduta, o fatalismo, são os principais traços apontados." (OLIVEIRA, 1998, p. 200). Assim, o representante de maior destaque dessa corrente foi Euclides da Cunha. Além disso, houve a tendência que tratava o sertão como purgatório. Lugar de passagem, de travessia, definido pelo exercício da liberdade e pela dramaticidade da escolha de cada um. Identificado como lugar de penitência e de reflexão, o sertão aparece, então, como reino a ser desencantado e decifrado. O expoente nesse tópico é Guimarães Rosa.

Temos aqui algumas formas literárias de como o sertão, espaço do mestiço, território do caboclo, foi retratado na geografia quanto na literatura e na história.

Na música sertaneja o sertão não é aquela região previamente delimitada, nem oficializada, cumpre aquilo que podemos chamar do espaço propriamente praticado, onde o caboclo segue suas vivências e tem como seu *habitat* natural. Podemos compreender por meio das letras que essa devoção do caboclo ao sertão se reflete de forma evidente, sendo possível falar da importância desse lugar, ou seja, o sertão, com relevância aproximada ou equivalente ao que a religiosidade católica exerce em suas vidas.

Utilizamos, aqui, 15 letras musicais pertencentes à discografia de Tonico e Tinoco portando o termo *sertão* em seu título; achamos conveniente filtrar dessa forma as canções para aqui serem analisadas. Elas nos darão uma ideia, aproximada que seja, sobre o conceito de sertão que perpassa estas fontes.

Cinco dessas canções foram compostas antes da década de 1960. A primeira que interpretaremos é intitulada *Jorginho do Sertão*, composta por Cornélio Pires Considera-se tal música como a primeira moda de viola gravada profissionalmente.

> O Jorginho do Sertão é um rapaz inteligente. / Numa carpa de café ele enjeitou três casamentos. / Acabou o seu serviço alegre, muito contente / foi dizer ao seu patrão: - Quero a minha conta corrente. // - Sua conta não te dou por ser um rapaz de talento. / Jorginho, tenho três filhas, lhe ofereço em casamento. / Logo veio a mais velha, por ser mais interesseira: / - Jorginho case comigo que sou mais trabalhadeira. // Logo veio a do meio com seu vestido de chita: / - Jorginho case comigo que eu das três sou a mais bonita. / Logo veio a mais nova, vestidinha de amarelo: / - Jorginho case comigo que eu das três sou a flor da terra. // Na hora da despedida, ai, ai que as morenas choram, ai, ai. / O Jorginho do Sertão é um rapaz de pouca lua: / - Não posso casar com as três, então não caso com nenhuma. / Na hora da despedida que as morenas choram. / - Adeus para vocês que ficam, o Jorginho vai s'embora. (TONICO; TINOCO, 1984, p. 31-32)

Aqui a palavra *sertão* foi empregada como apelido do rapaz, um complemento ao seu nome, que indica a sua procedência. O morador do sertão é representado como um trabalhador exemplar e talentoso que conquista as graças do patrão, que lhes oferece as filhas em casamento. O moço rejeita as três, assim, o sertão é representado como lugar de gente trabalhadora e honesta, porque o jovem poderia ter escolhido uma delas e até mesmo manter caso com as outras que lhes foram oferecidas. À primeira observação podíamos afrontá-lo por ser um sujeito que queria as três moças em seu "harém", isso até pode ser considerável, mas como ele não se subjetivou a esse ato, em que poderia com o passar do tempo ter essas relações até mesmo extraconjugais, ele preferiu sair dali sem o comprometimento afetivo de nenhuma das irmãs. A música mostra assim o sertão como lugar de gente honesta, trabalhadora, inteligente, interessada e bonita. A composição como que fornece um ar de nobreza ao caboclo, porque Jorginho do Sertão é um sujeito que tem procedência, assim como eram nomeadas as pessoas com origem nobre. Pedro de Almeida, por exemplo, significava que Pedro fazia parte ou veio da casa ou da Região de Almeida, indicando que não é uma pessoa sem procedência, mas que tem uma história, uma ascendência. O sertão significa, aí, um lugar nobre de origem.

Na letra *Tudo tem no sertão*, a primeira canção composta pela dupla, na chegada a São Paulo e que contou com ajuda de um tio, nota-se outros aspectos do sertão. Cantando tal música, eles conseguiram avançar até a final do concurso em 1942 que deu início a carreira nas rádios. Conforme a letra:

> Ai, pra cantar essa modinha, fazendo comparação, ai, ai, / que o cantar dos passarinhos é a alegria do sertão, ai, ai. // Aqui no bairro aonde moro é um lugar de muita alegria, / eu escuto o cantar dos pássaros quando está clareando

> o dia. / A perdiz pia no campo, a codorninha assobia. / As alvoradas do galo era o que mais me entristecia. / Faz lembrar dos amores que abandonado vivia. // O trinar das arapongas, quando chega de tardezinha, / a piada dos inambus, no inverno de manhãzinha, / como é lindo os canarinhos, em revoada canta a andorinha. / A juriti canta triste quando ela está sozinha, / o caboclo apaixonado chora na sua violinha [...]. (Tonico & Tinoco e Tio Nascim. LP Rancho de Palha (Chantecler em outubro de 1963). (TONICO; TINOCO, 1984, p. 38-132)

A ênfase é dada às aves que emprestam a musicalidade ao espaço do caboclo, mitigando as tristezas causadas por certos fatores tais como o abandono do homem no campo, seja pela mulher amada, seja pelas autoridades governamentais. O sertão está vinculado à natureza; quem habita este espaço se orienta pelo cantar dos pássaros, regula as horas pelo cantar do galo na chegada da manhã. O "trinar das arapongas" marca a chegada das tardes e o piar "dos inambus" marcam as manhãs na chegada do inverno.

A privação do amor, a falta de correspondência amorosa, em geral, se deve ao ímpeto que acomete a pretendida de querer mudar-se para a cidade; é tematizada em várias músicas da discografia.[14] A referência a tal aspecto do sertão pode estar vinculada à expressiva a migração ocorrida nesta região durante a década de 1950. O Sudeste brasileiro teve um contingente de quase 4 milhões de habitantes que deixaram o campo, o que equivale a 30, 6% da população rural; com relação ao êxodo rural feminino, "nos anos 50, aproximadamente 1,2 milhão a mais de mulheres, ou seja, uma sobremigração de 19%, deixaram as áreas rurais". (CAMARANO; ABRAMOVAY, 1999, p. 4-8)

O compositor cita o bairro, conceito análogo ao de aldeia nas canções, é categoria espacial de aplicação específica na região aqui abordada. Cândido (2010) trata como unidades rurais de vizinhança, ligadas por laços laborais de entreajuda, porção do território subordinado a uma povoação, onde se encontram grupos de casas afastadas do núcleo do povoado, e umas das outras, em distâncias variáveis. Termo vinculado ao espaço das coisas transitórias, considerado como traço básico da cultura caipira cuja imagem proeminente é o ranchinho de sapé, a cabana de palha tecida, que desde os viajantes estrangeiros sintetiza as povoações dos negros, indígenas e caboclos pobres.

O sertão não é só paraíso e maravilha nas letras destas canções; também é terra de conflitos.

---

[14] A *Você sabe onde eu moro,* de 1958, que já demonstrava o interesse da cabocla em ter uma vida na cidade, também a *Amor desprezado,* de 1959, que possui o mesmo andamento da canção anterior, a *Desprezo* do mesmo ano, *Carta de caboclo,* também de 1959, e mais à frente a *Caboclinha,* gravada em 1973, todas as canções representam o desinteresse da cabocla em permanecer na vida rural.

> No sertão do Laranjinha, escuite o que eu vou dizê, / foi um causo verdadeiro, que eu vou contá pra vancê: / o senhor Francisco Neve tinha muito bão vivê, / levou cachorrada e arma que podia lhe valê, / e o sertão do Laranjinha lá foi ele conhecê. // Um dia de tardezinha, era já no escurecê, / veio o caçula correndo, a chorá e a tremê: / - Ai, mamãe, vamo s'embora, se nóis não quisé morrê, / que papai e o meus irmão, ai, mamãe, nem posso crê, / tão na bataia de bugre, é impossíver de vencê. // Mas a mãe desesperada, nem não pôde se contê: / correu e pegou uma arma pra sua gente defendê. / Ela pegou a espingarda, manobrando sem sabê. / Mas parece que o destino veio pra lhe protegê: / cada tiro que ela dava fazia um bugre gemê. // O bugre tem capitão, ela pôde conhecê. / No arto de uma peroba, fazia os outro fervê. / Ela puxou o gatilho, a fumaça nem deixou vê; / ele já se despencou, desceu mesmo sem querê. / O sinar que fez na terra não vai desaparecê. // Vendo o capitão já morto saíra o bugre a corrê. / Francisco Neve, ferido, tava atrás de um pé de ipê, / ele junto com os três fio pra não chegar a morrê. / No sertão do Laranjinha, inté costuma dizê: /só por milagre divino é que podia acontecê. (Tonico & Tinoco e Capitão Furtado. LP Recordação Sertaneja (Continental em março de 1958), TONICO; TINOCO, 1984, p. 82)

Essa história é considerada verídica pelos compositores, contada em sua juventude sempre pelo seu pai. Em relato, Tonico e Tinoco (1984) informaram que ao cantar essa música em 1930 numa fazenda, conheceram um senhor que se dizia cunhado de Francisco Neves (um dos personagens dessa história). Conta, também, que durante umas apresentações no Paraná, conheceram o rio Laranjinha, nas proximidades da cidade de Ribeirão do Pinhal.

Por um lado, a canção pode ser compreendida como um ato de bravura dos sertanejos perante os Bororos e/ou Caingangues[15], que na letra musical são tratados como bugres, forma pejorativa que indicava sua não cristandade. Por outro, parece mais uma sátira em relação à invasão dos bandeirantes e a tudo que causaram aos indígenas, porque, em primeiro lugar, não há nada de heroico numa luta entre homens usando armas de fogo e indígenas que apenas usam arcos, flechas e pedaços de madeira. Além disso, os homens "desbravadores" já estavam impossibilitados de vencer a batalha, pois o patriarca estava já escondido atrás de uma árvore. A disputa foi vencida por uma mulher que nem mesmo sabia manusear uma arma; ou seja, os desbravadores foram salvos por milagre, ou por obra do acaso.

Certa literatura parte do princípio de que os sertanejos têm admiração pelos bandeirantes e que tal reverência fez com que o caboclo paulista se autodenominasse como tal, ou aceitasse o nome caboclo. Na discografia analisada podemos encontrar canções que fazem alusão ao bandeirante.[16] A música *Bandeira paulista*, gravada em 1961, moda de viola

---

[15] Essa informação foi retirada do site da Prefeitura de Ribeirão de Pinhal, nela há dúvidas sobre quem ocupava a área incialmente, podem ser encontrados relatos sobre as duas etnias na região. http://www.ribeiraodopinhal.pr.gov.br/historia-ribeirao/ - Acesso em 13 de junho de 2018.

[16] No total são 6 canções que tratam sobre o bandeirante, além da *Bandeira paulista*, existe a *Percorrendo meu Brasil*, sendo uma das primeiras gravações da dupla em 1946 e regravada em 1964: "Despoi vorto satisfeito, trago

composta por Tonico, Tinoco e pelo radialista José Russo para as comemorações alusivas ao Dia da Bandeira, não parece tão claramente devotada aos homens que levaram o "progresso" para o campo, desorganizando o sertão.

> [...] Sou caboclo legionário, um bandeirante paulista, / combatente voluntário, brasileiro realista. / Cada crui no calendário, um herói nacionalista, / e cobrindo seu carvário no emblema das treze lista. / [...] / Bandeira preta e listada, gravada em nossa memória / no berço dos bandeirante, no livro da nossa história: / Cada lista é uma trincheira, cada trincheira é uma glória / e traz, no topo vermeio, monumento da vitória. (Tonico, Tinoco e José Russo. LP Tonico e Tinoco Cantando para o Brasil (Philips em março de 1961), TONICO; TINOCO, 1984, p. 108)

Os compositores se consideram como caboclos legionários, no entanto combatentes realistas, ou seja, não há uma identificação direta com as narrativas épicas, fantasiosas dos bandeirantes, mas sim com a realidade. Uma realidade que é também significada por símbolos cívicos, mas também religiosos: a cruz, o calvário, que são frequentemente associados à luta e ao sofrimento caboclo. Assim, a canção fala de trincheira, de voluntariado, de vitória e de memória.

O bandeirante como símbolo de progresso estaria no contraponto do sertanejo exceto pelo fato de haver contribuído para a implantação do modo de vida caboclo, que menos na música sertaneja dificilmente é associado aos primeiros povoadores. O sertão onde foi erguido o ranchinho do caboclo, intrinsecamente ligado à natureza, rodeado por pássaros cantantes, envolto na beleza das madrugadas e do luar, juntamente com a melancolia que a viola consola, não é considerado, de antemão como obra dos bandeirantes. Mas, desde a década de 1960, será também coisa "gravada na nossa memória" assim como a bandeira listada de preto. Conforme a letra desta canção de 1958,

> O meu sertão não posso esquecê / como é linda a madrugada / vendo o dia amanhecê. // Sabiá canta na mata, / saracura no banhado, / seriema na cascata,

---

muito o que contá, / pois eu sou um bandeirante da terra dos cafezá. / Sou um artista brasileiro, deste Brasil nacioná" (Tonico, Tinoco e João Merlini. LP Artista de Circo (Chantecler em maio de 1964), TONICO; TINOCO, 1984, p. 153). A canção *São Paulo gigante* de 1969: "No interior paulista o progresso é constante, / pois o bandeirante não sabe parar. / Entra no deserto e abre a picada / abrindo as estrada pro Brasil rodar" (Tonico, Tinoco e Ariston de Oliveira. LP Minha terra, minha gente (Continental em fevereiro de 1969), TONICO; TINOCO, 1984, p. 153). A *São Paulo da garoa*: "Todo os bandeirante nóis vamo saudá, / São Paulo gigante não pode pará" (Tonico, Tinoco e B. Trajano. LP Luar do sertão (Continental em abril de 1971), TONICO; TINOCO, 1984, p. 224). A *Cidade de santos*: "No trio da via Anchieta, partida dos bandeirante, ai" (Tonico, Tinoco e Milton José. LP 34 anos de glória (Continental em novembro de 1976), TONICO; TINOCO, 1984, p. 291). E a última, *Hino Sertanejo*: "Nossos bandeirante da história e pujança, / pendão de esperança dum sertão de outrora. / Abrindo as picada, rompendo a fronteira, / honrando a bandeira do Brasil de agora" (Tonico, Tinoco e José C. Erba. LP 35 anos – Disco 2 (Continental em novembro de 1977), TONICO; TINOCO, 1984, p. 303). Todas retratam o bandeirante como o iniciador da expansão de São Paulo. Não vamos nos alongar nessa contextualização de quem foi o bandeirante para não perder o foco da dissertação e extrapolar nosso objeto.

> / juriti lá no cerrado. // O meu sertão / [...] // O caboclo brasileiro / do sertão é naturar, / vive com a natureza / é o violeiro do luar. // O meu sertão / [...] // Ele mora lá no mato / no ranchinho beira-chão. / Vive com a natureza, / sinfonia do sertão. (Tonico, Tinoco e José Lopes. LP Na Beira da Tuia (Continental em julho de 1958), TONICO; TINOCO, 1984, p. 89)

O sertão é o lugar de nascimento do caboclo, diferentemente dos bandeirantes, em sua maioria estrangeiros, e, também do senhor Francisco Neves e de sua família, que se apetrechou de cachorrada e arma para invadir a terra dos "bugres". Assim, somente quem nasce no sertão o conhece profundamente, mas as pessoas são convidadas a conhecê-lo.

> Quem não conhece o anoitecer lá na roça. / Da porta de uma paioça, vendo a mata escurecê. / A lua cheia vem lá por trás do cerrado. / Espiando o namorado, procurando se escondê. // Quem não escuita o galo rei do terreiro. / Ele canta no puleiro, vendo o dia clareá. / Os camarada põem a cana para moenda. / O carreiro da fazenda sai pra roça carriá. // Quem não conhece uma bela cabocla bonita / Com vestido de chita, numa noite de São João. / Quem não conhece um regato soluçando, / Um monjolo que maiando no peito da solidão. // A lua bate no seio virge da serra / Que enfeita o corpo da terra que a natureza tem. / A poesia que nasceu do seresteiro /Deste sertão brasileiro. Deus foi caboclo também. (Tonico e Nhô Crispim. LP A Dupla Coração do Brasil (Continental em janeiro de 1959), TONICO; TINOCO, 1984, p. 93-94)

Essas duas canções têm a melodia transposta em toada. Segundo Ferrete (1985, p. 23), esse ritmo é denominação dada a qualquer cantiga, devido à ligação de seu estilo à pura forma musical e não à disposição poética clássica daquele gênero. Também por se tratar de uma rítmica que tem caráter sentimental, um tanto melancólico. No entanto, esse ritmo foi muito difundido no sertão e usado para expressar o anoitecer visto da porta de sua palhoça, o ranchinho beira-chão e os encantos que a lua proporciona. Esse pano de fundo do sertão: a natureza encantadora, a sensação do tempo que transcorre lentamente combina, segundo se diz, com o ritmo da toada.

Na descrição do sertão é mencionada a bela cabocla com seu vestido de chita, em uma noite de festejos a São João, tipicamente comemorado no calendário do cristianismo considerado rústico. Essa visão romantizada[17] que o compositor impõe se finaliza com a afirmação: "Deus foi caboclo também"; o compositor conclui que Deus foi caboclo e presenteou os homens e mulheres do campo com a dádiva do sertão.

---

[17] Essa mesma visão se repete na *Sertão* gravada em 1973, optamos por não apresentar a música no corpo do texto para não se tornar repetitiva, a letra completa dela estará ao final da dissertação.

2.3 O sertão e as letras da década de 1960

A partir da década de 1960 as letras a respeito do sertão incorporam o tema do progresso, mas como uma forma de consumo, pois, em termos gerais, o desenvolvimento será visto como resultado do trabalho do roceiro. O trabalho, o jeito caboclo de ser a grande contribuição para o progresso da nação, o que representou certa discrepância ao ideário implantado com o regime militar. Podemos percebê-lo nesta canção:

> Criado pra natureza que nasceu, o violeiro / vai retratando a beleza para todo o mundo inteiro. / Levando o progresso avante, no trabaio do roceiro, / é o despertá do gigante deste sertão brasileiro. // Verde e amarelo no peito, ordem, progresso e ação, / humirde sempre no jeito, caboclo de tradição, / e sua pena é a enxada, a cartilha o violão, / o luar da madrugada, professora do sertão. // Seu embrema calejado, o M da sua mão, / três nomes de mãe sagrada, que guardo no coração. / A primeira me criou, a segunda é a religião; / a terceira é a mãe pátria, pede paz e união. // Cabocla, rancho e fiinho, roçado e cavalo bão. / O cantar dos passarinho é a prece do sertão. / É o hino do roceiro, pedindo a Deus a benção. / O caboclo brasileiro, braço forte da nação. (Tonico, Tinoco e Garrafinha. LP Tonico e Tinoco na RCA-Victor (RCA-Victor em abril de 1962), TONICO; TINOCO, 1984, p. 127)

Nessa canção intitulada S*eresteiro do sertão*, o nacionalismo representado pelo verde e amarelo e pelo lema da ordem e progresso é alcançado por meio da simplicidade e humildade do caboclo que tem a enxada para "escrever", o violão para "ler e aprender" e o luar para conduzi-lo neste lugar. O sertão aparece como uma escola prática em que se aprende a tradição de viver de acordo com a religiosidade e a civilidade. O caboclo devoto ao catolicismo popular e mesmo ao patriotismo se considera, ele mesmo, fundamental para o progresso de sua nação; mas o tema do progresso e do amor à pátria será uma nota importante que na temática urbana se introduz nestas letras a partir de então.

