

CONSUMO E PRÁTICAS DO ESPAÇO NAS LETRAS MUSICAIS DE TONICO E TINOCO (1920-1950)

DOI: 10.5935/2177-6644.20180005

CONSUMPTION AND PRACTICES
OF SPACE IN THE MUSICAL
LYRICS OF TONICO AND TINOCO
(1920-1950)

CONSUMO Y PRÁCTICAS DEL
ESPACIO EN LAS LETRAS
MUSICALES DE TONICO Y TINOCO
(1920-1950)

José Adilçom Campigoto*

Ancelmo Schörner**

Anderson Teixeira Renzcherchen***

Resumo: As letras de canções pertencentes à discografia da dupla sertaneja Tonico e Tinoco são interpretadas aqui como espaço praticado, lugares de consumo de algumas produções racionalizadas e impositivas tais como os discursos da modernização, da sedentarização urbana e agrícola, do saneamento e do branqueamento populacional. As mencionadas letras musicais, como práticas de espaço, atos de consumo reconfiguram o sertão, constituem novas regiões por meio de categorias específicas tais como aldeia, rancho de sapé e bairro.

Palavras-chave: Práticas de espaço. Consumo. Aldeia. Bairro. Música sertaneja.

Abstract: The musical lyrics belonging to the discography of the country music duo Tonico and Tinoco are interpreted here as practiced space, places of consumption of rationalized and tax productions such as the speeches of modernization, urban and agricultural sedentarization, sanitation and population whitening. The aforementioned musical letters, such as space practices, acts of consumption reconfigure the desert, constitute new regions through specific categories such as village, straw ranch and neighborhood.

Keywords: Space practices. Consumption. Village. Neighborhood. Country music.

Resumen: Las letras musicales pertenecientes a la discografía de la dupla sertaneja Tonico y Tinoco son interpretadas aquí como espacio practicado, lugares de consumo de producciones racionalizadas e impositivas tales como los discursos de la modernización, de la sedentarización urbana y agrícola, del saneamiento y del blanqueamiento poblacional. Las mencionadas letras musicales, como prácticas de espacio, actos de consumo reconfiguran el desierto, constituyen nuevas regiones por medio de categorías específicas tales como aldea, rancho de paja y barrio.

Palabras clave: Práticas de espacio. Consumo. Pueblo. Barrio. Música sertaneja.

* Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro. E-mail: ja.cam.pi@hotmail.com

** Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro. E-mail: ancelfmo.schorner13@gmail.com

*** Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro e bolsista da CAPES. E-mail: anderfiatr@gmail.com

As letras de músicas “sertanejas”¹ tematizando o sertão podem ser interpretadas com base no conceito de espaço, mais especificamente, de lugar praticado. Certeau (1994, p. 201) disse o seguinte a respeito desta noção:

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.

Assim sendo, o lugar tem algo de fixo, estático ou estável, variando e alterando-se, ao mesmo tempo, por conta de seu caráter provisório. “Dono de si mesmo”, a partir do momento em que é próprio, torna-se coisa fugaz e histórica, prestando-se à narrativa. Pensado como região, é espaço limitado, estabelecido, demarcado e identificado conforme características específicas que permitam um recorte.

Devido à narratividade e à problematização,

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, 1994, p. 202).

Partindo-se deste pressuposto, noções espaciais do tipo sertão, aldeia e bairro, presentes na discografia de Tonico e Tinoco, serão lidas como uma região constituída e como lugares de consumo. Fala-se de consumir por entender que os sujeitos desfrutam, processam e reaproveitam certos projetos, proposições, arquiteturas culturais, econômicas e político-sociais que lhes são impostos. Desse fazer, surgem novas espacialidades.

¹ No início do século XX as músicas que não tinham como origem a então capital Rio de Janeiro já eram pré-classificadas como música sertaneja, pois denominava-se sertão todo e qualquer lugar fora da capital brasileira. Ver MELON, Carlos Armelin. Música caipira ou música sertaneja? O jogo da contenção e absorção no século XX. Revista Espaços Acadêmicos. Nº 148. Setembro de 2013.

Pensar em consumo, portanto, implica adotar o viés cerтеаuniano de escrita da história, implicando a percepção de que às construções impositivas, à

[...] 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 (CERTEAU, 1994, p. 39).