Notemos a composição intitulada *Sertão do pé de ipê*:

> [...] Agora tá diferente, até a cabocla mudô. / A estrada boiadeira em asfarto transformô. / O monjolo está quebrado, o carro de boi parô, / e só ficou a saudade daquele sertão de flô. // Viola, minha viola, conhece meu padecê. / É a mesma fandangueira, fez catira amanhecê. / Recordando do passado eu abraço com você, / chorando junto saudade, do sertão do pé de ipê. (Tonico, Tinoco e Luiz Pedro de Araújo. LP Obrigado a matar (Chantecler em junho de 1965), TONICO; TINOCO, 1984, p. 170)

Nessa moda de viola gravada em 1965, pode-se perceber uma crítica ao progresso em forma de recorrência à memória. O caboclo não reconhece seu lugar de outrora, pois a cabocla

está mudada, o asfalto chegou aos sertões como sinal de desenvolvimento urbano. O monjolo[18] já não funciona, o carro de boi já não tem função no trabalho. Apresenta-se o sertão como lugar da melancolia que somente pode ser compensada com a viola, o mesmo instrumento usado para o fandango e a catira, ritmos mais alegres e festivos, mais comuns nos tempos idos. Podemos dizer que *Sertão do pé de ipê* está vinculada ao movimento migratório ocorrido nestas localidades.

> Nenhuma região brasileira, em qualquer momento de sua história, sofreu uma emigração tão importante quanto o Sudeste rural dos anos 60: nada menos que 6 milhões de pessoas deixam o meio rural da região, metade de toda a migração rural nacional e 46,5% dos que habitavam o meio rural do Sudeste em 1960. (CAMARANO; ABRAMOVAY, 1999, p. 9)

A letra não se refere ao êxodo rural diretamente. Não fala da gente mudando para a cidade e nem das adaptações a que essas pessoas precisaram submeter-se, embora a saudade e o sofrimento provocados pelas recordações do passado façam parte da adaptação. O sertão agora é terra mudada, estranha, coberta de asfalto, vida partida como o carro e o monjolo quebrado. Mas a viola é ferramenta que resiste ao tempo, que não se dobra facilmente ao progresso; como instrumento acústico, faz frente à própria música dos instrumentos eletrônicos que se afirmava neste período. A música eletrônica, principalmente referindo-se à guitarra, se consolidava por esta época "um momento de ruptura surge a partir de 1959, quando João Gilberto funda a Bossa Nova. Funda também uma nova instituição nacional, a MPB [...]". (KLASSEN, 2004, p. 5)

O elogio do sertão é reafirmado em 1969 quando Tonico e Tinoco regravaram uma das mais conhecidas músicas do cancioneiro sertanejo, *Luar do sertão,* letra de Catulo da Paixão Cearense,

> Não há, ó gente, oh não / luar como este do sertão. // Oh que saudade do luar da minha terra / lá na serra branquejando, foia seca pelo chão. / Este luar cá da cidade é tão escuro, / não tem aquela saudade do luar do meu sertão. // E a lua nasce por detrai da verde mata, / mai parece um sor de prata prateano a solidão. / E a gente pega na viola que ponteia / a canção e a lua cheia no bater do coração. /[...]/ Coisa mai bela neste mundo não existe / do que ouvir um galo triste, no sertão se faz luá. / Parece até que a arma da lua é que descanta, / escondida na garganta desse galo a soluçá. /[...]/ Ai quem me dera que eu morresse lá na serra / abraçado à minha terra e dormindo de uma vez. / Ser enterrado numa cova pequenina / onde à tarde a sururina chora a sua viuvez. / [...] (Catulo da Paixão Cearense. LP 27 anos (Continental em novembro de 1969), TONICO; TINOCO, 1984, p. 209)

---

[18] Monjolo é um mecanismo de madeira que usa a força da água, geralmente de um riacho, para moer grãos.

Essa canção é considerada o hino do sertanejo, uma das mais conhecidas do país. Teve sua primeira gravação em 1914, quando o sertão era representado em oposição à cidade, mas já se referindo a um sentimento de falta, ou de saudade. Catulo se coloca no lugar de quem nasceu no sertão e vive na área urbana. Assim, a toada faz alusão à natureza, à lua, ao galo e à sururina[19], elementos que aparecerão com frequência nas alegorias do sertão.

Na década de 1970, auge do regime militar implantado no Brasil em 1964, pode-se também perceber alguma espécie de consumo do ideário nacionalista. Enquanto a propaganda oficial se baseava no jargão *Pra frente Brasil*, foi composta a letra *Pra frente sertão*, gravada em 1971:

> Cabocro que luta, que prega o machado, / no mato cerrado e faz plantação. / O bom fazendeiro é sempre o primeiro, / ajuda o roceiro no seu mutirão. // Soldado sem farda, que ajuda a Nação, / Brasil para frente, pra frente, sertão. // Também o operário que muito trabaia, / travando bataia no seu ganha-pão / ai sempre marchando, na vida lutando, / alegre cantando a sua canção. /[...]/ O nosso estudante, exemplo de glória, / semeia a vitória, a civilização. / O nosso governo, com fé e pujança, / nos dá segurança de paz e união [...]. (Tonico, Capitão Furtado e Sílvio Toledo. LP Luar do Sertão (Continental em abril de 1971), TONICO; TINOCO, 1984, p. 224)

Repete-se o tema de que o caboclo é o responsável pelo progresso do país, O sertão aparece como o espaço que vai fazer o progresso. O sertanejo, diferentemente do militar, é soldado sem farda que luta empunhando o machado, fazendo plantações. Outro soldado sem uniforme militar é o operário, labutando, marchando e cantando. Além deles, o estudante, que traz a civilização. Por fim, uma estrofe para o governo, um tanto ambígua porque tem fé (ou se houver fé) e pujança (ou se houver eficácia) dá segurança de paz e união.

Em relação ao "bom fazendeiro" referenciado como aquele que seria o primeiro a ajudar o roceiro em seu mutirão, de modo particular, identificamos aquele como sendo o fazendeiro com a característica principal de "bom", diferentemente daquele da *A marca da ferradura* que renunciava as crenças cristãs, que são importantes para o caboclo e açoitava as pessoas que divergiam de suas conclusões. Esse fazendeiro que trata aqui pode ser diferente daquele que culminaria em uma luta de classes, por ele ser bondoso. Não objetivamos aqui uma defesa ao grande latifundiário, apenas retratamos uma observação característica mencionada pelos compositores em relação a quem realmente auxiliaria em um momento de necessidade, não necessariamente todos os fazendeiros, mas sim o bom fazendeiro.

---

[19] Espécie de pássaro.

Há, como já dissemos, uma incorporação de aspectos do discurso militarista em algumas letras das canções sertanejas de Tonico e Tinoco, mas também se pode notar alguns atos de consumo da produção racionalizada, centralizada e expansionista produzida pelos militares. Em 1973, a dupla gravou *Natal no sertão*, referindo-se vagamente à pobreza à qual o sertão foi submetido. Deste modo, o que anteriormente era paraíso transformou-se em terra de crianças pobres, mas que ainda são felizes, porque fora do sertão a concepção de pobreza é maior. "O sertão está sorrindo, linda noite de Natal, / o meu rancho pequenino, meu presépio natural. /[...]/ o mundo glorificando, e nasceu Jesus Menino. / As criança pobrezinha são feliz como ninguém, / seu Natar é um tesouro que muita gente não tem [...]" (Tonico, Tinoco e José Caetano Erba. LP Azul cor de anil (Continental em agosto de 1973) p. 246). Há outra letra musical tematizando as crianças do sertão.

> Meu querido presidente, que governa essa Nação, / venho aqui humirdemente oferecer esta canção. / Ponteando minha viola, dando um aperto de mão, / pedir que o senhor ajude as criança do sertão. // Neste ano da criança estamo todo contente, / é grande nossa esperança, meu querido presidente. / Dando apoio ao sertão, da criança à mocidade, / que curtiva a produção, ai, pro sustento da cidade. // Muita gente tem falado em iguardade e união, / e sempre tem alembrado do menor de pé no chão. / Confiamo, presidente, no seu grande coração, / há de oiá pra nossa gente e à infância do sertão. // Do senhor eu me despeço, agradecendo a atenção, / desejando mai progresso e riqueza pra Nação. / Nosso amigo presidente, que no ano de dois mir, / essa criança da roça, que constrói o nosso Brasir. (Tonico e Heitor Carilo. LP Tonico e Tinoco querem todas as crianças felizes (Continental em janeiro de 1979), TONICO; TINOCO, 1984, p. 309)

Embora a letra esteja montada em forma de oferenda e súplica, com palavras de estima e reverência, a solicitação de que o chefe maior do Estado olhasse para as crianças do sertão desmonta e reforça os enunciados de *Natal no sertão*. Agora, passados seis anos, os compositores revelam que a gurizada do sertão não é tão venturosa como foi dito anteriormente. Elas precisam de cuidado, de atenção, pois se trata menores de pé no chão, ou seja, de gente desprovida de todos os recursos necessários para se desenvolverem.

Podemos considerar o sertão representado nesse período como espaço de contato com a cidade e as situações políticas, como oposto à propaganda desenvolvimentista da nação, tendo o caboclo trabalhador como seu habitante; este, que se preocupa com seu desempenho no trabalho para que sinta-se honrado em cumprir seu dever na agricultura, como um soldado sem farda, contribuindo para a afirmação do sertão e, deste modo, do país como um todo.

Assim notamos a diferenciação do sertão representado no início da carreira dos artistas e essas da década de 1970; principalmente nos últimos anos desta, o sertão tem maior

proximidade com a cidade, maior contato com as instituições urbanas, e ao mesmo tempo conservando a beleza e a pureza dos tempos passados. A letra de A*ssim é que é o sertão* serve para ilustrarmos esse pontos:

> [...] Quem não conhece a beleza dessa mata, / quem não conhece uma rua de café. / Quem não conhece essas fontes e cascata, / uma rocinha, um ranchinho de sapé. // [...] / Quem não conhece um violeiro apaixonado, / uma viola, uma saudade, uma canção. / Quem não conhece a primavera perfumada, / perca um dia e venha de perto ver. / [...] / Quem não conhece uma festa de terreiro, / que só termina quando esconde a lua. // Quem não conhece o vigário da capela, / casamenteiro como esse outro não há. / Quem não conhece a cabocla, flor mai bela / que a natureza até hoje pôde dá. (Clayton Oliveira e Osvaldo Mello. LP A viola no teatro (Chantecler em setembro de 1979), TONICO; TINOCO, 1984, p. 314-315)

Observamos aqui uma explanação a respeito do sertão dirigida a quem não o conhece, em forma de convite para apreciá-lo. Trata-se de uma espécie de propaganda do espaço caboclo, que novamente se coloca em oposição à letra de *Sertão do pé de ipê* segundo a qual, trata-se de um lugar em que tudo está mudado, asfaltado, quebrado, abandonado, em verdadeira ruína, nesta música gravada em 1965. *Assim é que é o sertão*, tudo está de volta aos seus lugares: a rocinha, a mata, a cascata, o rancho, a viola, as flores, a festa de terreiro, o vigário, a capela e até a cabocla que antes era como que a culpada pelo infortúnio, pois fora para a cidade. O sertão é redivivo em 1979, ou melhor, o que sobrou dele e está aí para ser desfrutado, talvez como ponto turístico. O compositor, como sujeito do discurso, se coloca como morador deste espaço convidando as pessoas para conferirem as belezas deste lugar.

A cidade, mesmo incluída nas letras por meio de várias temáticas que podem ser consideradas como urbanas, às vezes aparece como contraponto. Em *Sertão sem poluição* aparecem os temas de que estamos falando: [...] Na cidade tem o mapa, tem congresso, / o baruio do progresso, poluição fazendo mal. / Lá no sertão tem o mapa da colina, / tem o cheiro da campina, onde canta o sabiá. (Tonico, Tinoco e Ariston de Oliveira. LP Sertão sem poluição (Continental em junho de 1977), TONICO; TINOCO, 1984, p. 294). Outra instituição incorporada diz respeito à memória. Em *Museu do sertão*, aparece uma organização do espaço bem específica:

> Meu sertão, se deus quiser, vai ter seu museu de arte, / rancho grande de sapé dividido em quatro parte. / Na cumieira um véio sino, o tapete é o próprio chão, / a Bandeira do Divino, um mastro de São João. // Na porta, bem na entrada, no canto um pote de barro, / machado, foice e enxada, o cocão[20] de um véio carro. / Um arado e carpideira puxado por animais, / na parede uma

[20] São duas peças de madeira que formam o ponto de apoio da grade sobre o eixo de um carro de boi.

> quaiera[21] e um reio[22] dum capataz. // Um berrante pendurado, um arreio e um cinturão, / laço antigo enrodilhado, um par de espora dum peão. / Uma espingarda às direita, um quadro dos cafezais, / simbolizando a coieita, amostra dos cereais. // Um rastelo e uma peneira, enfeitando a exposição, / ferramenta cafeeira, um primitivo pilão. / Um véio chapéu de paia que custou pouco dinheiro, / capacete de bataia, humirdade do roceiro. // Atravessando o salão a rede de pescaria, / uma viola e um violão, o casar da simpatia. / Um munjolo e uma carroça, engenho movido a mão, / tudo retratando a roça no museu do meu sertão. (Tonico, Jota dos Santos e José C. Erba. LP 39 Anos - de Sul a Norte (Chantecler em novembro de 1981), TONICO; TINOCO, 1984, p. 335)

No final, o sertão é transformado, alegoricamente, num rancho dividido em quatro partes. No ponto mais alto um sino, metaforizando uma casa de rezas, e, também a bandeira do divino no mastro de São João, como afirmação do espaço festivo baseado na devoção popular. O pote de barro representa a casa do sertanejo, o oposto do mundo urbano, pois não há saneamento básico ou água encanada. O machado, a foice, a enxada, o cocão, o carro de bois, o arado, a carpideira, a coaiera, o relho, o monjolo, a carroça e o engenho movido a mão, indicam a agricultura tradicional baseada na força braçal e na tração animal, o oposto da modernização agrícola, toda baseada na propulsão motorizada. O rastelo, a peneira e o pilão aludindo a cultura cafeeira. A espingarda, a rede, a viola e o violão com símbolos do lazer. O museu será, assim, uma forma de consumo, uma maneira de transformar uma coisa que fora feita para outra utilidade e que então passa a servir a um propósito diferente, neste caso, de significar o sertão: espaço sagrado, festivo, salubre por natureza, oposto ao mundo da mecanização e onde grande parte da vida se reserva ao lazer.

Por meio dessa constituição de sertão poderemos mapear os sujeitos que habitam esse espaço, o caboclo e a cabocla. Esses mesmos sujeitos são entendidos como constituídos discursivamente assim como o sertão, por meio das letras das canções podemos identificar qual as principais características os compositores empregam desses homens e mulheres rurais no capítulo seguinte.

---

[21] Ou quaieira é armação usado no pescoço de equinos p/ tração de arados e carroças.
[22] Uma peça semelhante a um chicote feito de couro ou corda que serve para castigar o equino.

CAPÍTULO III

Neste capítulo tratamos da constituição do caboclo a partir de diversos saberes tais como a biologia, a etnografia, a história, a geografia e de sua relação com as diversas regiões, especificamente, Santa Catarina, São Paulo e Amazônia. Também com base nestes saberes, se considera esse grupo de pessoas como produto e produtor de sua arte, designadamente, as letras das canções pertencentes à discografia de Tonico e Tinoco.

3.1 Aspectos da constituição do caboclo

Neste capítulo consideramos os processos de formação do caboclo como um sujeito constituído. Investigamos os enunciados a respeito de suas características físicas e sociais, dos estigmas e do seu ímpeto de subsistência, as paisagens em que vive, o mundo que o rodeia, partindo do pressuposto de que o discurso tem como objetivo constituir sujeitos. Pressupomos que o conjunto de saberes mobilizados para construir os vereditos[23] a respeito de um sujeito anteriormente inexistente pode estar atrelado à imposição de uma sociedade baseada no desenvolvimentismo. Mas também é uma construção que se origina de várias instâncias, até mesmo do meio popular, quando os alvos do discurso se insurgem contra tal imposição. As letras das músicas que tematizam o caboclo, por exemplo, podem ser um dos saberes por meio dos quais o sujeito é constituído. Mas o texto da canção se ampara em outras instâncias.

A moda de viola é um dos rudimentos associados ao mundo caboclo, à sua cultura, principalmente na região central do Brasil. O próprio estilo musical está imerso na lógica de engendramento deste sujeito, que o associa a uma paisagem, a um modo de vida, que é roça e sertão, que é interior brasileiro. Mas não apenas por causa da letra. Ou melhor, além da alusão verbal ao sujeito, a música é referencial, como que encarna a caboclidade. Imaginamos que essa mesma letra cantada num ritmo oriental ficaria meio deslocada. Embora não haja certeza se alguns ritmos como catira, cateretê, cururu sejam de origem indígena, seus nomes estão na língua dos nativos. Então a letra destas músicas está em português, mas certos ritmos em que são executadas têm nomes indígenas. A música mesmo reduplica o discurso do caboclo, pois é identificada como cabocla, ou seja, mescla da literalidade lusa com a sonoridade nativa. Em outras palavras, a letra está em português, embora se trate de um modo característico e regional

[23] No sentido de discurso considerado como verdadeiro, ou pelo menos, coerente e útil para classificar, ordenar e atuar.

de utilizá-lo; a sonoridade é nativa porque inclusive recebe nomes nativos tais como o cururu, a catira e o cateretê.

As letras de algumas destas canções sertanejas como que desenham o cenário para a existência deste sujeito que está sendo constituído. Para ilustrar, a canção intitulada *Brasil Caboclo*, foi composta na década de 1960 e com o seguinte teor:

> O amanhecê na minha roça, vem surgindo o clarão / roceiro deixa a paioça pra fazê as prantação / O carro de boi chorando no arto do chapadão / os passarinho cantando, começando um barulhão / Este é o Brasir caboclo, este é o meu sertão // Casinha de palha, lá no ribeirão / uma linda cabocla e um cavalo bão / O som duma viola alegra a solidão / Este é o Brasil caboclo, este é o meu sertão / Sino da capela dobra em oração / Cigarra cantando, tarde de verão / Cabocla sambando, noite de São João / Isto é o Brasir caboclo, este é o meu sertão. (Tonico, Tinoco e Walter Amaral. LP Data feliz (Chantecler em janeiro de 1964), TONICO; TINOCO, 1984, p. 142)

Trata-se de um cenário agrícola muito específico, cantado, podemos dizer, no contraponto ao discurso desenvolvimentista que, nestes meados da década de 1960, dava sustentação, entre outras coisas, às políticas públicas para o campo e à doutrina de Segurança Nacional. A estratégia dos grandes grupos econômicos internacionais consistia na implementação de projetos econômicos fortalecedores da dependência do Brasil aos EUA.