Segue que certa produção literária regional paulista referente ao sertão, ao caboclo e a afins será considerada, aqui, como um destes fazeres metódicos e espetaculares, relacionados a um núcleo expansionista. Já que é técnica de produção textual (verso e prosa) determinada por princípios estéticos, teóricos e práticos, representará a constituição de um saber a respeito das regiões interiores, ou seja, do sertão. Em contrapartida, alguns arranjos presentes nas letras musicais aqui analisadas serão vistos como consumo de tal literatura e de outras produções que veremos adiante.

Nota-se, de início, que o espaço racionalizado produzido no meio literário e associado à modernização agrícola e à industrialização, quando consumido adquire o caráter de aldeia, de bairro e de lugar transitório como se depreende da letra de canção “Cabocla”.

Cabocla, como é triste meu viver / sem esquecer um só momento teu amor / Me deixaste no sertão abandonado [...]. Pedi ao santo para minha felicidade [...]. Quem tanto quer, quem te ama quem te adora, / tão triste chora neste rancho de sapé/Me desprezaste por um outro da cidade, / [...] torna a vir morar na aldeia, / fica igual a eu também. (TONICO & TINOCO, 1984, p. 27).

Nesta composição, o sertão aparece como suporte para o rancho de sapé. Trata-se do ambiente em que o morador do campo, preterido por um rival cidadão, lamenta o fato de encontrar-se abandonado. Por este motivo, o sertanejo recorre à religião, na intenção de que a donzela volte a morar na “aldeia”.

Esta canção, como relatam seus compositores, foi montada em homenagem à uma das namoradas de Tônico. À época, eles viviam numa dessas fazendas nas quais a dupla, com os pais e os irmãos, morou e trabalhou, no final da década de 1930 e início da de 1940. Quanto à garota, Tônico diz o seguinte: “Para mim ela era a fada encantada

e eu ficava imaginando minha vida melhorar como genro do administrador.” (TONICO & TINOCO, 1984, p. 27).

O caso parece ter-se resolvido de forma trágica (preterido uma vez, abandonado para sempre), mas destacamos o arranjo de conceitos espaciais presente no texto. Primeiramente, nota-se que, no relato de vida feito pela dupla, o lugar em que ocorreu o episódio era uma fazenda; tal dado não foi incorporado à letra da toada.² O que faz parte do enredo na música, porém, é o sertão: lugar em que ela deixou o pretendente rural optando por outro, vindo da cidade.

No mesmo rancho, surge o anseio de que a cabocla retorne para o antigo lugar. O termo usado implica tensão de categorias, pois o sítio em que o desprezado se encontra continua sendo o sertão, mas “aldeia” é o designativo do espaço para onde o preterido quer que a moça volte. Trata-se de uma categoria pouco usada como sinônimo de sertão. Um substantivo de origem árabe (*Ad-daya*), que de modo geral, significa “pequena povoação menor que uma vila”.³ Alguns dicionários acrescentam que, na maioria das vezes, a aldeia tem poucos habitantes sendo, também, local desprovido de autonomia administrativa oficial.

Desde a época das capitânicas hereditárias e a julgar pelos escritos de Nieuhof, (1942) que esteve no Brasil em meados do século XVII, aldeia era sinônimo de povoados menores existentes no interior de uma freguesia. O termo distrito, porém, era empregado para designar capitania, ou significando uma subdivisão desta. Na descrição do que chamou de Brasil holandês, escreveu que, a cada uma das seis capitânicas dominadas pelos holandeses:

[...] correspondem vários outros distritos menores, a que os portugueses chamam de freguesias e, entre nós, são chamadas de *fregesien*. Abrange, uma freguesia, certo trato de terra, constituído de diversas aldeias, rios, colinas e vales, entre os quais comumente se encontra uma faixa de montanhas estêreis de três a quatro milha de extensão. [...] A capitania de Sergipe-d’El-Rei, também conhecida por Cirigi [...]. Há nesta freguesia uma aldeia a que os portugueses chamam de Vila de Bom-Sucesso-De-Porto-Calvo (NIEUHOF, 1942, p. 13-14).

² Mais comumente, porém, chama-se de toada um gênero cantado sem forma fixa, que se espalha por todo o Brasil, distinguindo-se pelo caráter melodioso e dolente. Seu texto, entoado de modo cadenciado e claro, é normalmente curto, narrativo e estruturado na forma de estrofe e refrão, podendo ser amoroso, lírico ou cômico. Embora suas características musicais variem bastante, a melodia costuma ser simples e plangente, conduzida por graus conjuntos e em andamento lento, podendo ser cantada em dueto de terças paralelas, sobretudo em áreas de cultura caipira. Toada. Enciclopédia Itau Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada>. Acesso em 14/04/18.