> Esta foi institucionalizada com a Constituição de 1934 (governo de Getúlio Vargas) e manteve intacta a estrutura institucional do Estado Novo (1937-1945) na Constituição de 1946, que garantiu as vias necessárias para a consolidação do capitalismo industrial através de um processo de modernização, ao mesmo tempo em que combatia as possibilidades de influência do comunismo na América Latina. Os países latino-americanos eram predominantemente agrários, países que tinham suas economias pautadas na exportação de produtos primários para os Estados Unidos e para a Europa. Assim, houve a necessidade, por parte do imperialismo, de desenvolver estes países, modernizá-los, pois foi imposta uma forma de pensar e entender as sociedades latino-americanas como países atrasados, subdesenvolvidos, devido ao predomínio agrário. Era imposta a ideia de que estes países se desenvolvessem através da industrialização e urbanização, para que assim pudessem alcançar o mesmo progresso das nações centrais. (BUENO, 2014, p. 48)

A letra da composição musical se coloca no avesso da racionalidade desenvolvimentista que se impunha à população brasileira. Ao invés de enaltecer a industrialização e a urbanização, ao contrário de exaltar a homogeneidade em relação aos países centrais, destacava-se o carro de boi, a roça, a palhoça e as plantações do roceiro. Referia-se a um modelo econômico movido à tração animal. Neste sentido, a letra de *Brasil Caboclo* pode

ser compreendida como invenção do cotidiano, como uma forma de consumo do discurso dominante no Brasil deste período.

O caboclo desta letra, deste Brasil bucólico, é morador de palhoça, de casa pequena feita de palha nas proximidades de um córrego, perto da mata povoada de pássaros. Ali, vive sua companheira, que é bela e mestiça, e que dança samba nas noites de festa de santo. Vale destacar que se trata de um sujeito situado num espaço constituído por sonoridades específicas: do carro de bois que pranteia ao longe, dos pássaros que fazem algazarra, da cigarra que prenuncia o verão, do sino que dobra, da viola que toa e dos tambores que sustentam o samba, que envolve a dama do sertão. Trata-se de uma paisagem eminentemente sonora, porque a própria musicalidade em que se engendra a composição é figura da mesma mescla.

Podemos considerar, então, que discurso é mais do que fala. Que o caboclo não se reduz a uma terminologia usada e criada para a produção de um saber. É, sim, resultado de um conjunto de procedimentos, que envolve a execução de instrumento musicais, a rima, a métrica, a sonoridade e o ritmo, uma situação e jogos de estratégias e táticas. Envolve também saberes a respeito da política econômica, da biologia, das teorias raciais, da antropologia e da academia, esta que estabelece até mesmo um saber crítico sobre a construção discursiva.

Ferrete (1985, p. 19) menciona que Capistrano de Abreu se referiu ao caboclo, em apenas um único sentido: o indígena que foi catequisado pelos jesuítas. Este tratamento se deu com base no desconhecimento relativo a essa expressão datada do fim do século XVI. Trata-se de uma derivação do termo tupi *caá-boc* (procedente do mato), que constitui, segundo o autor, citando Caldas, de "[...] um mestiço de branco com índia", e que procedia do mato. A partir do final do século XVII, se tem esse mestiço como "homem que tem casa no mato", sua grafia era utilizada como "cabocolo".

Para Lima (1999, p. 9) existem duas etimologias para a definição de caboclo: a primeira condiz com a utilizada por Ferrete, ou seja, *caa-boc* (sem a acentuação do anterior) referente à "o que vem da floresta". A segunda autora refaz essa etimologia de forma mais sutil, de maneira mais elegante, o que diferencia do autor anteriormente citado que impõe um maior teor de rusticidade no termo em relação a utilização da expressão "mato" na frase.

Outro modo de definição foi encontrado no *Dicionário Aurélio* B. Ferreira de 1971, que sugere uma derivação do tupi *kari'boca*, que tem o significado de "filho do homem branco". A autora concorda que a primeira maneira de tratar esse termo foi a mais convincente, devido ao fato de, na Amazônia, caboclo era utilizado como sinônimo de *tapuio*, que possui equivalência à hostil, inimigo ou escravo. Era uma forma de desprezo empregada por outros grupos ao se referirem aos indígenas rivais. (LIMA, 1999, p. 9)

No *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de Antônio Geraldo Cunha (2010, p.) se encontra a seguinte forma: "**caboclo** sm. 'índio, mestiço de branco com índio', 'indivíduo de cor acobreada e cabelos lisos' | 1781, cauouculo 1645, cabocolo 1648 tc. | do tupi kari'uoka (< kara'iua 'homem branco' + 'oka' 'casa')." (CUNHA, 2010, p. 108, grifo do autor)

A etimologia, a filologia e outros saberes acadêmicos articulam-se em um discurso que constitui um sujeito, um saber que é um poder, o poder de enunciar quem é tal sujeito.

> Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2012, p. 8-9)

É com base nas regras próprias destes saberes que se vai dizer com certo respaldo quem é o caboclo. Partindo dessa concepção, um discurso pode ser considerado enquanto rede de signos que se conecta a outros tantos discursos, em um sistema aberto que registra, reproduz e estabelece os valores de determinada sociedade, perpetuando-os ou modificando-os. O discurso, portanto, não é um encadeamento lógico de frases e palavras que pretendem um significado em si, mas, antes, ele se estabelecerá como uma importante ferramenta de organização funcional que pretende estruturar determinado imaginário social. Neste sentido, a reunião destes saberes, as suas articulações criam um conjunto de enunciados que dão materialidade, que permitem falar, que possibilitam escrever, classificar, fazer música, produzir textos, filmes, imagens, fazer narrativas sobre um sujeito anteriormente inexistente: o caboclo.

Podemos falar de alguns procedimentos para compreender parte da construção discursiva, em primeira instância o de exclusão, que se exercem de modo externo ao discurso. Eles colocam em jogo essas relações de poder e desejo. O tipo mais comum de exclusão é a interdição, que se apresenta em três tipos, que se cruzam, se reforçam e se compensam, estão em rede contínua de transformação, são: tabu do objeto, o ritual da circunstância e o direito privilegiado ou exclusividade do sujeito. Essas três interdições, Foucault as resume na seguinte frase. "Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa." (FOUCAULT, 2012, p. 9). Assim, o que se pode dizer a respeito do caboclo fica restrito a determinado conjunto de enunciações, porque existem as chamadas vozes autorizadas. Uma pessoa que deixe evidenciar o seu desconhecimento sobre o tema, por exemplo, não terá direito reconhecido de palestrar sobre tal tema. Seria totalmente desacreditado um visitante vindo de um país distante que estivesse ouvindo pela primeira vez a palavra caboclo e se pusesse a

discursar sobre esse grupo, situando-os na Malásia, tendo como instrumento musical típico o oro congo e iglus como habitação. Seu discurso seria interditado. No caso haveria um rompimento com os procedimentos específicos da construção discursiva baseada na geografia, da etnologia, na história, na sociologia, na antropologia e etc.

O autor destaca que seu comentário é relacionado estritamente às nossas sociedades (ocidentais e contemporâneas). Refere que essa vontade tem se deslocado ao longo da história ao definir as formas, os domínios dos objetos e as técnicas de apoio pelas quais confere aos discursos a concernência de verdade por determinados períodos. Assim, queremos perceber os meios pelos quais o discurso sobre o caboclo adquire o *status* de verdade. Ao se amparar em suportes institucionais, a vontade de verdade é gerida por práticas discursivas que são, por sua vez, alentadas nesse jogo. O seu produto derradeiro, a verdade, ou melhor, a "verdade verdadeira", também executa esse deslocamento imanente ao se vincular aos saberes e, assim, seguir os modos pelos quais esses são aplicados, valorizados, distribuídos, repartidos e atribuídos na sociedade. A vontade de verdade, portanto, a partir de instituições e de pontos de distribuição e apoio disseminados por toda sociedade, visa o exercício do poder de influência sobre outros discursos. (FOUCAULT, 2012, p. 19-20). Podemos ver a vontade de verdade nos discursos elaborados pelos desenvolvimentistas, pela academia, pelos compositores da chamada música caipira, além de outras instâncias agenciadoras do saber.

A relação de poder que se estabelece no discurso sobre o caboclo é de poder falar sobre ou falar tal sujeito. Uma de suas principais peças, podemos dizer, é o estabelecimento de uma espécie de hierarquia dos tipos humanos, algo como classificação social das etnias aproveitada ou ressignificada desde a chamada língua geral dos brasis: o guarani. Lima, (1999, p. 9) afirma que desde seu "*a priori*" a expressão "caboclo" referenciava uma relação de supremacia entre os próprios indígenas tupis que o utilizavam como sinônimo de *tapuio,* isto é, estrangeiro, para menosprezar indivíduos de outros grupos. Se havia tal conotação de superioridade nas classificações utilizadas pelos tupis é um tema a ser pesquisado, mas constata-se efetivamente um saber que se utilizou na constituição desse sujeito. A literatura é repleta de afirmações que situam o tapuio no interior e o tupi no litoral. Afirma-se que na época da ocupação portuguesa os colonizadores, incluindo aí os jesuítas, classificaram os nativos do Brasil em dois grandes grupos: os Tupis, povos de "língua geral", que viviam no litoral e os Tapuias, povos de "língua travada" que habitavam o interior. Na formação da representação do indígena deste período "Essa imagem é, fundamentalmente, a dos grupos de língua Tupi e, ancilarmente, Guarani. Como em contraponto, há a figura do Aimoré, Ouetaca, Tapuia, ou seja, aqueles a quem os Tupi acusam de barbárie." (CUNHA, 1990, s/p)

Tomamos como base, por conseguinte, o discurso acadêmico como uma das peças constituintes do caboclo. A academia divide-o em três grandes grupos: o amazônico, o catarinense e o paulista. Trataremos assim, do caboclo e suas regiões.

3.2 Caboclos e regiões

No que consiste o saber acadêmico sobre o caboclo, podemos dividi-lo em três principais regiões e seus aspectos, o catarinense, e amazônico e o paulista. Todos denotam suas características especificas por meio de suas constituições discursivas que serão apresentadas. Nessa parte da dissertação será exposto inicialmente o caboclo catarinense, em seguida o amazônico e por fim o paulista, esse último o mais importante para a pesquisa, sendo que os compositores e/ou cantores provinham de São Paulo e tinham esse conhecimento maior de sua regionalidade.

Com relação ao caboclo catarinense, Poli (1991, p. 149) argumenta tratar-se de um grupo com as caraterísticas miscigenatórias entre o indígena e o luso-brasileiro. Os membros deste agrupamento sucederam uma segunda fase de povoamento territorial no estado de Santa Catarina. Inicia após o predomínio dos índios de etnia Caingangue da ocupação tradicional e vai até meados do século XIX.

Para o autor, a principal atividade desses agrupamentos era a agricultura de subsistência, o corte da erva-mate e outras ocupações relacionadas ao tropeirismo. Essa fase/auge da cultura cabocla, diz o autor, foi a mais esquecida pela intelectualidade e a menos estudada de todas.[24] Assegura ele que estes caboclos que desbravaram os sertões catarinenses não tiveram a devida importância historiográfica, em consequência de sua filosofia de vida diferenciar-se das comunidades que reocuparam posteriormente o seu território. “Não bastasse a localização periférica e estigmatizada da população cabocla, ela foi surrupiada da história oficial e expropriada de suas terras e do modo de vida, comparados como atrasados e uma série de atributos negativos”. (SAVOLDI; RENK, 2008, p. 12)

A formação dessas comunidades caboclas em Santa Catarina para Poli (1991, p. 152) teve início com o tropeirismo. Os tropeiros de Minas Gerais e São Paulo precisavam importar

[24] Poli (1991) dividiu em três períodos de ocupação territorial de Santa Catarina, o primeiro consistiu nas terras tradicionalmente ocupadas pelos índios Caingangue; a segunda dos próprios caboclos e por fim dos colonos vindos do Rio Grande do Sul, com elementos de origem alemã e italiana, através da política de colonização e exploração de madeira. A partir desse terceiro momento ocorreu uma expansão da frente agrícola e pecuária, causando aos poucos o afastamento do caboclo.

alimentos e principalmente carnes. Então, foram descobertos no Rio Grande do Sul uma imensa contingência de rebanhos bovinos que se criaram soltos no campo. Com isso, os paulistas começaram a empreender o transporte deste gado a fim de alimentar os trabalhadores das minas e dos cafezais. Por este motivo,

> Em 1728, foi descoberta uma estrada que ligava Viamão (RS) a São Paulo, passando através dos Campos de Lages, por onde começou a ser transportado esse gado. Por muitos anos, foi o único caminho para o trânsito das tropas, e, no seu trajeto, foram se formando muitas fazendas e vilas, iniciadas, principalmente, nos locais de pousos que se espalharam ao longo de toda a estrada. (POLI, 1991, p. 152)

Ainda segundo o autor, no início do século XX e mesmo em reocupações anteriores, o povoamento do Oeste catarinense se deu por intrusamento[25] ou posse. O acesso à propriedade da terra, nos moldes capitalistas e burocráticos, era um procedimento difícil para o caboclo, devido à sua cultura, às suas tradições, ou seja, ao seu modo de vida. Em outro momento, quando os Estados de Santa Catarina e Paraná solucionaram os problemas de limites, em 1916, iniciou-se uma frente colonizadora promovida por colônias de descendentes de imigrantes de italianos, instaladas no norte do rio Grande do Sul. Esse incentivo à colonização de imigrantes causou o afastamento dos caboclos mata a dentro, mesmo com a oportunidade de dar-lhes a opção de legalizar a terra na qual moravam, oferecendo-lhes o título da terra. Isso era apenas uma estratégia baseada em certeza da falta de dinheiro entre as populações nativas para a aquisição da terra. (POLI, 1991, p. 166)

O caboclo catarinense, nesta visão, é produto do tropeirismo, da forma capitalista de acesso à terra, de uma cultura pré-capitalista em que a propriedade privada da terra não tinha importância, das disputas políticas pelas fronteiras estaduais, da entrega das terras para o capitalismo internacional e das políticas nacionais de ocupação de terras por meio do incentivo à imigração estrangeira. É membro de um grupo miscigenado situado na fronteira ocupacional, vivendo basicamente do extrativismo e da ocupação das terras via tomada de posse.

A extensão étnica de tal agrupamento humano, por ser uma construção, não é fácil de determinar. Poli (1991, p.175) escreveu que alguns autores tentam alcançar sua formação de base. Outros contentam-se em defini-lo apenas e unicamente como resultado da miscigenação entre indígenas e brancos. Outros, ainda, fazem-no equivaler ao cafuzo, mameluco ou mulato. Para o autor, o que realmente deve ser levado em consideração, no caso do caboclo do Oeste catarinense, não é uma presumível miscigenação, mas o cruzamento de indivíduos já

[25] Relativo a intruso.

miscigenados. E o mais importante não é considerar os fatores raciais, mas sim os critérios sociais e econômicos para a definição desse grupo. Esse caso, trata-se de um sujeito constituído a partir de dois saberes bem definidos: a economia e a sociologia.

Por um lado, a proposta não deixa de ser interessante porque escapa às tendências teóricas biologistas, racistas, poligenistas e evolucionistas. Por outro, o sujeito é considerado como produto das estruturas, no caso, social e econômica. Mas também pode ser o resultado de uma estrutura cultural quando se põe em tela o tema das tradições.

O caboclo catarinense pode ser considerado como um agrupamento muito *sui generis* nesta construção de saberes, porque se a diversidade étnica lhe é intrínseca, qual a razão do qualificativo? Resumidamente: porque chamá-los de caboclos? Comparemos este saber produzido no Sul com outro elaborado no Norte do Brasil.

À primeira vista, as definições de caboclo amazônico não se distinguem, substancialmente, das caracterizações dadas ao caboclo catarinense. A ideia básica é a do caldeamento entre elementos de origem ibérica e ameríndia, mas desenvolve-se a ideia da restrição do espaço. Para Ribeiro (1995), o caboclo "de fato" é unicamente encontrado na Amazônia. O mestiço de indígena e branco do Sudeste, segundo tal perspectiva, deve ser nomeado de caipira. Então,

> [...] o caboclo amazonense adaptado à vida nas florestas e aos aguais, que foi quem mais guardou a herança indígena original. Onde suas comunidades originais se mantêm vivas e a se exercer sobre o mundo, através de múltiplas e rigorosíssimas formas de ação sobre o meio, que dão a sua vida e a sua cultura não só um sabor indígena, mas sua extraordinária riqueza. Olhando todo o mundo só comparo os caboclos aos homens e mulheres do campo franceses, pela riqueza extraordinária de sua cultura de pequenos agricultores. Os queijos de cabra, os vinhos, os patês e tanta coisa mais são equivalentes europeus ao tacacá no tucupi, da maniçoba, da sopa de muçuam. Lamentavelmente, essa riqueza culinária nossa se está esvaindo com a decadência da cultura cabocla, enquanto a francesa floresce cada vez mais. (RIBEIRO, 1995, p. 8)

A forma como o autor trata o caboclo da Amazônia, comparando-o com os homens e mulheres do campo europeus, é devida ao recurso comparativo utilizado na organização do discurso. Ele parte de uma crítica ao sistema econômico, que provocou a destruição das florestas e atraiu para esta região, também, exploradores nordestinos. Assim, os habitantes locais foram expulsos para as periferias de centros urbanos tais como Belém e Manaus. Tal processo tornou-os, consideravelmente, os mais miseráveis mestiços de todas as regiões brasileiras. Trata-se de uma espoliação em consequência do extrativismo que foi adensado e tornou aquele modo de

vida descaracterizado em relação às atividades básicas de subsistência. Assim, o caboclo passa a ser um sujeito mestiço de branco e índio espoliado.

Galvão (1951, p. 221) afirma que, além desse traço fundamental, houve a contribuição dos africanos. Mas as proporções são menos significativas. Segundo ele, a miscigenação com os africanos se deu mais tarde, nos centros urbanos, onde a massa escrava, de origem africana, foi importada em maior escala nas partes mais interioranas como no Vale. Estas regiões foram povoadas quase que exclusivamente pelos feitores ou colonos portugueses e pelo braço indígena, ou pelo mestiço desses dois povos, o mameluco.

> A preponderância desses dois fatores, que fazem da Amazônia uma área regional ímpar no Brasil, foi condicionada por fatores peculiares ao ambiente amazônico, com sua riqueza em produtos vegetais, as chamadas "drogas do sertão", a ausência de terras produtivas que permitissem o cultivo intensivo da cana de açúcar, tal como se fez no litoral e a fatores de ordem cultural, especialmente a adaptação do indígena à economia extrativa. O cruzamento entre portugueses e índios foi intenso. Porém se a cultura ibérica pode implantar um sistema de comércio e economia, modos de organização, instrumentos de trabalho, absorveu por outro lado, inúmeros elementos culturais desses povos dominados. (GALVÃO, 1951, p. 221)

Esse discurso de formação social amazônico incluiu a inserção da cultura ibérica na vida do autóctone do local, reportando-se aos elementos étnicos do discurso sobre o caboclo. Afirma-se, então, que os predecessores levaram uma gama de aspectos que se somaram para a formação da cultura cabocla, a partir de uma base pluricultural, onde, além do cristianismo que predominou como religiosidade, existiam as religiões e visões de mundo de matrizes indígenas e africanas. Galvão (1951, p. 222) aponta que a distinção dos elementos oriundos de cada uma destas manifestações religiosas se torna difícil de ser feita. Dentre as várias incorporações que se anexaram na cultura, dificilmente pode ser feito um levantamento de sua origem, apenas a convicção de que toda essa homogeneização cultural culminou na concretização de uma cultura cabocla amazônica. Então, o caboclo é o resultado de uma miscigenação de diferentes modos de vida e de visões de mundo.

Em continuação a essa conformação ou elaboração do discurso a respeito do caboclo amazônico, Santos (2007, p. 114) parte para o aspecto da nomeação, propondo que esse seja um termo genérico e de múltiplos significados em toda a Amazônia. Utiliza Cascudo (1972) que, para ele, forneceu o sentido primordial ao designativo caboclo como termo vinculado a uma origem rural individual. O autor acredita que o termo tenha se consolidado no imaginário para designar o tipo humano resultante da miscigenação entre indígenas e brancos. Teria ultrapassado os limites da região amazônica e se instaurado nacionalmente, como referência

principal ao exotismo e ao primitivismo cultural que lhe seria intrínseco. Especificamente na Amazônia, tem um aspecto de arcadismo e de atraso, imposto pela elite local ao agrupamento humano que habita a região. O autor destaca tratar-se de um movimento de exclusão social a que estes grupos foram submetidos.

Em relação ao termo caboclo, na Amazônia, os autores dizem que passou por um processo histórico formativo específico, partindo da situação do "índio destribalizado" deslocando-se até ao "caboclo estrangeiro". Conforme o autor, situou-se "o modo de vida do caboclo tapuio" como configuração populacional prevalecente no "baixo rio Negro, no período 1750-1850". O marco inicial de tal povoamento, afirma-se, foi a instauração do Diretório dos Índios pelo Marquês de Pombal. Esse seria, portanto, um momento anterior à formação de um estilo de vida "sertanejo amazônico" ou "caboclo amazonense" (SANTOS, 2007, p. 115). O saber a respeito dos empregos do nome, vinculando-os a contextos situacionais específicos, é uma das peças importantes na constituição do sujeito caboclo amazônico.

Alguns estudiosos fazem um apanhado referente à sua utilização como um mecanismo de classificação social. Conforme Lima (1999, p. 5), o designativo é também usado,

> [...] na literatura acadêmica para fazer referência direta aos pequenos produtores rurais de ocupação histórica. No discurso coloquial, a definição da categoria social caboclo é complexa, ambígua e está associada a um estereótipo negativo. Na antropologia, a definição de caboclos como camponeses amazônicos é objetiva e distingue os habitantes tradicionais dos imigrantes recém-chegados de outras regiões do país. Ambas as acepções de caboclo, a coloquial e a acadêmica, constituem categorias de classificação social empregadas por pessoas que não se incluem na sua definição.

De acordo com tal narrativa, essa utilização faz parte de um saber a respeito da sociedade amazônica em que a região apresenta uma diferenciação em comparação a outras existentes no território nacional. Nessa mesma lógica, foram impostas políticas públicas para integrar o indígena à sociedade por meio da exploração do trabalho, do estímulo a casamentos mistos e por meio de várias outras práticas civilizatórias. Um dos fatores que influenciou tais práticas, deste modo, foi a força da etnia portuguesa na região.

Argumenta-se, então, que outros colonizadores europeus preferiram as regiões ao sul do Brasil devido às condições climáticas e às oportunidades econômicas e que o número de escravos negros na Amazônia também era menor em comparação a outras regiões do país. Naquela região a economia colonial era voltada para extração de produtos florestais. Consequentemente, o trabalho indígena foi mais aproveitado ali do que em outras regiões.

Com a inclusão desse quadro, afirma-se que o caboclo é um sujeito de genética predominantemente indígena; mas, segundo Lima (1999, p. 5-6), existem outras categorias de

miscigenação no Brasil, tais como o mulato (filhos de brancos com negros) e o cafuzos (filhos de negros com índios). O notável, para a autora, consiste no fato de que nenhuma das outras categorias de mestiços estão associadas a uma região específica do país. Os caboclos, sim. Então, pelo recurso à geografia humana, trata-se da única categoria de gente mestiça que se vincula a determinada região.

A autora continua com uma leitura classista desta situação, afirmando que, ainda, que a relação "[...] entre os conceitos coloquiais de raça e de classe não seja sempre real ou precisa, ela é usada na construção de uma representação da classe superior amazônica como branca, enquanto se faz referência à classe baixa rural como cabocla" (LIMA, 1999, p. 6). Tal divisão pode ser um procedimento fundamentado numa categoria relacional, ou seja, uma noção utilizada para identificar ou classificar pessoas que se encontram em uma relação de inferioridade com respeito aos produtores do discurso. Assim são inseridos traços da ruralidade, da descendência indígena e do estigma da população "não-civilizada" (analfabeta e rústica). No contraponto, representam-se as qualidades de população urbana, branca e civilizada. Com estas peças, o caboclo amazônico, a partir do saber dessa sociologia, é um sujeito caracteristicamente das camadas pobres da população rural.

A autora chama a atenção para que, apesar desses apontamentos classificatórios, não se constata no território brasileiro atual um agrupamento fixo, situado ou assentado em determinada espacialidade que possa efetivamente ser definido como caboclo. Considera que o termo é aplicado, genericamente, a qualquer grupo social ou indivíduo considerado como rural, indígena ou rústico. Para Lima (1999, p. 6-7), a função do termo "caboclo" nessas circunstâncias é de especificar uma categoria social à qual falta uma autodenominação e que aponte para o processo histórico de sua constituição. Na Amazônia, para ela, o termo caboclo tem suas razões definidas: serve mais especificamente como interlocução para forjar certa "inferioridade" social e intelectual; trata-se de uma categoria de denominação encontrada nessa região para se referir à população rural. A mais utilizada é a expressão "pobre".

> O caboclo é uma categoria de classificação social empregada por estranhos, com base no reconhecimento de que a população rural amazônica compartilha um conjunto de atributos comuns. Mas esta não é uma categoria social homogênea nem absolutamente distintiva. É importante frisar a natureza conceitual do termo pois existe o perigo de tomar-se o termo caboclo como uma identidade e desse modo criar fronteiras absolutas para um grupo social que não é encontrado na vida real. Ao contrário, o termo caboclo deve ser entendido como uma categoria geral de referência e identificação. (LIMA, 1999, p. 8)

A nomeação do caboclo da Amazônia se apresenta na forma de uma imposição, um jugo social, devido à falta de reconhecimento de que esses sujeitos tenham o direito da autodenominação. Além disso, não dispõe dos atributos necessários para delimitar uma população específica da Amazônia. Serve, basicamente, para destacar e constituir uma imagem de rusticidade individual, de ligação decadente com o indígena, ou de uma ruralidade retrógrada. As pessoas classificadas como caboclas, o mais das vezes, repudiam esse nome devido ao seu teor pejorativo. Apesar da rejeição, é bastante utilizado na Amazônia, donde se pode dizer que ali é constituído um sujeito.

Para Antônio Candido (2010), em relação ao caboclo paulista, o termo "caboclo" se diferencia de "caipira" pelo grau de rusticidade. O caboclo é designado como o mestiço do branco e índio, que forma a maior parte da população tradicional de São Paulo. Trata-se de um designativo mais complexo e abrangente do que "caipira", pois este nome exprime um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo biológico ou genético, nem uma construção baseada em teorias raciais. Então, nesta perspectiva, o sujeito é constituído a partir do campo da genética, da biologia e das teorias raciais, mas também, há um assento naquilo que seria a cultura cabocla da região de São Paulo.

Molar (2009, p. 588) aponta este aspecto culturalista, acrescentando que este modo de vida recebeu o adjetivo de "caipira", donde que os termos se tornaram sinônimos, o que resultou numa equivalência entre eles. Seja como for, Willems (2009, p. 118) explica que os habitantes das cidades foram os maiores responsáveis pelo caráter difamatório impingido ao caboclo paulista. Escreveu que estes citadinos agiram de modo mediano, recorrendo a termos,

> [...] patenteados pela civilização urbana: o caboclo é um "doente", um "subalimentado", um "indolente", um "analfabeto" que vive "ao deus-dará", "mergulhado nas trevas da ignorância e superstição", em "habitações infectas" etc. Fica-se indignado quando o caboclo prefere o curandeiro ao médico, a magia ao remédio e, se ele não liga para a escola, chamam-no "atrasado".

Nota-se, daí, que o caboclo paulista é um sujeito umbilicalmente vinculado à determinada paisagem rural. Um panorama exposto na tradição literária de certos viajantes e cronistas que difundiram uma visão depreciativa sobre essa cultura, impondo um alto teor pejorativo na produção do saber a respeito do caboclo da região de São Paulo. Nos relatos de cronistas que transitaram por esta região, o espaço dedicado aos homens e mulheres rurais é relativamente reduzido. Os viajantes do século XIX, como Saint-Hilaire, costumeiramente referem-se aos governantes, aos senhores sesmeiros, aos missionários e aos bandeirantes como os "atores da história". Índios e negros aparecem como populações pertencentes a culturas bem

distintas e demarcadas. Apesar de não serem considerados como gente de grande influência social ou econômica, foram reconhecidos pelo viajante francês, por se lhes dar o epíteto de “donos de vidas” e de “símbolos coletivos”.

Quanto aos caboclos, alguma coisa foi mencionada em relação ao trabalho e à cultura deles. Brandão (1983, p. 6) diz que foram classificados pela alcunha de “uma gente”, possivelmente, a pior dos caminhos do viajante. Diz também que os viajantes os tratavam com desprezo, como seres desprovidos de inteligência. Em um dos casos mencionados por Brandão (1983, p. 5) sobre o caminho de Saint-Hilaire na *Viagem à Província de São Paulo*, o viajante relata que entre Vila Boa e Rio das Pedras, ao abrigar-se em uma cabana, uma das principais que ali encontrou, foi rodeado por muitos homens, mulheres e crianças. Pode avaliar a forma como se vestiam. Em comparação aos goianos e aos mineiros que conhecera, pode fazer uma comparação em relação à higiene. Esses, apesar de sua classe inferiorizada, eram limpos. Em contrapartida, os paulistas, além das más vestimentas, eram imundos como as próprias cabanas. Suas características físicas pareciam ser constitutivas de brancos, mas com um olhar mais apurado notou que haviam traços indígenas em sua formação. E, para finalizar, Saint-Hilaire acrescenta, o caboclo como um ser dominado por uma estúpida indolência, embrutecido pela ignorância e pela preguiça. Para ele são entes impensantes, que vegetam como árvores. (BRANDÃO, 1983, p. 6)

O caboclo é constituído discursivamente por estrangeiros. Segundo Brandão (1983, p. 5-6), essa foi a visão de Saint-Hilaire sobre o homem do campo paulista. Mas existem outros emissores do discurso do caboclo dos sertões de São Paulo: é um sujeito indolente, isto é, que não sente dores, que não reage ao chicote. Isso quer dizer que não se importa com o sofrimento e que por isso não se previne contra os assaltos da natureza, que vive a lei da sobrevivência, que pratica uma cultura de subsistência buscando os mínimos vitais para sua manutenção, extraindo da natureza seus recursos, devolvendo, em troca, o tempo necessário para a natureza refazer-se.

Nessa mesma linha de pensamento, mas em um outro contexto, uma literatura que também constitui o caboclo paulista. O conto *Velha praga*, escrito por Monteiro Lobato em 1914, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* foi uma dura crítica à cultura cabocla e à forma pela qual estes grupos de camponeses se relacionavam com a natureza. O caboclo, aqui, é um sujeito que pratica uma forma de agricultura totalmente condenável: a coivara. Era uma antiga prática de derrubar a mata, atear fogo no mato seco e depois fazer o plantio da cultura desejada.

Era um sujeito deplorável,

> [...] um “funesto parasita da terra”, uma “espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças”. Levando uma existência errante, maligna, preguiçosa, improdutiva e semi-selvagem, o caboclo deveria ser afugentado como um “cachorro importuno” ou uma “galinha que vareja pela sala”. (PEREIRA; QUEIROZ, 2004-2005, p. 9)

A partir dessa publicação que tinha como principal personagem o *Jeca Tatu*, o caboclo é uma criatura errante e vadia, um cão inútil, uma ave deslocada. No ano da escrita do conto, houve vigorosas secas na região do Vale do Paraíba, onde localizava-se a fazenda herdada do avô; é possível que tenha aumentado o número de queimadas provocadas pelos caboclos atingindo parte da propriedade de Lobato.

Afirma-se que esse foi o pretexto para a revolta do autor, que participará de discussões com teores eugenistas. Lobato via como atraso a cultura e a miscigenação que, conforme este discurso, produzia o caboclo. Todo esse estereótipo negativo esteve caracterizado nessa figura, desde os traços físicos característicos da miscigenação, os culturais, que eram antagônicos à visão do ideal eugênico, a pureza racial era tida como um símbolo da modernidade cultural, social, de progresso e civilização. Vários cientistas e entusiastas do movimento eugênico faziam parte da elite paulista.

Souza (2006) escreve que Monteiro Lobato, ao tomar conhecimento da ciência que propunha o sanitarismo e a higienização rural, retomou o personagem Jeca Tatu. Em 1918, afirmou que o “Jeca não é assim, está assim”. Menciona que a higiene é a causa de suas moléstias. O saber médico sanitarista passa a ser uma das peças fundamentais na constituição do caboclo paulista como sujeito.

Lobato retomou a imagem do Jeca Tatu como um “tipo original”, que não se deixa levar pelas influências estrangeiras, como a francesa que estava crescente nesse momento. Atribui a indolência, anteriormente massificada em sua primeira versão, à ancilostomose (amarelão); objetivou a figura do personagem como símbolo de um país doente e atrasado, necessitado de um combate às endemias rurais. Ainda em 1918, publicou *Jeca Tatu - a Ressurreição*. O personagem, já curado do amarelão, consequentemente de sua indolência, torna-se um exímio trabalhador, o que possibilita metamorfosear-se em um fazendeiro próspero (PEREIRA; QUEIROZ, 2004-2005, p. 10). O caboclo é constituído como um sujeito em mutação, adoentado, mas que quando recebe o tratamento adequado encarna a originalidade brasileira. Este sujeito “re-constituído” de Monteiro Lobato, entretanto, não substituiu efetivamente a figura do Jeca Tatu, e isso comprova que seria necessário constituir outro.

Dificilmente se considera o Jeca Tatu como sujeito exemplar. Geralmente é satirizado, estigmatizado, caricato, destacando-se a sua falta de apetite para o trabalho, em constante ociosidade. Por fim, Lobato criou o personagem "Zé Brasil", em 1947. As características do homem rural aqui aparecem como crítica ao Estado: era um "[...] pequeno proprietário que sofria pressão dos grandes latifundiários para vender suas terras e se dirigir para a cidade, pois ali não mais havia garantia de sobrevivência" (CHAVES, 2006, p. 31). Essa nova figura literária se deu devido a aproximação do autor com o Partido Comunista Brasileiro, que matizou a visão elitista de Monteiro Lobato para as questões sociais.

Apesar do homem pobre rural sempre ser representado com infortúnio frente à modernidade, havia entusiastas defensores dessa cultura caipira/cabocla. Um deles e talvez o mais importante, principalmente para a música do gênero, foi Cornélio Pires. Expunha as características desse sujeito de forma diferenciada. Tratava o caboclo como sujeito astuto, recorrendo a trocadilhos que beneficiavam a cultura matuta, negando a ideia da indolência e da preguiça que eram essenciais ao caboclo de quase todos os matizes. Apresentou peças teatrais a respeito desta temática em teatros paulistas.

O caboclo paulista então adquire ares de sujeito crítico e perspicaz, matreiro/arteiro, matuto/astuto. As peças do discurso sobre o caboclo de Cornélio Pires se associam com a radiodifusão no interior do Brasil e, portanto, no meio mesmo que era classificado como ambiente do caboclo. Então dividimos as músicas que tematizam este sujeito seguinte forma: música cabocla/caipira, música sertaneja (ou sertanejo raiz), segunda fase da música sertaneja e terceira fase da música sertaneja.

3.3 O caboclo como sujeito vingativo

A violência e conflito são temas inseridos no discurso de constituição do caboclo, de sua cultura, de sua própria independência e modo de vida. Ressaltou-se a máxima de que na mente deste sujeito "a honra manchada, se lava com sangue". Trata-se, portanto, de um espírito de coragem e bravura, mas que é atenuado pela humildade e por ser pessoa hospitaleira. Desse modo, a face violenta não destrói os valores de respeito e sociabilidade caracterizados "[...] por meio das relações mantidas no armazém, das festas para celebrar a colheita ou os santos padroeiros e dos mutirões entre a vizinhança" (SETUBAL, 2005, p. 27). Afirma-se, então, que o ambiente em que vive o caboclo, antes composto de sonoridade, é um lugar em que,

> [...] a violência adquire formas complexas e múltiplas e manifesta-se nas relações sociais cotidianas, evidenciadas pela discriminação quanto à posse, ao trato e ao manejo da terra, sobrecarga de trabalho justificada nas assimetrias de poder, que sustentam hierarquias intrafamiliares e sociais, e na legitimidade masculina da divisão sexual do trabalho no âmbito da agricultura familiar. (COSTA; LOPES; SOARES, 2014, p. 215)

A música *Chico Mineiro*, composta em 1943 por Tonico e Francisco Ribeiro e refere-se a este ambiente melódico e fúnebre. Ribeiro apresentou uma poesia com 25 versos, no programa "Arraia da Curva Torta". Enquanto o texto era declamado, Tonico lembrava de uma história que seu pai contava e que também já tinha ouvido em outros lugares. Neste enredo de memória, se o caso ocorrera em São Paulo era Chico Paulista... se fora em Goiás, tratava-se do Chico Goiano... e assim por diante; mas a intriga era sempre a mesma.

Depois da apresentação e de uma conversa entre os dois compositores, resolveram suprimir alguns versos e fazer um arranjo musical para a letra. Se formava uma toada com parte declamada e outra cantada, que virou um clássico da música sertaneja (TONICO; TINOCO, 1984, p. 73):[26]

> [...] Caboclo de nada temia, mas, porém, chegou um dia / que Chico apartou-se de mim. // Fizemos a última viagem, foi lá para o sertão de Goiás. / Foi eu e o Chico Mineiro, também foi o Capataz. / Viajamos muitos dias para chegar em Ouro Fino, / aonde nós passamos a noite, numa Festa do Divino. // A festa estava tão boa, mas ante não tivesse ido / O Chico foi baleado por um home desconhecido. / Larguei de comprar boiada. Mataram meu companheiro. / Acabou o som da viola, acabou-se o Chico Mineiro. // Despois daquela tragédia, fiquei mais aborrecido. / Não sabia da nossa amizade, porque nós dois era unido. / Quando vi seus documentos, me cortou meu coração: / vim sabe que o Chico Mineiro era meu legítimo irmão. (Tonico e Tinoco. LP Tonico e Tinoco com suas Modas Sertanejas (Continental em janeiro de 1957), TONICO; TINOCO, 1984, p. 73-74)

Essa música inaugura a fase em que Tonico e Tinoco tornaram-se conhecidos nacionalmente. Além do infortúnio, da violência e da morte ocorrida numa festa, observa-se outros elementos que são associados ao ambiente em que vive o sujeito constituído, dentre eles, a Festa do Divino. Pires (2009, p. 3) comentou que tal festividade foi introduzida no Brasil juntamente com a colonização portuguesa, que adquiriu traços mais precisos no contato com a religiosidade do povo, ou seja: trata-se de uma festa mestiça. Na região de São Paulo e Minas Gerais, era dividida em cinco etapas: a folia do Divino, o leilão, o encontro das bandeiras e a procissão. A mais destacada, em geral, é a folia que,

[26] Será analisada apenas parte da letra, a qual tem mais relação com o trabalho proposto.