³ Aldeia. Dicionário online de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aldeia/>. Acesso em 13/04/18.

Nota-se que, vez ou outra, há certa confusão no uso que o visitante holandês o faz de tais categorias da administração pública portuguesa; ora freguesia e aldeia se equivalem... ora significam espaços diferentes. Tal ambiguidade é compreensível porque os títulos e os consequentes privilégios legais outorgados às localidades deveriam ser comparativamente diferentes em Portugal e em Holanda.

Digamos, em favor de Nieuhof, que, talvez devido à sua experiência como viajante “cosmopolita”, recorreu amplamente a conceitos mais abstratos⁴ na classificação de tais povoamentos que encontrou no Brasil. Na análise daquela que considerou como “uma das mais importantes capitanias do domínio batavo” em nosso país, dividiu os distritos em duas categorias básicas, quer seja, em cidades e aldeias. Então, o quadro geral que montou dos lugares ficou assim: capitanias, distritos (freguesias), cidades e aldeias.

Com base nisso, afirmou que, no Pernambuco, existiam 11 distritos pequenos, ou seja, *fregesien*. (NIEUHOF, 1942, p. 17). Dentre eles, as cidades eram: Olinda, São-Miguel-de-Ipojuca, Alagoas do Norte e Alagoas do Sul; e as aldeias: Iguarassu, Muribeca, Santo Antônio, Serinhaém, São-Gonçalo-de-Una e Porto-Calvo. O conceito de aldeia utilizado pelo autor, porém, refinou-se na parte em que produziu a descrição dos dois Palmares. Dizemos que se trata de uma categoria de aldeia à parte, pois que

Na Capitania de Pernambuco há duas florestas, a que os portugueses chamam Palmares tanto a maior quanto a menor. Os Palmares pequenos, que são habitados por 6.000 negros, encontram-se a 20 milhas além de Alagoas [...]. Consiste a aldeia em 3 ruas, cada uma com mais ou menos meia hora de extensão. As cabanas são de palha trançada, muito rentes umas às outras, com plantações aos fundos. [...]. Os palmares grandes encontram-se entre 20 e 30 milhas para além da aldeia de Santo-Amaro [...] e está cercada por uma dupla estacada. Conta-se que cerca de 5.000 negros habitam os vales contíguos às montanhas (NIEUHOF, 1942, p. 18-19).

José Honório Rodrigues anotou que, este trecho, Nieuhof copiou-o dos escritos de Georg Marcgrave, mas as categorias de lugares utilizadas por estes europeus que, então, visitaram o Brasil não deveriam ser significativamente díspares. Fica claro, nesta citação, que aldeia e cidade são áreas claramente isoláveis aos olhos dos visitantes.

⁴ Dizemos abstratos pois não são espaços classificados em função de legislações locais. Poderíamos dizer, igualmente, noções mais universais.

E mais. Na descrição da Recife, ranqueada como cidade, o escritor holandês comentou o seguinte: “Quando foi de nosso desembarque, lá encontramos mais de 200 casas. Esse número, no entanto, logo aumentou para mais de 2.000, e entre estas construções encontravam-se edifícios excelentes.” (NIEUHOF, 1942, p. 20). Podemos dizer que a tal cidade não era significativamente maior do que a aldeia de 6.000 e tantos “negros”. No entanto, foi estabelecida uma nítida divisão, que começa pela espacialidade, ou seja, a localização: as ditas aldeias situam-se no interior de uma floresta (de palmeiras como é o caso dos Palmares). Em seguida, destaca-se o ponto de que na cidade encontram-se edifícios notáveis ao passo que, nas aldeias, existem apenas cabanas de palha trançada. Em apoio, o autor informa que as ditas aldeias não possuíam autonomia administrativa reconhecida (contavam com sacerdotes e juízes independentes), portanto, qualquer um poderia considera-las como ajuntamento provisório de gente incivilizada.

Este sentido característico do termo pode ser condensado na imagem do ranchinho de palha, (ou sapé) tido como paragem do Jeca, elemento herdado da cultura nômade dos caipiras. Sobre tal modo de vida Cândido (1975, p. 37) escreveu que

[...] na habitação, na dieta, no caráter do caipira gravou-se para sempre o provisório da aventura. A sua casa (significativamente chamada rancho por ele próprio, como que querendo exprimir o seu caráter de pouso) é um abrigo de palha, sobre paredes de pau-a-pique, ou mesmo varas não barreadas, levemente pousado no solo. Pobres cabanas de palha, algumas infestadas de baratas, encontrou por campos e vilas o Conde de Assumar, em 1717, na sua longa jornada para a Vila Rica. Iguais às que os viajantes estrangeiros veriam cem anos depois.