> [...] é realizada na preparação da Festa. Os devotos, carregando a Bandeira do Divino, formam o "bando precatório", um grupo composto por violeiro, centurião, caixeiro, adufista, tocador de triângulo, bandeireiro e esmoler para percorrer as casas em busca de prendas, votos ou promessas. A Bandeira vai à frente, carregada por um "bandeireiro" cuja herança do cargo passa de pai para filho. Na ponta do mastro está a Pomba do Divino, representando a Santíssima Trindade, cheia de fitas coloridas. Cada fita é um ex-voto. (PIRES, 2009, p. 5)

Pires (2009, p. 6) afirma que se trata de um cortejo com cantorias e pedido de esmolas, chamada folia, sendo o dinheiro arrecadado destinado à igreja matriz e as prendas (outros bens que não sejam moeda), postas em leilão. Nove dias antes da festa se dá início à novena de preparação, tendo como lugar a capela do Divino Espírito Santo. Em alguns lugares, acontece o pouso, ou seja, os foliões viajam longas distâncias e, por isso, dormem na casa de algum anfitrião que mora ao longo do caminho. Também acontece o leilão, a dança da congada, a procissão e, finalmente, o encontro das bandeiras, conforme a música anterior.

Essa composição musical inspirou uma réplica intitulada *Vingança do Chico Mineiro*, composta por Tonico e Sebastião de Oliveira. Este, que à época era estudante de medicina, apresentou a ideia à dupla sertaneja em um programa da Rádio Tupi.

> Na viola eu pegava para ver se me consolava disso que me aconteceu. / A viola só gemia, parece que ela dizia: - Chico Mineiro morreu. // Quando eu via uma boiada levantar poeira na estrada e o grito do boiadeiro, / de tristeza até chorava, para mim me representava grito de Chico Mineiro. // Acabrunhado eu vivia, de noite já nem dormia, sempre triste a soluçar. / Da grande dor que eu sentia, por dentro me remoía, resolvi de me vingar. // Peguei o trinta embalado, na cinta o punhal afiado, e saí com o destino, / encontrar com o valentão que matou o meu irmão no sertão de Ouro Fino. // Topei com esse malvado, um "cabra" mal encarado, na hora desafiei. / Ele veio para o meu lado, eu com o punhal afiado em seu peito lhe cravei. // Deixei o tal estendido no derradeiro gemido para Deus eu perdi perdão. / Eu fiz isto por vingança, chorando a triste lembrança da morte do meu irmão (Tonico e Sebastião de Oliveira. LP 35 Anos - Disco 1 (Continental em novembro de 1977), TONICO; TINOCO, 1984, p. 300)

O sentimento de vingança seria uma característica do caboclo conforme a letra dessa canção. A vingança é muito comum nas letras que tratam do caboclo paulista, mas principalmente, a violência relativa ao adultério feminino. O caboclo é constituído como um sujeito vingativo. Nesse caso, em que o homem se vinga, como na maioria das vezes, tira a vida da parceira. Um exemplo desse traço somado à construção do caráter caboclo está na letra *Morte da caboclinha*, cantada em ritmo de toada. Mas antes um comentário a respeito da cadência em que se canta tal composição.

A toada, em síntese, seria a linha melódica dominante no cancioneiro sertanejo desta região. Trata-se de um recurso sonoro para dar mais destaque ao sofrimento, ao drama vivido pelos personagens. A letra é a seguinte:

> Ai, como é triste a saudade, em meu peito quanta dor. / Mataram a caboclinha, me deixaram, me deixaram sem amor. // A morte da caboclinha foi uma injúria fatal. / Pelo amor da caboclinha, eu jurei de me vingar. // Quem matou a caboclinha foi o Juca Traidor, / Por ela não ter jurado pelo Juca traiçoeiro seu amor. // No dia cinco de julho, com o Juca eu me encontrei. / Lhe cravei o punhal no peito, foi assim e assim foi que eu me vinguei. // Chora minha pobre mãe, na grade de uma prisão: / - Ô meu filho, a caboclinha foi a tua, foi a tua perdição. (Tonico e Tinoco. LP Recordação Sertaneja (Continental em março de 1958), TONICO; TINOCO, 1984, p. 79)

Essa toada foi cantada por Tonico e Tinoco desde a juventude. Segundo depoimento dos autores, ela foi ensinada pelo pai de Tonico. O membro da dupla sertaneja a cantava nas festinhas do interior, em dueto com seu pai. No momento em que foi gravada, utilizou-se como instrumentos musicais apenas a viola e violão. A ideia era manter o estilo em que era tocada na roça. (TONICO; TINOCO, 1984, p. 78)

Na composição o feminicídio ficou em evidência, o que, para alguns tratava-se de uma consequência lógica da personalidade cabocla. A mulher é assassinada por um homem que não tem o amor correspondido. Nessa mesma linha de relação de gênero e feminicídio foi composta a música *Cabocla Tereza*. Os autores são Raul Torres e João Pacífico. Essa música era já conhecida em 1945 e foi gravada por Raul Torres e Serrinha.

> Lá no alto da montanha, numa casinha estranha toda feita de sapé, / parei uma noite a cavalo “pro mode” de dois estalos que ouvi lá dentro bater. // Apeei com muito jeito, ouvi um gemido perfeito, uma voz cheia de dor: / - “Vancê”, Tereza, descansa, jurei de fazer a vingança “pra mode” do meu amor. // Pela réstea da janela, por uma luzinha amarela de um lampião quase apagando, / vi uma cabocla no chão, e um cabra tinha na mão uma arma alumiando. // Virei meu cavalo a galope, risquei de espora e chicote, sangrei a anca do tal. / Desci a montanha abaixo e galopando meu macho o seu doutor foi chama. // Voltemos lá para montanha, naquela casinha estranha, eu e mais seu doutor. / Topei um “cabra” assustado, que chamando nós para um lado a sua história contou. // Há tempo eu fiz um ranchinho para minha cabocla morar, / pois era ali nosso ninho, bem longe deste lugar. / No alto lá da montanha, perto da luz do luar, / vivi um ano feliz sem nunca isto esperar. // E muito tempo passou, pensando em ser tão feliz, / mas a Tereza, doutor, felicidade não quis. / O meu sonho neste olhar, paguei caro meu amor, / “pro mode” de outro caboclo, meu rancho ela abandonou. // Senti meu sangue ferver, jurei a Tereza matar, / o meu alazão arriei e ela eu vou procurar. / Agora já me vinguei, é esse o fim dum amor, / essa cabocla eu matei, é a minha história, doutor. (Raul Torres e João Pacífico. LP 35 Anos – Disco 2 (Continental em novembro de 1977), TONICO; TINOCO, 1984, p. 303-304)

Considera-se que a *Cabocla Tereza* inaugura um novo parâmetro para a música sertaneja. Ela foi a primeira toada histórica a ser gravada e quem levou esse gênero à aproximação ao lirismo foi João Pacífico, que "[...] introduziu na toada que viria a ser cantada um poema declamado que compunha a cena do romance". (VILELA, 2013, p. 25)

A música tem como base uma história de um assassinato originado por um adultério cometido pela mulher. A violência contra a mulher insubmissa aparece nessa letra musical e com base também em COSTA; LOPES; SOARES (2014), como uma marca deste cenário em que vive o caboclo como um sujeito constituído. A cabocla, ou seja, a mulher deste sujeito constituído nem sempre é subordinada ao homem o que não é agradável a sua honra e finda como a música *Cabocla Tereza*.

Há, também, outra letra com a mesma temática. *Falsidade* foi composta por Tonico, Zé Tapera e Anacleto Rosas. Tapera contou a história considerada como verídica. Rosas fez a melodia e Tonico adequou a letra.

> Eu vou contar nesta moda um caso que aconteceu: / o que trouxe o casamento para o maior amigo meu. / Ela jurando para ele, tudo de bom prometeu, / mais não levou muito tempo, do juramento esqueceu. // O rapaz, triste, chorando, sem nunca isto esperar. // Ela foi embora com outro, para longe deste lugar. / Reclamando a falsidade e foi os dois procurar. / No bairro do Pinheirinho é que foram se encontrar. // A desgraça que foi feita nem é preciso falar. / Fincaram duas cruzes de cedro naquele triste lugar. / Por ser um pecado grande nem a cruz não quis brotar. / O rapaz foi cumprir pena na prisão da capital. // Hoje só existe o ranchinho, que dá pena até de olhar. / Bem no batente da porta, no pé de jacarandá, / Alguém escreveu um letreiro, para gente se recordar: / "Neste rancho um foi pouco, mas três não pôde morá". (Tonico, Zé Tapera e Anacleto Rosas. LP 26 Anos de Glória (Continental em janeiro de 1968), TONICO; TINOCO, 1984, p. 198)

Nessa letra introduziu-se o tema da legalidade, das instituições sociais, do sistema prisional e assim por diante. Trata-se de uma diferenciação em relação às letras anteriores, e à maior parte das músicas referentes a esta temática que geralmente falam sobre a prática da justiça pelas próprias mãos. Assim, o caboclo é constituído, também, por meio destas letras musicais como um sujeito que vive num paralelo com as leis estatais fazendo justiça por conta própria, com um código de honra específico em que a traição amorosa se pune com sangue.

Podemos dizer que o discurso se fez particularmente forte no período em que a industrialização era considerada como vital para o desenvolvimento econômico do país. Foi um período de intensa migração do homem do campo para as cidades. Na cidade ocorre um choque cultural, um desgaste do modo de vida rural. Ao contrário de sua antiga morada, ele será dominado pelo relógio da indústria. Não estará mais submetido ao tempo rural medido pelas estações do ano para o manuseio de suas lavouras.

3.4 Produtor/consumidor de música cabocla/caipira e sertaneja

O discurso sobre o caboclo fundamenta-se, também, na história do Brasil. O enunciado básico, para tudo ou quase tudo que é caboclo ou sertanejo, ou caipira, é basicamente o seguinte: um grande contingente de homens portugueses chegou às novas terras. A ideia é que, como haviam poucas mulheres europeias, uma ampla mestiçagem ocorreu principalmente na região sudeste. Menciona-se que até mesmo os jesuítas, responsáveis pela catequização do indígena, estimularam o casamento entre os homens brancos e as índias para uma cristianização mais acessível. Esse acontecimento também seria uma possibilidade no adensamento da religião na cultura indígena e na já miscigenada. Além da inserção do colonizador na cultura indígena para uma maior abrangência da Igreja na vida dos nativos, outro aparato serviu para estimular o gosto pela nova religião: a viola lusitana.

Afirma-se que os jesuítas aproveitaram-se de uma dança tradicional indígena denominada *caateretê* para induzir os indígenas ao cristianismo. Aliado à dança, contemporaneamente conhecida como cateretê e a viola surge uma das primeiras formas de música não só do caboclo/caipira e do rural, como também do próprio Brasil Colonial. (Valle, s/d, apud Ferrete, 1985, p. 18).

A música sertaneja faz parte da vida dos homens e mulheres do campo no Brasil, incluindo-a em seu cotidiano, desde o trabalho, em seu lar como forma de lazer após um dia de atividades. Há também uma musicalidade específica para seus rituais religiosos e festividades em geral. Vilela (2013, p. 4) aponta que a música se apresenta como fio condutor de todo um processo. A Folia-de-Reis, a dança de São Gonçalo, a Folia do Divino, a Folia de São Sebastião, a Dança de Santa Cruz são alguns dos ritos e festividades que se manifestam de forma intensa na relação entre essa cultura classificada como rústica e a dança formando uma intriga que vai constituindo um espectro cultural chamado e enunciado como enredo caboclo/caipira.

Além da utilização da música no âmbito dos rituais, ela também é empregada no trabalho, nas colheitas ou nos mutirões. São toadas e outras cantorias que serão consideradas como parte constituinte do mundo caboclo ou como expressão de seu gênio matuto. O caboclo é então, com base no saber das artes, um produto e, também, um produtor de arte específica: a música sertaneja e a cantoria da roça, do trabalho e da reza.

A viola será o instrumento musical ligado a estas cantorias que se fazem durante as carpidas (ou capinadas), as preparações de coivaras ou aos mutirões de colheita. No decorrer

dos afazeres coletivos, geralmente, a comunicação é feita através da conhecida música do trabalho ou *Brão*, entoada por duplas de trabalhadores durante sua empreitada. Também são musicadas certas charadas, para que outras duplas respondam-nas cantando. “Já as cantigas de roda transmitem, de forma lúdica, conceitos e valores de convívio. Assim, a música no meio rural é por vezes um elemento amenizador nas relações e aproximador das pessoas” (VILELA, 2013, p. 5). Neste sentido, o saber acadêmico reedita o discurso de que o cenário, o ambiente em que o caboclo vive é feito de sonoridades.

Ferrete (1985, p. 45) vê a música caipira como original, gravada com os próprios caipiras que Cornélio Pires apresentou ao cenário urbano a partir de 1929. Para ele, encontrar duplas profissionais era difícil naquela época. Mas o destaque nacional para esse tipo de música se deu depois dos anos 60, com a consolidação do gênero sertanejo. O autor critica a nova roupagem da música rural, influenciada por ritmos internacionais como o mexicano e o paraguaio. No entanto Antunes (2012, p. 39) ressalta a visão de “música sertaneja” apresentada pelo cantor, compositor e diretor da gravadora Chantecler, Diogo Mulera (1918-1967). Este personagem do dito mundo sertanejo, conhecido como Palmeira, considerava que a partir de 1940, as duplas que gravavam tangos, rancheiras e boleros não cantavam mais música caipira e sim sertaneja. Assim, criava-se um saber sobre a música rural da região aqui estudada: os conceitos básicos são: caipira e sertaneja.

Em meio a este debate, esta constituição de saberes relacionados ao mundo e à sonoridade cabocla, Vilela (2013, p. 17) afirma que a música caipira se vincula diretamente ao mundo rural, com funções rituais, sagradas e profanas, sem atender a uma demanda de mercado. Quando produzida para ser comerciada, passa a ser a música sertaneja. Chaves (2006, p. 31-32) segue a mesma linha de argumentos, afirma que após uma apresentação de Cornélio Pires e sua “turma” no Teatro Municipal de São Paulo, divulgando a cultura cabocla, a música sertaneja alcançou o reconhecimento do público. Esse foi o marco para a produção da música caipira industrializada e conquistou o universo da canção de massa feita na cidade, para o migrante caipira urbanizado.

Outro aspecto importante neste campo do saber sobre a música caipira consiste no anonimato da composição. Para Caldas (1987, p. 25), a obscuridade em relação aos autores da composição, traço marcante neste tipo de produção, é devida ao amadorismo e ao uso no âmbito do folclore. Tal prática favorece as gravadoras e cantores oportunistas que gravam os discos com posse indevida das canções anônimas do mundo rural.

A música rural, principalmente as denominadas como romances, dificilmente poderia fazer sucesso na indústria fonográfica por causa de sua extensão. Cada peça tinha a duração de

três a quatro horas. Tonico e Tinoco (1984, p. 14) escreveram que no período anterior à popularização da música caipira, cantavam esses romances de longa duração nos bailes do interior. Era preciso fazer intervalos durante a execução para se alimentar. Dizem que a música inteira era reproduzida sem apoio em texto escrito: toda ela tinha que ser decorada.

Em 1922, durante as comemorações do centenário da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro, ocorreu a primeira experiência com transmissão de sons[27] (as futuras ondas de rádio) em território nacional. As comemorações se davam no âmbito de uma semana cultural. Dentre as personagens do momento encontrava-se Cornélio Pires notabilizado por seus livros e conferências sobre a cultura caipira de São Paulo.

Mas foi somente em 1929 que ele conseguiu levar o caboclo/caipira ao patamar do mercado fonográfico. Não foi fácil a gravação desse novo gênero, segundo Ferrete (1985, p. 39). A escolha da gravadora Columbia (representante da Byington & Company) foi devida à proximidade. Mas como grande parte da equipe falava apenas o inglês e os negócios eram tratados na alta cúpula da gravadora, Cornélio Pires precisou de um intérprete. Seu sobrinho Ariovaldo Pires foi o escolhido para a função.

Trataram diretamente com o proprietário da empresa Byington Jr., que não aceitou a proposta de Cornélio. Não acreditava que houvesse espaço de mercado para aliar o "selo" de sua empresa ao tipo de material que lhe apresentaram; mas Cornélio insistiu. Propôs arcar com as despesas de gravação e produção. O dono da gravadora, para que pudesse fazer com que ele desistisse da ideia, falou que gravaria apenas quantidade superior a mil cópias e um valor mais alto que o convencional sobre as gravações populares e que apenas o realizaria se o pagamento fosse feito no mesmo dia da discussão. Todas essas imposições serviram para dificultar a gravação desses discos. Ariovaldo Pires acredita que Byington Jr. não o fez por mal, queria evitar um possível prejuízo de seu tio. No mesmo dia dessa conversa, Cornélio Pires retornou ao escritório com o dinheiro necessário. Impôs que o selo deveria mudar de cor e reservou para si o mercado dos discos. O dono da gravadora aceitou as imposições, com a crença de que não conseguiria vender os discos. Com os discos em seu poder, dirigiu-se a Bauru, mas fez uma parada em Jaú. "Ao chegar a esta cidade, todavia, já tinha vendido os 25 mil discos que

[27] Apesar dessa experiência com transmissão de sons no Brasil, a rádio em si somente surgiu no ano seguinte, em 1923. Segundo Mustafá (2009) por intermédio do educador e antropólogo Edgard Roquete-Pinto e o astrônomo Henrique Morize fundaram a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, com o prefixo PRA-A. Foram tomados por empréstimo os equipamentos do Governo Federal e apoiado por amigos dos idealizadores surge a primeira Rádio no Brasil, sem programação especifica, apenas com programações esporádicas. Seu slogan era "trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil".

transportava consigo Teve de telegrafar para Byington Jr. e pedir-lhe uma nova prensagem a ser distribuída em Bauru". (FERRETE, 1985, p. 39-40)

Essa narrativa foi produzida como a do início da música caboclo/caipira em gravações que apresentavam a própria "Turma Caipira de Cornélio Pires" como precursores, dentre eles, cantores vindos do meio rural por intermédio de seu idealizador. É o relato do início do sertanejo considerado de raiz. Segundo Ferrete (1985), de 1929 a 1930, Cornélio Pires gravou 43 discos para sua série. Além de recorrer a artistas amadores e profissionais do interior revelou um gênero novo: a moda de viola. A primeira delas gravada chamava-se *Jorginho do Sertão*, composta por Cornélio Pires e cantada, inicialmente, pela dupla Mariano e Caçula. Mais tarde foi gravada por outras duplas, entre elas Tonico e Tinoco, que a utilizaram na primeira apresentação em uma rádio.