A prece para que a cabocla volte à aldeia, que regresse ao rancho de palha, significa um recurso para que às potências do além façam aquela que optou pelo mundo urbano - estabelecido e sedentarizado - retornar ao espaço provisório dos tempos iniciais, retroceder ao sítio efêmero das épocas originárias e dos eventos fundadores.

Este caráter embrionário da aldeia parece evidenciar-se na canção “Cruz da viola”, se bem que gravada em 1964 (muito mais tarde que “Cabocla”). A letra do compositor paranaense Irineu B. Bazza, ilustra o sentido de aldeia/origem. Irineu é personagem um tanto obscuro, conhecido somente devido à menção feita nos créditos da música e aos depoimentos de Tonico e Tinoco. Daí sabemos que “[...] morava no Paraná. Ele sempre nos escreveu de lá e, em 1955, dentre as inúmeras letras que nos enviou, nós escolhemos esta – cujo título original era Senhora Aparecida. Mudamos o

título para Cruz da viola, compusemos a música e gravamos.” (TONICO & TINOCO, 1984, p. 136).

O trecho a que nos referimos expressa que: “São Paulo foi uma aldeia que no alto foi erguida / Hoje é o braço direito da nossa terra querida”. (Cruz da Viola: Irineu B. Bazza, 1955). Então, a cidade fora uma aldeia no passado, donde se deduz que as coisas, atualmente permanentes, já foram provisórias e que voltar ao transitório implica retroceder ao que futuramente irá converter-se em solidez. Percebe-se que o provisório é caracterizado como virtude nesta acepção romântica do termo aldeia; mas existem outras aplicações do vocábulo.

É que o termo aldeia expressa as povoações indígenas desde a época da ocupação europeia do território hoje brasileiro. Anzolin (s/d) faz-nos lembrar que os quinhentistas o aplicaram a três modos de povoamento indígena todos em situação de contato com os brancos:

Aldeias tupi “tradicionais” [...]; Aldeias nas quais foram construídas pequenas ermidas, que eram visitadas regularmente pelos padres. Com o tempo, algumas delas tornaram-se local de residência fixa dos jesuítas. [...]; Aldeias (ou aldeamentos) construídas em sítios definidos pelas autoridades coloniais. Congregavam índios de povoações distintas, e contavam com a presença fixa de missionários.

Notamos que, por conta até do conteúdo semântico (provisoriedade), que se aplica comodamente às povoações indígenas e mesmo às ações de catequese. Também, se tem aplicado às políticas de sedentarização e incorporação social dos nativos: o seu derivado aldeamento. Aldeia é categoria do que foi a cidade de São Paulo, como referida na toada composta por Bazza e citada anteriormente.

A literatura indianista, por seu turno, ampliou e aprofundou o sentido do vocábulo. Podemos ilustrar com um poema de Gonçalves Dias, pois segundo Paulo Franchetti (2007, p. 65) “[...] “I-Juca-Piram” conjuga os principais motivos do indianismo do poeta etnógrafo: apresenta uma aldeia selvagem e pujante, ainda não contaminada pela presença do homem branco”. O final é a desgraça de uma nação nativa, mas a paisagem da aldeia não deixa de ser realçada. Ela é o cenário para o desenrolar da história dos que vão morrer. Então,

No meio das tabas de amenos verdes, / Cercadas de troncos —
cobertos de flores, / Alteiam-se os tetos d’altiva nação; / São muitos
seus filhos, nos ânimos fortes, / Temíveis na guerra, que em densas
coortes / Assombram das matas a imensa extensão. / [...]. Acerva-se a

lenha da vasta fogueira, / Entesa-se a corda de embira ligeira, / Adorna-se a maça com penas gentis: / A custo, entre as vagas do povo da aldeia / Caminha o Timbira, que a turba rodeia (DIAS, Gonçalves. I-Juca-Pirama).

Pedir ao santo para que a cabocla – seduzida pela cidade – volte para a aldeia e dizer que a aldeia é o que cidade foi um dia, implicando a evocação das moradas dos ancestrais; tem algo do rito da pureza e da candura desses lugares onde essa gente vive ao ritmo da natureza, no espaço transitório e mutante.