A letra da primeira moda de viola evidencia como Cornélio Pires tentou constituir o caboclo de uma forma diferente. Trata-se de um sujeito talentoso e inteligente, pretendido pelas filhas do patrão por ser trabalhador, um personagem de degustação para um grupo específico de consumidores.

Havia o aumento gradativo desse público nas cidades devido ao êxodo rural, inicialmente em decorrência da crise econômica de 1929. Segundo Caldas (1987, p. 44), as gravadoras foram prazerosamente obrigadas a aumentar as tiragens dos discos desse gênero. Como os homens e mulheres do campo buscavam novos meios para sobrevivência e saíam de seu habitat, encontravam uma forma de harmonização nas músicas, mapeadas basicamente pela saudade e as lembranças de seu passado não muito distante.

O mercado foi abrindo as portas para novos trabalhos. Como a "Turma Caipira de Cornélio Pires" da Continental era sucesso, foram surgindo as concorrentes. Entre elas, estava a "Turma Caipira Victor", vinculada a Gravadora RCA Victor. "Nascia assim uma concorrência sadia entre dois grupos e as duas gravadoras, que beneficiava ainda mais a divulgação da música caipira junto ao grande público". (ANTUNES, 2012, p. 28)

A década de 1930, no Brasil, foi época de acontecimentos políticos marcantes. Chegava ao fim o período conhecido como da política do café-com-leite, que consistia na predominância de acordos entre os oligarcas estaduais e o governo federal no período da República Velha, com as alternâncias de poderes entre lideranças políticas de Minas Gerais e de São Paulo. A agro exportação foi afetada pela crise de 1929, comprometendo ainda mais a economia rural. Isso alavancou a elite industrial que nascia no país. Sob o governo de Getúlio Vargas o Brasil teve o início da popularização do rádio, principalmente quando da liberação da propaganda comercial em 1932. Mas havia o controle estatal do discurso. Jambeiro (2003, p.

13) escreveu sobre os departamentos que se encarregavam de promover a propaganda estado-novista e controlar as comunicações. Inicialmente, o Departamento Oficial de Propaganda (DOP), criado em 1931, cumpriu esta função. Em seguida, funcionou o Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural, de 1934. Por fim, o mais efetivo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Com isso,

> O desenvolvimento da radiodifusão, assim como ocorria com jornais, revistas e outras publicações, sofria rigoroso controle do governo Vargas. O modelo de funcionamento do rádio foi então estabelecido ao estilo brasileiro: severo controle do conteúdo, particularmente notícias; implantação de algumas emissoras estatais, a exemplo da Rádio Nacional, e estímulo ao desenvolvimento de emissoras comerciais. Como o novo regime político tencionava ser "nacional", o DIP também criou um sistema para o controle das comunicações, da cultura e das artes em todo o país. O rádio, os jornais e as revistas eram instrumentos para a promoção dos novos valores que o Estado Novo queria que os brasileiros assimilassem: uma ideologia nacionalista dedicada à construção de um capitalismo urbano-industrial, num país defendido contra influências estrangeiras, e voltado para sua própria cultura e seus valores tradicionais. (JAMBEIRO, 2003, p. 14)

Com relação à censura imposta pelo DIP, para o radialista Murce (1976, p. 56) "foi um período que dá até vergonha de citar". O autor menciona que nem mesmo os nomes de pessoas importantes contrárias ao governo podiam ser referidos. O radialista mesmo foi alvo de censura num de seus programas radiofônicos. Afirma que em certa ocasião,

> Numa frase, falando do racionamento da gasolina, então severíssimo (para os que não tinham pistolão; para os outros não havia problemas), um dos personagens do referido programa dizia: "Poxa, companheiro, custei, mas consegui gasolina! Conseguiu como? Quanto? Consegui gasolina para o meu isqueiro". Por causa disso um programa inteiro de mais de dez páginas. E não tinha mais alusão a coisa alguma proibida. (MURCE, 1976, p. 55)

Conforme o autor, a censura era rigorosa e, em certos casos, feita por gente que mal sabia ler.

Uma dupla sertaneja que sempre esteve às turras com o Governo Vargas era a Alvarenga e Ranchinho. Segundo Caldas (1987, p. 46), a jovem dupla não era caipira de essência, mas simpatizava com o gênero e eles apresentavam-se como tais, mesmo não fazendo parte de nenhuma das "Turmas"; foi uma das primeiras duplas a se lançarem autonomamente.

Quando trabalhavam na Rádio Difusora, em São Paulo, sempre que podiam ridicularizavam a imagem de Getúlio Vargas por seus atos ditatoriais. Em consequência foram presos várias vezes, mas faziam sucesso com seu repertório satírico. Por fim, suas composições foram proibidas. Uma delas, *Tudo está subindo*, mescla humor e crítica política: "Sobe o arroz, sobe o feijão / A batata e o macarrão / Dum jeito que não se atura / Tudo sobe, até a taxa / No

entanto só o que baixa / Defunto na sepultura...” (ANTUNES, 2012, p. 34). Mas houve um convite para que se apresentassem no Palácio do Catete para a família Vargas e alguns poucos convidados. O então presidente gostou do que ouviu, não encontrou ofensas que pudessem desestruturar seu poder e a partir desse evento os dois puderam cantar suas letras musicais em qualquer lugar.

No início da radiodifusão no Brasil, esse tipo de produto musical não chegava até o meio rural. Jambeiro (2003, p. 16) comenta que até meados de 1930 haviam cerca de 19 emissoras de rádio funcionando regularmente e em oito anos somariam 41, a maioria como empresas comerciais com vendas de anúncios. Ele diz que a radiodifusão, no início da década, além de estar submetida ao controle do Estado, era totalmente elitizada. Os programas de literatura, ciências e música atingiam, principalmente, as famílias da alta sociedade, os artistas e os intelectuais. O rádio chegou ao Brasil numa época em que apenas 20% da população era urbana. Somente na década de 1940 esse índice subiu para 31,2%. A principal dificuldade era a ausência da energia elétrica na área rural. “Mesmo que Roquette-Pinto e Morize desejassem fazer desse veículo um jornal para aqueles que não sabiam ler, as condições sociais daquele período não eram totalmente favoráveis”. (MUSTAFÁ, 2009, p. 28)

Na cidade, a arte musical sertaneja ganhava espaço nos anos 30, com duplas vindas do meio rural. Dentre as destacadas neste período estavam Alvarenga e Ranchinho, Mariano e Caçula, Olegário e Lourenço, Arlindo Santana, Mandi e Sorocabinha, Caipirada Barretense, Maracajá e os Bandeirantes, Foliões do Zé Messias, Paraguassu e Sebastiãozinho, esses, com o sujeito homônimo do grupo, formavam a Turma de Cornélio Pires. Em evidência ainda, omembros da Turma Caipira Victor, como Zico Dias e Ferrinho, Mineiro e Mineirinho, Serrinha e Caboclinho, além de Raul Torres e Florêncio. “Esses nomes são, efetivamente, os iniciadores da música sertaneja”. (CALDAS, 1987, p. 53)

Esses cantores ultrapassaram as fronteiras do estilo musical caipira. Caldas (1987, p. 61) escreveu que Raul Torres incorporou nas músicas sertanejas as guarânias, os rasqueados paraguaios e os boleros mexicanos. Além destas, fazia uso das modas de viola, do cateretê, das toadas paulistas, dos enrolados nordestinos, das batucadas e dos maracatus do Recife.

A década seguinte foi de consolidação dessa arte. Surgiram vários nomes que se solidificaram e tornaram-se sinônimos da música sertaneja, tais como Anacleto Rosas Junior, José Fortuna, Lourival dos Santos, Mário Zan, Nhô Pai, bem como Tonico e Tinoco.

Tonico e Tinoco (1984, p. 54) referem-se a uma função dada a eles que foi importante na “difusão da cultura cabocla” e da música sertaneja. Trata-se da participação na primeira transmissão televisiva ocorrida em território brasileiro. O evento se deu em 1950. O convite foi

feito por Costa Lima, diretor artístico das Associadas.[28] Toda a divulgação foi feita com um desfile levando os equipamentos volumosos que eram necessários para a transmissão das imagens e sons da "novidade do momento". A escolha da dupla era bem ao estilo do ideário deste período nos meios de comunicação.

Durante a década de 50 o rádio vivia seu auge, assim como a música sertaneja. Em partes isso se devia, como menciona Chaves (2006, p. 32), a um novo processo de migração ocorrido ao início dessa década, conhecido como período desenvolvimentista. Os homens e mulheres do campo migrantes passaram a fazer parte das populações urbanas, a maioria deles fixando-se nas periferias das cidades.

Com a ampliação do mercado para o estilo musical sertanejo, aumentaram as possibilidades de inclusão de ritmos diferentes, como atrativos ou invólucros charmosos, causando a impressão de produtos novos. Por este canal mercadológico, nos anos 50, foi introduzida a "canção-rancheira". Segundo Antunes (2012, p. 44), era a influência do cantor mexicano Miguel Aceves Mejía, que fez sucesso no Brasil. Também popularizou o bolero. Esse cantor influenciou várias duplas, entre elas, Pedro Bento e Zé da Estrada, que tiveram seu auge nos anos 60, bem como Milionário e José Rico, sucesso na década seguinte.

A introdução destas influências ditas "alienígenas" teve como reação um movimento que pode ser situado nas tramas do discurso caboclo: a proposta *Tupiana*, surgida no ano de 1958. O argumento central era de que a produção se distanciara de suas origens. Alcides Felismino de Souza (Nonô Basílio) e Mário Zan (autor da famosa guarânia "Chalana") foram as principais lideranças a ressaxar a influência estrangeira propondo a criação de um ritmo essencialmente nacional, proveniente da cultura tupi. A divisão binária dos nativos brasileiros, tupi/guarani, no entanto, deve ser basicamente o resultado literário dos conflitos que os invasores europeus enfrentaram na usurpação das terras indígenas. Considerando-se o embate quer efetivo, quer imaginário entre os indígenas litoral e os do interior, os habitantes da beira-mar denominavam seus oponentes de "tapuia", o que equivale a dizer, estrangeiro.

Ocorre que, pelo menos aparentemente, os que seriam "índios caipiras" (habitantes do interior, ou o povo guarani) se mostraram mais influentes culturalmente do que os litorâneos. Para Chaves e Garcia (2008, p 3), a Tupiana reduziu-se a uma tentativa bem-intencionada, mas malsucedida de "nacionalizar" a música sertaneja. Assim, "o novo gênero [...] não teve repercussão e o movimento acabou por produzir apenas três canções no ritmo tupi: 'Alvorada Tupi', 'Linda Forasteira' e 'Manakiriki'". (CHAVES, 2006, p. 34). As músicas com influência

[28] Associadas ou Diários Associados era o maior conglomerado midiático no Brasil da época, tendo como mentor Assis Chateaubriand.

mexicana e paraguaia, no entanto, popularizaram-se. A música Tupiana pode ser caraterizada como parte de um movimento elitizado.

Pudemos aqui acompanhar os caminhos percorridos pela música sertaneja, também aquela que foi gravada e reproduzida no mercado fonográfico. Assim como escreveu Antunes (2012), a música sertaneja, sempre se misturou a outros ritmos, absorveu influências, se modificando e adaptando ao mercado, mas sempre mantendo, nem que de maneira ínfima, uma ligação com o campo. Talvez essas misturas rítmicas e datações possibilitaram a permanência do gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos, com a leitura e interpretação das letras musicais sertanejas aqui estudadas, diversas figuras relativas ao mundo rural e correlatas aos seus habitantes, saberes utilizados na constituição do caboclo. A discografia de Tonico e Tinoco serviu para compreendermos como foi composto esse representante cultural do estado de São Paulo no discurso inclusive sobre o sertão, evidenciando que as relações de poder/saber constituem sujeitos e são espaços praticados.

Academicamente, o caboclo foi situado na Amazônia, em Santa Catarina e na região de São Paulo. No saber produzido pela academia, em geral, a denominação, ou seja, o designativo que é aplicado a estas populações origina-se nos espaços externos, por pessoas e grupos que não fazem parte destes agrupamentos. Como se o termo lhes fosse atribuído a contragosto, a produção desses pesquisadores e estudiosos do assunto ressalta a tese de que, especificamente, os amazonenses e os que habitam no estado de Santa Catarina rejeitam e até repudiam o nome. Com base nos saberes da sociologia, da antropologia, da geografia e da história ele e constituído como gente pobre, explorada, pertencente às camadas sociais mais desprestigiadas social e culturalmente.

Talvez por conta dos saberes mobilizados para a constituição do caboclo paulista este se autodenomina como tal. Pode haver resquícios do imaginário dos bandeirantes ditos desbravadores das terras paulista enquanto quem as habitava eram os indígenas. A partir das histórias relatadas criou-se a concepção de gente heróica da origem do estado. Há também o saber vexilológico da bandeira estadual aludindo os grandes começos bandeirantistas. Pensamos tal movimento como uma forma de consumo desta produção racionalizada, centralizada e expansionista (bandeirantista) que em determinados contextos representa o caboclo e seu modo de vida como um entrave à modernização, barreira à urbanização, estorvo ao progresso que seriam trazidos pela industrialização. Para nós o saber sobre o caboclo está ligado à própria situação desses agrupamentos, a região de São Paulo onde tal discurso do progresso se fez sentir mais cedo e com maior intensidade.

Dessa forma, uso do termo caboclo pode ser pensada como um ato de consumo, da construção impositiva, porque com base na perspectiva certeauniana a este tipo de produção racionalizada, que é barulhenta e centralizada corresponde um tipo de consumo. Talvez nem fosse viável ou producente negar ou enjeitar a denominação até mesmo devido à longa história de sua aplicação que remete ao setecentos. Alguns autores “[...] com base em escritos da segunda metade do século XVII, sugerem que o termo foi usado, primeiramente, pelos índios

Tupi do litoral, que com ele designavam os seus inimigos, habitantes do interior, ou seja, da mata.” (CASTRO, 2013, p. 432)

Com base nas letras pode-se perceber, tendo como foco principal o caboclo das imediações de São Paulo, o consumo de um discurso que constitui um sujeito ingênuo e desprovido de civilidade, intrinsecamente ligado à natureza, como se estivesse impregnado nela desde a época do Brasil colônia. No início da República, a produção centralizada, expansionista e barulhenta continuou, e adquiriu novas nuances sendo a modernização e o desenvolvimento econômico considerado como indispensáveis para que o país pudesse progredir.

Nesta produção, o caboclo passa a ser considerado como um entrave, um empecilho ou mesmo como um oposto a todas as imagens do mundo moderno, civilizado, urbanizado, ascético, progressista e de bem-estar geral. O consumo passa pela reação dos entusiastas defensores de um pretenso mundo caboclo. Cornélio Pires, por exemplo, foi um deles, o primeiro a introduzir gênero sertanejo no mercado fonográfico. As letras destas canções, por serem voltadas aos homens e mulheres do campo, exaltavam pretensos valores caboclos, a vida no campo, a beleza do sertão, a agricultura tradicional movida à força animal, a pequena lavoura de subsistência, a música acústica, as festas rurais, a natureza, os pássaros e outros aspectos de um sertão um tanto bucolizado.

Esses saberes de contraponto às propostas e políticas de modernização, de industrialização, de urbanidade, que também chamamos de ideologia do progresso é considerada por nós como consumo, como leitura, improviso, *artesania*, como invenção do cotidiano. Desse modo, desabonamos aquelas leituras que representam o caboclo como sujeito ingênuo, tampouco adotamos a tese de que seja crítico sutil, refinado, com ímpetos de ironia, como dizem alguns de seus admiradores.

Podemos considerar certa influência do meio em que vivia, os benefícios que o comércio proporcionava aos compositores e artistas renomados, e que as pessoas emigradas do meio rural formavam uma clientela considerável nos períodos de maior sucesso de produção desse tipo de música. Essas canções certamente representavam um alento a essa gente que tomou para si a denominação de caboclos diante de uma produção hostil e depreciativa, concentrada nas periferias das cidades devido às emigrações, de certa maneira forçadas, no Brasil, desde o período getulista e, principalmente, a partir dos anos 1950.

Essas letras criavam o cotidiano, o espaço praticado, inventado, improvisado, o lugar de consumo produzindo narrativas e cenários da vida cabocla, por meio do qual os ouvintes/consumidores podiam se reconectar com sua antiga morada, as lembranças da casa de sapé, dos riachos que envolviam os arredores de sua casa, dos animais que avizinhavam, do

cantar dos pássaros que davam a sonoridade juntamente com o "cocão" do carro de boi, os apetrechos de sua lida na roça e dentre outras coisas que davam sentido ao sertão recriado.

Algumas dessas letras eram contos locais, narrativas antigas transmitidas de uma geração a outra. A inserção e a vivência nesta cultura possibilitaram a Tonico e Tinoco e aos outros compositores aqui estudados, escreverem um conjunto mais amplo dessas poesias simples, na métrica e na rima, que puderam chegar ao conhecimento e à fruição do público, principalmente a gente de origem rural e os que continuaram a viver no campo. Tais histórias que eram conhecidas localmente foram difundidas também no espaço urbano, assim como a *Chico Mineiro, Marca da Ferradura*, *Cabocla Tereza* e *Sertão do Laranjinha*, alcançaram considerável repercussão no mercado fonográfico nacional.

Com base nas fontes podemos dividir a música sertaneja em três momentos: o primeiro, inicia com as gravações das músicas dos caboclos em 1929. Em geral, referem-se ao sertão como lugar pouco habitado, em que o contato com a natureza, a lida na roça e a morada sertaneja é mundo isolado da cidade; o segundo inicia nos anos 1960, com algumas referências aos centros urbanos, podendo-se notar que as letras são como que produzidas para pessoas que migraram para a cidade. As letras transmitem um sentimento de saudade, de privação daquilo que era o sertão; o terceiro (anos de 1970 em diante) os compositores falam da memória do sertão, de um lugar que pode ser retomado, revisitado, divulgado para ser conhecido pela gente da cidade ou pelas novas gerações que supostamente não tiveram contato com tal mundo. Nota-se também, neste período, certo consumo da produção militarista e nacionalista que se expandia no território brasileiro durante o regime militar. As letras das canções pertencentes à discografia de Tonico e Tinoco, apesar de assumirem algumas características da política vigente, tematizam, por exemplo, o soldado, mas afirmando que o verdadeiro responsável pelo bem-estar do povo é o agricultor, sujeito constituído como um combatente sem farda.

Podemos dizer que a música sertaneja desde os anos 1950 tornou-se um dos gêneros musicais mais populares do país. Não é exclusivamente um ritmo único e indivisível, pois buscou-se uma heterogeneidade dificilmente encontrada em outros estilos de composição musical, o que pode ter levado à popularização desse estilo que perdura até a atualidade. Foi uma forma de consumo dos homens e mulheres rurais que migraram para as periferias dos centros urbanos buscando melhores condições de vida, assim como para aqueles que permaneceram ou voltaram para o campo. Pode-se dizer, a partir da perspectiva da história do cotidiano e do espaço praticado, que o mercado serviu como uma brecha para este tipo de fruição, este tipo de improviso, de reaproveitamento, de trabalho com a "sucata da ideologia do progresso".

Pudemos também mapear as representações do sertão, o cenário em que vive o sujeito constituído no discurso do caboclo. Esse lugar é criado e recriado de várias formas, nas letras musicais assim como na literatura. O sertão paulista, diferentemente do sertão nordestino que tem clima tropical semiárido e que no imaginário nacional consiste no sertão desértico e seco, quase inóspito, será aquele lugar distante do urbano, sinônimo de natureza, um ambiente musical, com os pássaros, com galo cantando ao amanhecer, com a viola e o violão, com uma casinha de sapé ou beira-chão, com a linda cabocla e a alegria de se viver ali. Mas também, é o lugar em que a tristeza impera, devido a dificuldades financeiras e alimentícias ou por causa do abandono da cabocla que decide ir para cidade e ainda o espaço da violência, onde a irascibilidade toma conta do caboclo e sua honra tem que ser colocada à prova a qualquer momento; esse é o sertão das capelinhas e/ou cruzes votivas.

Essas modificações notáveis nas formas de representar o caboclo e o sertão na região de São Paulo podem ser vinculadas às alterações ocorridas no contexto social e econômico mundial e nacional. Então, enquanto estão sob o modo de vida baseado na agricultura de subsistência não seriam afetados tão diretamente pelas mudanças na política econômica, ou seja, é possível que demorasse mais para que eles sentissem os efeitos das decisões governamentais e da economia. Como trabalhador das fazendas, o caboclo certamente sentiu mais forte os impactos das mudanças na base agrícola, como por exemplo, mecanização e modernização da agricultura. Tal relação fica bem evidente em termos do êxodo rural, da migração por assim dizer forçada a que foram submetidos estes homens e mulheres do campo. Este aspecto aparece nas letras de algumas canções em que a mulher é seduzida por um pretendente vindo da cidade deixando o caboclo no abandono. A sedução da mulher é tema da religiosidade cabocla... Sendo o sertão considerado o paraíso, a cabocla seria a Eva do sertão que abandona o campo (o caboclo) para viver na cidade que representa a modernização, o progresso. Sobre este tema os compositores expandiram seu repertório, ressaltando aspectos da espacialidade rural modificados e da alteração na composição humana do sertão. A letra de *Sertão do pé de ipê*, relata a mudança da cabocla, a estrada de chão transformada em asfalto, o carro de boi sem funcionalidade.

Essa leitura com base no contexto, no entanto, foi apenas feita em parte e como apoio para a compreensão da história. O mais do texto desta dissertação é uma tentativa de perceber as invenções, os engendramentos, os reaproveitamentos, os lances, ou seja, os atos de consumo que os cantores e compositores da discografia de Tonico e Tinoco fizeram ao longo deste período. Com base nisso, dizemos que essa produção dispersa, localizada, silenciosa e quase

invisível, se dá no contraponto à produção extensiva, à urbanização, à ideologia do progresso, ao discurso da industrialização e da modernização do campo.

VERSÕES COMPLETAS DAS CANÇÕES UTILIZADAS

1. A MARCA DA FERRADURA

(Toada), de Lourival dos Santos e Riachinho
LP Recordação Sertaneja (Continental - março de 1958), p. 83

Vou contar o que aconteceu com um rico fazendeiro,
um homem sem religião, o seu Deus era o dinheiro.
Foi assim que ele disse, no meio dos companheiros,
na Aparecida do Norte, que é a terra dos romeiros:
- Na igreja entro a cavalo, nesse meu burrão ligeiro.
Quem quiser fazer uma aposta, tenho muitos mil cruzeiros.

Ele teve uma resposta, sem demora ali no meio,
dum velhinho religioso, que lhe deu esse conselho:
- Na Aparecida do Norte nós devemos ir de joelhos.
No coitado do velhinho ele já surrou de relho:
- Quero mostrar para você que de nada não receio.
Saio daqui no meu burro, só no altar que eu apeio.

Ele saiu de viagem, na Aparecida chegou.
Era de manhã cedinho, quando a missa começo,
chegando no pé da escada seu burrão refugou.
Sua espora sangradeira sem piedade funcionou.
O burro foi judiado, mas na igreja não entrou.
O que o dono não respeitava, seu burrão respeitou.

Esta cena verdadeira muita gente presenciou:
o burro deu um corcove, o seu dono ele matou.
O dinheiro compra tudo, mas a morte não comprou:
a alma do fazendeiro, com certeza, não salvou.
Bem na porta da igreja onde o burrão refugou,
a marca da ferradura lá na escada ficou.

2. ASSIM É QUE É O SERTÃO

(Toada) Clayton Oliveira e Osvaldo Mello
LP A viola no teatro (Chantecler – setembro de 1979), p. 314-315

Assim é que é o sertão.
Assim é que é o sertão.

Quem não conhece a beleza dessa mata,
quem não conhece uma rua de café.
Quem não conhece essas fontes e cascata,

uma rocinha, um ranchinho de sapé.

Assim é que é o sertão. [...]

Quem não conhece a batida dum machado,
quem não conhece uma colheita de argodão.
Quem não conhece um violeiro apaixonado,
uma viola, uma saudade, uma canção.

Assim é que é o sertão. [...]

Quem não conhece o cantar das passarada,
o milho verde bem no ponto de colher.
Quem não conhece a primavera perfumada,
perca um dia e venha de perto ver.

Assim é que é o sertão [...]

Quem não conhece um estouro de boiada,
que o fazendeiro tem orgulho de ser sua.
Quem não conhece uma festa de terreiro,
que só termi.na quando esconde a lua.

Assim é que é o sertão [...]

Quem não conhece o vigário da capela,
casamenteiro como esse outro não há.
Quem não conhece a cabocla, flor mai bela
que a natureza até hoje pôde dá.

3. BANDEIRA PAULISTA

(Moda de viola). de Tonico, Tinoco e José Russo
LP Tonico e Tinoco cantando para o Brasil (Philips - junho de 1961), p. 108-109

Sou caboclo brasileiro, nas colinas altaneira,
onde canta os violeiro, canta o sabiá-coleira.
Sou matuto da queimada, desta terra brasileira,
onde é bem representada nas cor da nossa bandeira.

Sou caboclo legionário, um bandeirante paulista,
combatente voluntário, brasileiro realista.
Cada crui no calendário, um herói nacionalista,
e cobrindo seu carvário no emblema das treze lista.

Marchando com todo orgüio, no desfile da parada
o dia 9 de julho, data sempre relembrada.
Abraçando com a bandeira das treze lista pautada
são treze lança guerreira, guardando a paz consagrada.

Bandeira preta e listada, gravada em nossa memória
no berço dos bandeirante, no livro da nossa história:
Cada lista é uma trincheira, cada trincheira é uma glória
e traz, no topo vermeio, monumento da vitória.

4. BOM JESUS DE PIRAPORA

(Toada) Serrinha e Ado Benatti
LP Rancho Vazio (Chantecler - 1978), p. 304

Declamado
Mãe, nome sagrado que a gente venera e adora,
criatura que mais se ama depois de Nossa Senhora.
Vendo minha mãe paralítica, sem um sinar de melhora,
levei ela confiante ao Bom Jesus de Pirapora.

Cantado
Num véio carro de boi, saímo estrada afora,
passando em toda viage perigo de hora em hora.
Dormindo no mataréu aonde a pintada mora,
mais quem tem fé neste mundo sofre calado e não chora.

Com dez dia de viage, sem a esperança perdê,
do arto dum espigão ouvi um sino gemê.
A mais linda paisage que nunca hei de esquecê,
a matriz de Pirapora na marge do rio Tietê.

Até a porta da igreja carro de boi nos conduz,
levei minha mãe no colo no altar cheio de luz.
Ali mesmo eu joelhei fazendo o sinal-da-cruz,
beijei a imagem sagrada do abençoado Jesus.

E a cura milagrosa deu-se ali na mesma hora,
minha mãe saiu andando daquela igreja pra fora.
Foi um milagre da fé, falo por Nossa Senhora,
bendito seja pra sempre, Bom Jesus de Pirapora.

5. BRASIL CABOCLO

(Toada) Tonico, Tinoco e Walter Amaral
LP Data feliz (Chantecler - Janeiro de 1964), p.142

Declamado

O amanhecê na minha roça, vem surgindo o clarão,
roceiro deixa a paioça pra fazê as prantação.
O carro de boi chorando no arto do chapadão,

os passarinho cantando, começando um barulhão.
Este é o Brasir caboclo, este é o meu sertão.

Cantado

Casinha de palha, lá no ribeirão,
uma linda cabocla e um cavalo bão.
O são duma viola alegra a solidão.
Este é o Brasir caboclo, este é o meu sertão.

Sino da capela dobra em oração.
Cigarra cantando, tarde de verão.
Cabocla sambando, noite de São João.
Isto é o Brasir caboclo, este é o meu sertão.

6. CABOCLA TEREZA

(Toada) Raul Torres e João Pacífico, composta em 1944
LP 35 Anos – Disco 2 (Continental – novembro de 1977), p. 303-304

Declamado

Lá no arto da montanha, numa casinha estranha toda feita de sapé,
parei uma noite a cavalo pra mor de dois estalo que ouvi lá dentro bater.

Apeei com muito jeito, ouvi um gemido perfeito, uma voz cheia de dor:
- Vancê, Tereza, descansa, jurei de fazer vingança pra mode do meu amô.

Pela réstea da janela, por uma luzinha amarela de um lampião quase apagando,
vi uma cabocla no chão, e um cabra tinha na mão uma arma aluminando.

Virei meu cavalo a galope, risquei de espora e chicote, sangrei a anca do tá.
Desci a montanha abaixo e galopiando meu macho o seu doutor foi chamá.

Vortemo lá pra montanha, naquela casinha estranha, eu e mais seu doutô.
Topei um cabra assustado, que chamando nós prum lado a sua história contô.

Cantado

Há tempo fiz um ranchinho pra minha cabocla morá,
pois era ali nosso ninho, bem longe deste lugá.
No arto lá da montanha, perto da luz do luá,
vivi um ano feliz sem nunca isto esperá.

E muito tempo passou, pensando ser tão feliz,
mas a Tereza, doutor, felicidade não quis.
O meu sonho neste oiar, paguei caro meu amor,
pra mor de outro caboclo, meu rancho ela abandonou.
Agora já me vinguei, é esse o fim dum amô,

essa cabocla eu matei, é a minha história, doutô.

7. CHICO MINEIRO

(Toada) Francisco Ribeiro e Tonico
LP Tonico e Tinoco com sua modas sertanejas (Continental – janeiro de 1957), p.73-74

Declamado
Cada vez que eu me alembro do amigo Chico Mineiro,
das viage que nóis fazia, era ele meu companheiro,
sinto uma tristeza, uma vontade de chorá,
alembrando daqueles tempo, que não mais hai de vortá.

Apesá de eu sê patrão, eu tinha no coração
o amigo Chico Mineiro, cabocro bão, decidido,
na viola era delorido e era o peão dos boiadeiro.

Hoje, porém, com tristeza, recordando das proeza
da nossa viage e motim, viajemo mai de dez ano,
vendendo boiada e comprando, por esse rincão sem fim.
Caboclo de nada temia, mas porém chegou um dia
que Chico apartou-se de mim.

Cantado
Fizemo a úrtima viagem, foi lá pro sertão de Goiás.
Foi eu e o Chico Mineiro, também foi o Capataz.
Viagemo muitos dia pra chegar em Ouro Fino,
aonde nóis passemo a noite, numa Festa do Divino.

A festa tava tão boa, mas ante não tivesse ido
O Chico foi baleado por um home desconhecido.
larguei de compra boiada. Mataro meu companheiro.
Acabou o são da viola, acabou-se o Chico Mineiro.

Despoi daquela tragédia, fiquei mais aborrecido.
Não sabia da nossa amizade, porque nóis dois era unido.
Quando vi seus documento, me cortou meu coração:
vim sabe que o Chico Mineiro era meu legítimo irmão.

8. CRIANÇA DO SERTÃO

(Moda de viola) Tonico e Heitor Carilo
LP Tonico e Tinoco querem todas as crianças felizes (Continental - janeiro de 1979), p. 309

Meu querido presidente, que governa essa Nação,
venho aqui humirdemente oferecer esta canção.
Ponteando minha viola, dando um aperto de mão,
pedir que o senhor ajude as criança do sertão.

Neste ano da criança estamo todo contente,
é grande nossa esperança, meu querido presidente.
Dando apoio ao sertão, da criança à mocidade,
que curtiva a produção, ai, pro sustento da cidade.

Muita gente tem falado em iguardade e união,
e sempre tem alembrado do menor de pé no chão.
Confiamo, presidente, no seu grande coração,
há de oiá pra nossa gente e à infância do sertão.

Do senhor eu me despeço, agradecendo a atenção,
desejando mai progresso e riqueza pra Nação.
Nosso amigo presidente, que no ano de dois mir,
ssa criança da roça, que constrói o nosso Brasir.

9. DOCUMENTO DE CABOCLO

(Poesia) Laureano
LP Data Feliz (Chantecler - janeiro de 1964), p. 145-146

Foi um dia de semana, na Estação Sorocabana.
Parei pa apreciá o movimento, quando num certo momento
vejo um cabra desanimado, com uma viola assim, dum lado,
que parô e ficô pensando, pensando em comprar
a sua passagem para fazer viagem naquele primeiro trem.
Ele tava só, sem mais ninguém a não sê a sua companheira,
uma viola encordoada, com fitinha amarrada assim bem na cabeceira.
O cabra era caprichoso, ele não era moço, mas também não era idoso.
Ele tinha seu lenço no pescoço, um terno de riscado bem feitinho,
bem taiado. Tava bem apresentado, o cabocro, na estação.
E quando abriu o portão, pos passageiros passá, foi aquela confusão,
pois todos queriam entrá. Mas o guarda de serviço acabô com o reboliço
num instante, num momento. Isto só pra mor de podê vê os documento
de quem fosse viajá. Pois tinha que mostrá, na mão das autoridade,
provando a nacionalidade, mor de vê que não era estrangeiro.
E chegou a vez do cabocro, de ele prová que era brasileiro.
Assim, bem na portinhola, pa entrá na estação, segurando a viola
e a passage na outra mão, o cabocro foi entrando.
Foi quando o guarda de serviço já foi logo perguntando:
- Moço, o senhor ainda não mostrô, cadê seu passaporte?
Pois o cabocro viu a morte com aquela pedição
- Eu já vou prová quem eu sô, mai documento eu não tenho.
Pro meu Brasi eu vô, e do meu Brasi eu venho.
Seu moço, o senhor repara, óie bem pra minha cara.
Eu tenho cara de estrangeiro?
O senhô óia pra essa viola, esse bichinho que consola
só um peito brasileiro.
O senhô óia pra minha mão, eu tenho ela calejada

de puxá o cabo da enxada e manejá o facão.
E então, seu inspetô, me diga o que eu sô. Sô brasileiro ou não?
O guarda já foi falando: - Cabocro, ocê pode ir passando.
Ocê só disse verdade e também provô a sua nacionalidade.
Pois pra sê um cabocro, violeiro, catirero e fandanguero,
pode se procurá no mundo intero, que não se encontra
no estrangero: ele tem que sê é brasilero.

10. FALSIDADE

(Moda de viola) Tonico, Zé Tapera e Anacleto Rosas
LP 26 anos de glória (Continental – novembro de 1968), p. 198

Eu vou contar nesta moda um caso que aconteceu:
o que trouxe o casamento para o maior amigo meu.
Ela jurando para ele, tudo de bom prometeu,
mais não levou muito tempo, do juramento esqueceu.

O rapaz, triste, chorando, sem nunca isto esperar.
Ela foi embora com outro, para longe deste lugar.
Reclamando a falsidade e foi os dois procurar.
No bairro do Pinheirinho é que foram se encontrar.

A desgraça que foi feita nem é preciso falar.
Fincaram duas cruzes de cedro naquele triste lugar.
Por ser um pecado grande nem a cruz não quis brotar.
O rapaz foi cumprir pena na prisão da capital.

Hoje só existe o ranchinho, que dá pena até de olhar.
Bem no batente da porta, no pé de jacarandá,
Alguém escreveu um letreiro, para gente se recordar:
“Neste rancho um foi pouco, mas três não pôde mora”.

11. JORGINHO DO SERTÃO

(Moda de viola) Cornélio Pires, p. 31-32
Cantada por Tonico e Tinoco na primeira apresentação no rádio início dos anos 1940

O Jorginho do Sertão é um rapaz inteligente.
Numa carpa de café ele enjeitou três casamentos.
Acabou o seu serviço alegre, muito contente
foi dizer ao seu patrão: - Quero a minha conta corrente.

- Sua conta não te dou por ser um rapaz de talento.
Jorginho, tenho três filhas, lhe ofereço em casamento.
Logo veio a mais velha, por ser mais interesseira:
- Jorginho case comigo que sou mais trabalhadeira.

Logo veio a do meio com seu vestido de chita:
- Jorginho case comigo que eu das três sou a mais bonita.
Logo veio a mais nova, vestidinha de amarelo:
- Jorginho case comigo que eu das três sou a flor da terra.

Na hora da despedida, ai, ai que as morenas choram, ai, ai.
O Jorginho do Sertão é um rapaz de pouca lua:
- Não posso casar com as três, então não caso com nenhuma.
Na hora da despedida que as morenas choram.
- Adeus para vocês que ficam, o Jorginho vai s'embora.

12. LUAR DO SERTÃO

(Toada) Catulo da Paixão Cearense
LP 27 anos (Continental – novembro de 1969), p. 209

Não há, ó gente, oh não
luar como este do sertão.

Oh que saudade do luar da minha terra
lá na serra branquejando, foia seca pelo chão.
Este luar cá da cidade é tão escuro,
não tem aquela saudade do luar do meu sertão.

E a lua nasce por detrai da verde mata,
mai parece um sor de prata prateano a solidão.
E a gente pega na viola que ponteia
a canção e a lua cheia no bater do coração.

Não há, ó gente, [...]

Coisa mai bela neste mundo não existe
do que ouvir um galo triste, no sertão se faz luá.
Parece até que a arma da lua é que descanta,
escondida na garganta desse galo a soluçá.

Não há, ó gente, [...]

Ai quem me dera que eu morresse lá na serra
abraçado à minha terra e dormindo de uma vez.
Ser enterrado numa cova pequenina
onde à tarde a sururina chora a sua viuvez.

Não há, ó gente, [...]

13. MEU SERTÃO

(Toada) Tonico, Tinoco e José Lopes

LP Na Beira da Tuia (Continental Julho - 1958), p. 88-89

O meu sertão não posso esquecê
como é linda a madrugada
vendo o dia amanhece.

Sabiá canta na mata,
saracura no banhado,
seriema na cascata,
juriti lá no cerrado.

O meu sertão [...]

O caboclo brasileiro
do sertão é naturar,
vive com a natureza
é o violeiro do luar.

O meu sertão [...]

Ele mora lá no mato
no ranchinho beira-chão.
Vive com a natureza,
sinfonia do sertão.

14. TUDO TEM NO SERTÃO

(Cateretê) Tonico
Cantaram no concurso em 1942, pág 38

Ai, pra cantar essa modinha, fazendo comparação, ai, ai,
que o cantar dos passarinhos é a alegria do sertão, ai, ai.

Aqui no bairro aonde moro é um lugar de muita alegria,
eu escuto o cantar dos pássaros quando está clareando o dia.
A perdiz pia no campo, a codorninha assobia.
As alvoradas do galo era o que mais me entristecia.
Faz lembrar dos amores que abandonado vivia.

O trinar das arapongas, quando chega de tardezinha,
A piada dos inambus, no inverno de manhãzinha,
como é lindo os canarinhos, em revoada canta a andorinha.
A juriti canta triste quando ela está sozinha,
o caboclo apaixonado chora na sua violinha.

Também canta a cigarra, ai, nas tardes de calor,
que canta tão tristemente, enche um coração de dor.
Quem vive no seu ranchinho, tão longe do seu amor,
com tudo ele se apaixona e comtempla com rigor,

cantando a sua modinha para aliviar a sua dor.

15. SERTÃO DO LARANJINHA

(Moda de viola) Tonico, Tinoco e Capitão Furtado
LP Recordação Sertaneja (Continental – 1958), p. 82

No sertão do Laranjinha, escuite o que vou dizê,
Foi um causo verdadeiro, que eu vou contá pra vancê:
o senhor Francisco Neve tinha muito bão vivê,
levou cachorrada e arma que podia lhe valê,
e o sertão do Laranjinha lá foi ele conhecê.

Um dia de tardezinha, era já no escurecê,
veio o caçula correndo, a chorá e a tremê:
- Ai, mamãe, vamo s'embora, se nóis não quis é morrê,
que papai e o meus irmão, ai, mamãe nem posso crê,
tão na bataia de bugre, é impossíver de vencê.

Mas a mãe desesperada, nem não pôde se contê:
correu e pegou uma arma pra sua gente defendê.
Ela pegou a espingarda, manobrando sem sabê.
Mas parece que o destino veio pra lhe protegê:
cada tiro que ela dava fazia um bugre gemê.

O bugre tem capitão, ela podê conhecê.
No arto de uma peroba, fazia os outro fervê.
Ela puxou o gatilho, a fumaça nem deixou vê;
ele já se despencou, desceu mesmo sem querê.
O sinar que fez na terra não vai desaparecê.

Vendo o capitão já morto saíro o bugre a corrê.
Francisco Neve, ferido, tava atrás de um pé de ipê,
No sertão do Laranjinha, inté costuma dizê:
só por milagre divino é que podia acontece.

16. MORTE DA CABOCLINHA

(Toada) Tonico e Tinoco
LP Recordação sertaneja (Continental - março de 1958), p. 79

Ai, como é triste a saudade, em meu peito quanta dor.
Mataram a caboclinha, me deixaram, me deixaram sem amor.

A morte da caboclinha foi uma injúria fatal.
Pelo amor da caboclinha, eu jurei de me vingar.

Quem matou a caboclinha foi o Juca Traidor,
Por ela não ter jurado pelo Juca traiçoeiro seu amor.

No dia cinco de julho, com o Juca eu me encontrei.
Lhe cravei o punhal no peito, foi assim e assim foi que eu me vinguei.

Chora minha pobre mãe, na grade de uma prisão:
- Ô meu filho, a caboclinha foi a tua, foi a tua perdição.

17. MUSEU DO SERTÃO

(Moda de viola) Tonico, Jota dos Santos e José C. Erba
LP 39 Anos - De Sul a Norte (Chantecler - novembro de 1981) p. 335

Meu sertão, se deus quiser, vai ter seu museu de arte,
rancho grande de sapé dividido em quatro parte.
Na cumieira um véio sino, o tapete é o próprio chão,
a Bandeira do Divino, um mastro de São João.

Na porta, bem na entrada, no canto um pote de barro,
machado, foice e enxada, o cocão de um véio carro.
Um arado e carpideira puxado por animais,
na parede uma quaiera e um reio dum capataz.

Um berrante pendurado, um arreio e um cinturão,
laço antigo enrodilhado, um par de espora dum peão.
Uma espingarda às direita, um quadro dos cafezais,
simbolizando a coieita, amostra dos cereais.

Um rastelo e uma peneira, enfeitando a exposição,
ferramenta cafeeira, um primitivo pilão.
Um véio chapéu de paia que custou pouco dinheiro,
capacete de bataia, humirdade do roceiro.

Atravessando o salão a rede de pescaria,
uma viola e um violão, o casar da simpatia.
Um munjolo e uma carroça, engenho movido a mão,
tudo retratando a roça no museu do meu sertão.

18. NATAL NO SERTÃO

(Toada) Tonico, Tinoco e José C. Erba
LP Azul Cor de Anil (Continental – agosto de 1973), p. 245- 246

O sertão está sorrindo, linda noite de Natal,
o meu rancho pequenino, meu presépio natural.

Na capela bate o sino anunciando o Criador,
saudando o Senhor Menino, trazendo paz e amor.

Os anjo do céu cantando com o seu corar divino,
as estrela estão brilhando, a natureza sorrindo.

O sertão está rezando, o povo cantando o hino,
o mundo glorificando, e nasceu Jesus Menino.

As criança pobrezinha são felizes como ninguém,
seu Natar é um tesouro que muita gente não tem.

"Meu colação é um pesépio, igualzinho de Belém,
pois o Menino Jesus foi pobezinho também."

19. NO SERTÃO

(Toada) Tonico e Nhô Crispim
LP A Dupla Coração do Brasil (Continental - janeiro de 1959), p. 93-94

Quem não conhece o anoitecer lá na roça.
Da porta de uma paioça, vendo a mata escurece.
A lua cheia vem lá por trás do cerrado.
Espiando o namorado, procurando se escondê.

Quem não escuita o galo rei do terreiro.
Ele canta no puleiro, vendo o dia clareá.
Os camarada põem a cana para moenda.
O carreiro da fazenda sai pra roça carriá.

Quem não conhece uma bela cabocla bonita
Com vestido de chita, numa noite de São João.
Quem não conhece um regato soluçando,
Um monjolo que maiando no peito da solidão.

A lua bate no seio virge da serra
Que enfeita o corpo da terra que a natureza tem.
A poesia que nasceu do seresteiro
Deste sertão brasileiro. Deus foi caboclo também.

20. PRA FRENTE SERTÃO

(Marcha) Tonico, Capitão Furtado e Sílvio Toledo
LP Luar do Sertão (Continental – abril de 1971), p. 224

Cabocro que luta, que prega o machado,
no mato cerrado e faz plantação.
O bom fazendeiro é sempre o primeiro,
ajuda o roceiro no seu mutirão.

Soldado sem farda, que ajuda a Nação,

Brasil para frente, pra frente, sertão.

Também o operário que muito trabaia,
travando bataia no seu ganha-pão
vai sempre marchando, na vida lutando,
alegre cantando a sua canção.

Soldado sem farda, [...]

O nosso estudante, exemplo de glória,
semeia a vitória, a civilização.
O nosso governo, com fé e pujança,
nos dá segurança de paz e união.

Soldado sem farda, [...]

21. SERESTEIRO DO SERTÃO

(Toada) Tonico, Tinoco e Garrafinha
LP TONICO E TINOCO NA RCA VICTOR (RCA-Victor - abril de 1962), p. 127

Criado pa natureza que nasceu, o violeiro
vai retratando a beleza para todo o mundo inteiro.
Levando o progresso avante, no trabaio do roceiro,
é o despertá do gigante deste sertão brasileiro.

Verde e amarelo no peito, ordem, progresso e ação,
humirde sempre no jeito, caboclo de tradição,
e sua pena é a enxada, a cartilha o violão,
o luar da madrugada, professora do sertão.

Seu embrema calejado, o M da sua mão,
três nomes de mãe sagrada, que guardo no coração.
A primeira me criou, a segunda é a religião;
a terceira é a mãe pátria, pede paz e união.

Cabocla, rancho e fiinho, roçado e cavalo bão.
O cantar dos passarinho é a prece so sertão.
É o hino do roceiro, pedindo a Deus a benção.
O caboclo brasileiro, braço forte da nação.

22. SERTÃO

(Moda de viola) Tonico, Tinoco e Alberto Loureiro
LP No Ponteio da Viola (Continental - dezembro de 1973), p. 260-261

Eu vivo no meu ranchinho, bem perto da natureza,
o cantar dos passarinho disfarça a minha tristeza.
Vejo o sor à tardezinha, vejo a mata escurece,
como é linda a manhãzinha, o sertão amanhece.

Da mata verde saía um cordão de sabiá,
cantando a sinfonia, alegrando o matagá.
Em multicor revoando, pintando o sertão em festa,
as borboleta estrelando o céu verde da floresta.

Eu sou um caboclo pachola dum Brasil tradicioná,
a solidão me consola, saudade me faz cantá.
O sertão é minha escola, faço verso naturá,
São Jorge benzeu a viola na água benta do luá.

Jesuis Cristo é sertanejo, o criador da grandeza,
fez a viola e o harpejo, o sertão e a beleza.
Foi Deus que trouche alegria, pra combater a tristeza,
os verso e a poesia, da boca da natureza.

23. SERTÃO DO PÉ DE IPÊ

(Moda de viola) Tonico, Tinoco e Luiz Pedro de Araújo
LP Obrigado a Matar (Chantecler – junho de 1965), p. 169-170

Era bom viver na roça, lá bem longe do rumo,
num ranchinho entre os gaio, tudo coberto de frô.
Os passarinho cantava a melodia do amô,
naquele campo enfeitado que a natureza pintô.

No sertão era alegria, tudo era bom viver.
À tarde o sol despedia, o luar no amanhecer.
O roceiro levantava pra cuidar no que fazer,
com cigarro de paia completava seu prazer.

Agora tá diferente, até a cabocla mudô.
A estrada boiadeira em asfarto transformo.
O monjolo está quebrado, o carro de boi parô,
e só ficou a saudade daquele sertão de flô.

Viola, minha viola, conhece meu padecê.
É a mesma fandangueira, fez catira amanhece.
Recordando do passado eu abraço com você,
chorando junto saudade, do sertão do pé de ipê.

24. SERTÃO SEM POLUIÇÃO

(Toada) Tonico, Tinoco e Ariston de Oliveira
LP Sertão Sem Poluição (Continental – junho 1977), p. 294

Que lindo mapa do sertão da minha roça,
do terreiro da paioça vejo o dia clareá.
De manhãzinha, que beleza, até parece
que o sertão fais uma prece pra depois tudo cantá.

Por trais da serra lindo raio vem surgindo
é o sor que vem sorrindo, aquecendo o matagá.
O véio carro lá na sombra da paineira,
candiero abre a porteira, deixa a boiada passá.

A noite desce, o luar logo aparece,
o caboclo numa prece pedindo paz e amô.
No seu ranchinho, muito alegre cantarola,
no ponteio da viola agradece ao criado.

Na cidade tem o mapa, tem congresso,
o baruio do progresso, poluição fazendo mal.
Lá no meu sertão tem o mapa da colina,
tem cheiro da campina, onde canta o sabiá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Janaina. Região, nação, sertão. **Estudos históricos**, v. 8, n. 15, Rio de Janeiro, 1995, p. 145-151.

ANTUNES, Edvan. **De caipira à universitário**. São Paulo: Matrix, 2012.

ARAUJO, Bráulio Santos Rabelo de. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. In.: **Revista Pós**. v.17 n. 28, São Paulo, dez. 2010.

BARROS, José D'Assunção. História e saberes PSI – considerações interdisciplinares. In.: **Interdisciplinar INTERthesis**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 252-285, jul./dez. 2011.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BOCCHETTI, Adré. Entre golpes e dispositivos: Foucault, Certeau e a constituição dos sujeitos. I.: **Revista História da historiografia**, Ouro Preto, n. 18, p. 43-56, ago, 2015.

BORBA, Francisco S. **Dicionário Unesp do Português Contemporâneo**. LONGO, Beatriz Nunes de Oliveira; NEVES, Maria Helena de Moura; BAZZOLI, Marina Bortolotti; IGNÁCIO, Sebastião Expedito (colaboradores). Curitiba: Editora Piá, 2011.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. História e música: tecendo memórias, compondo identidades. **Textos de História**, Brasília, v. 15, n. 1/2, p. 209-223, 2007. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/968/635>. Acesso em: 13 jun. 2018.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, Coleção Tudo é História, v. 75, 1983.

BUENO, Bruno Bruziguessi. Os Fundamentos da Doutrina de Segurança Nacional e seu Legado na Constituição do Estado Brasileiro Contemporâneo. In.: **Revista Sul-Americana de Ciência Política**, v. 2, n. 1, 2014. p. 47-64.

CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja.** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMARANO, Ana Amélia; ABRAMOVAY, Ricardo. **Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil:** panorama dos últimos 50 anos. Rio de Janeiro: Ipea, 1999. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/2651> Acesso em: 13 jun. 2018.

CAMPIGOTO, José Adilçon; KLEIN, Rejane e GALVÃO, Milene Aparecida. **Imagens do cotidiano, regiões do vivido e povos tradicionais do sul do Brasil (1900-2014)**. Folia [online]. 2016, n. 25, p. 35-60. ISSN 0325-8238. Disponível em < http://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/314/278> Acesso em: 13 jun. 2018.

CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CAPUTO, Ana Cláudia; MELO, Hildete Pereira de. A Industrialização Brasileira nos Anos de 1950: Uma Análise da Instrução 113 da SUMOC. In.: **Estudos Econômicos**. São Paulo, v. 39, n. 3, p. 513-538, jul./set. 2009.

CARONE, Iray. A Personalidade Autoritária Estudos Frankfurtianos sobre o Fascismo. **Revista Sociologia em Rede**, v. 2, n. 2, 2012.

CASTRO, Fábio Fonseca de. A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia. **Revista de Antropologia**. v. 56 n. 2. São Paulo, USP, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Gualhardo. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1990.

CHAVES, Edilson Aparecido. **A música caipira em aulas de História:** questões e possibilidades. Curitiba, 2006. Dissertação [Mestrado em Educação]. Programa de Pós-Graduação em Educação, linha de pesquisa Cultura, Escola e Ensino, setor de Educação. 18 Trabalho efetuado sob a orientação da professora Dra. Tânia Maria F. Braga Garcia. NPPD/PPGE-UFPR.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FERREIRA, Elton Bruno. O cotidiano caipira sob a ótica de Cornélio Pires. In.: **Anais do XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**: Contra os preconceitos, história e democracia. Brasília, jul. 2017.

FERREIRA, Martins. **Como usar a música na sala de aula**. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2008.

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado**. Viola caipira ou sertaneja. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1985.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. Gênese e precursores do desenvolvimentismo no Brasil. In.: **PESQUISA & DEBATE.** v. 15, n. 2(26), p. 225-256, São Paulo, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Obras completas. v. 18. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALVÃO, Eduardo. Panema: uma crença do caboclo amazônico. **Revista Museu Paulista**. v. 5. São Paulo, 1951.

HAMEROW, Theodore S. **A nova história e a velha**. In. Nova História em Perspectiva. v. 2. Org. Fernando A. Novais e Rogério F. da Silva. São Paulo, Cosac Naiyf, 2013.

HOBSBAWM, Eric. A volta da narrativa. In.: **Sobre História**. São Paulo, Cia. das Letras, 2006.

JAMBEIRO, Othon. **Tempos de Vargas:** o rádio e o controle da informação. Salvador: Edufba, 2003.

KLASSEN, André Felipe. **A introdução da guitarra na música popular brasileira**. Curitiba, 2004.

LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. **Novos Cadernos NAEA**, v. 2, n. 2, 1999, p. 5-32. Disponível em: <http://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/viewFile/107/365>. Acesso em: 13 jun. 2018.

LINS, Alexandre. Cultura cabocla como vontade de identidade amazônica: conexões entre a obra científica de João de Jesus Paes Loureiro e o filme curta-metragem “Chama Verequete”.

In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais. Salvador: UnB. 2006.

PAIM, Elison Antonio. Aspectos da constituição histórica da região oeste de Santa Catarina. **Saeculum** nº 14. João Pessoa: Departamento de História/ Programa de Pós-Graduação em História/ UFPB, 2006.

LORIGA, Sabina. O eu do Historiador. **História da Historiografia**, n. 10, p. 247-259, dez. 2012.

MINAYO, Maria Cecília de Souza e DESLANDES, Suely Ferreira. **Caminhos do Pensamento**: epistemologia e método. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2002.

MORAES, José G. Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: Humanitas Publicações. v. 20, n. 39, 2000.

MURCE, Renato. **Bastidores do rádio**: fragmentos do rádio de ontem e de hoje. Rio de Janeiro: Imago. 1976.

MUSTAFÁ, Izani. **Alô, Alô, Joinville! Está no ar a Rádio Difusora!** A radiodifusão em Joinville/SC (1941-1961). Joinville: Casamarca, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A Conquista do Espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 5 (suplemento), jul. 1998. p. 195-215.

PARANHOS, Adalberto. **Espelhos partidos:** samba e trabalho no tempo do "Estado Novo". Projeto História 43: 59-79, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br//index.php/revph/index>. Acesso em: 13 jun. 2018.

PEREIRA, João Baptista Borges; QUEIROZ, Renato Silva. Por onde anda o Jeca Tatu? **Revista USP**, São Paulo, n. 64, p. 6-13, dez./fev. 2004-2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004

PIRES, Cibélia R. da Silva. A religiosidade caipira: a festa do divino em Piracicaba. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. v. 6, Ano VI nº 2. 2009. Disponível em: >http://www.revistafenix.pro.br/< Acesso em: 09 jun. 2017.

POLI, Jaci. Caboclo: pioneirismo e marginalização. **Cadernos do CEOM**, Chapecó, FUNDESTE, n. 7, 1991.

RENK, Arlene; SAVOLDI, Adiles. Reconversão cabocla e invenção das tradições. Chapecó: **Revista Grifos**, v. 2, p. 9-32, 2008.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro:** A formação e o sentido de Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Fernando Sergio Dumas dos. O povo das águas pretas: o caboclo amazônico do rio Negro. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 14, suplemento, p.113-143, dez. 2007.

SOUZA, Ricardo Luiz de. A Mitologia Bandeirante: Construção e Sentidos. **História Social**. Campinas, n. 13, p. 151-171, 2007.

SOUZA, Vanderlei S. de. **A política biológica como projeto:** a “eugenia negativa” e a construção da nacionalidade na trajetória de Renato Kehl (1917-1932). Mestrado em História, Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, Rio de Janeiro, 2006.

STONE, Lawrence. O retorno da narrativa: reflexões sobre a nova velha história. In. **Nova História em Perspectiva**. v. 2. Org. Fernando A. Novais e Rogério F. da Silva. São Paulo, Cosac Naiyf, 2013.

TESHAINER, Marcus Cesar Ricci. Um estudo sobre a psicanálise na obra de Michel Foucault. In.: **Revista de Psicologia**. Fortaleza, v. 22 n. 2, p. 22·31, jul./dez. 2004.

TONICO; TINOCO. **A Dupla Coração do Brasil** – Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

VICENTINI, Albertina. “O sertão e a literatura”. **Sociedade e Cultura, Goiânia**, v. 1, n. 1, jan./jun. 1998. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/index.php?journal=fchf&page=article&op=view&path[]=1778.> Acesso em: 13 jun. 2018.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria História:** música caipira e enraizamento. São Paulo: Edusp, 2013.

WILLEMS, Emílio. O problema rural brasileiro do ponto de vista antropológico (texto original de 1944). **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, v. 21, n. 1, 2009. p. 187-210.

(X) Autorizo a divulgação integral deste trabalho no banco de dados do PPGH/UNICENTRO.

( ) Autorizo apenas a divulgação do resumo e do abstract no banco de dados do PPGH/UNICENTRO

Irati, 26 de setembro de 2018

Anderson Teixeira Renzcherchen

Anderson Teixeira Renzcherchen