As letras de “Cabocla” e de “Cruz da viola” podem ser vistas como atos de consumo de uma produção que exalta o espaço fixo, diviniza o ambiente sedentário: cidade, comércio, indústria e negócios. É, igualmente, inversão da fazenda em que as pessoas estão presas à lavoura extensiva. A alternativa seria o sistema de coivaras⁵ e o rancho ambulante.

Trata-se de consumo, muito embora partamos do pressuposto de que estes compositores não extraíssem suas letras musicais diretamente dos textos literários. Leite (1996, p. 45) inclusive afirma que “os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%.”. Com respeito à região de que estamos tratando, acrescenta que, na primeira vintena do século XX,

No Estado de São Paulo o índice [de iletrados] era de setenta por cento, enquanto sua capital ostentava quarenta e dois por cento de iletrados. Contava-se, portanto, no interior do Estado com uma população letrada de apenas trinta por cento e na cidade de São Paulo com uma potencialidade de leitores avaliada em cinquenta e oito por cento dos seus habitantes (LEITE, 1996, p. 45).

Com base nestes dados, podemos dizer que, na década de 1940, quando Tônico e Tinoco cantaram o cateretê intitulado “Tudo tem no sertão”, faltava o domínio do alfabeto para 53,2 % da população interiorana paulista. Quanto à esta canção, foi levada ao público no programa “Arraial da Curva Torta” e consta que o seu apresentador, Capitão Furtado,

[...] estava procurando uma dupla à altura para substituir Palmeira e Piraci, que haviam sido contratados pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. O concurso era coordenado por Mauro Pires, irmão do Capitão Furtado, que fez nossa inscrição e explicou o esquema do programa, que consistia na apresentação de quatro duplas em cada domingo; a que

⁵ Plantio rotativo com recurso à queimada das matas. Ver THORKILDSEN, Kjersti. Mudanças Socio-Ecológicas em uma Comunidade Quilombola na Mata Atlântica do Sudeste do Brasil. *Ecol* (2014) 42: 913. Disponível em ><https://doi.org/10.1007/s10745-014-9691-3>< Acesso em 03/04/2018.

fosse mais aplaudida iria para a final, concorrendo para o grande prêmio: a contratação pela Rádio Difusora. Mário Pires olhou para nós e disse: “Vocês vão cantar no dia 20 de julho” (1942). Perguntou em seguida: “Qual é o nome do trio?” [...]. “Então, por pura formalidade” – disse Mauro – “vocês serão apresentados como o Trio da Roça, tá?” (TONICO & TINOCO, 1984, p. 38).

No princípio era um trio (um dos membros logo desistiu) e de origem rural, por isso supomos que seus membros faziam parte daquela realidade em que setenta por cento não conhecia os códigos da escrita. De fato, o grau de escolaridade deles era primário como atestam em suas declarações. Tinoco diz que

Na Fazenda Deca de Barros havia mais ou menos umas trezentas crianças na idade de oito a dezesseis anos, umas cinquenta moças e uns setenta rapazes. Não havia escola e o Tônico, com o segundo ano primário, deu aula noturna. Ensinou a todas as crianças e também aos irmãos, inclusive eu (TONICO & TINOCO, 1984, p. 20).

Podemos concluir dessa situação que a literatura produzida na época e a respeito do sertão não seria uma das fontes diretas de inspiração para a escrita das letras musicais por eles compostas. Não que estejamos nos propondo a fazer clivagens nítidas entre as ideias, as imagens e os conceitos do campo literário e as noções, as opiniões e representações que circulavam no mundo da oralidade na região de que estamos falando. Somente, como temos pressuposto até o momento, tais composições musicais emergiram neste meio dito popular que também está vinculado à produção mais especializada, caracterizando, também, uma espécie de consumo. O conceito de circularidade cultural será esclarecedor aqui.

Conforme Fressato (2006, s/p), em análise que perpetrou do filme *Jeca Tatu* para examinar a cultura cabocla (ou caipira): ⁶

O conceito de circularidade pressupõe que, elementos da cultura popular interajam e passem a compor a cultura de elite, assim como, elementos da cultura de elite sejam encontrados na cultura popular. [...] O conceito de circularidade permite problematizar a influência recíproca entre a cultura popular e da elite, perceber a imprecisão de suas fronteiras, sugerindo, assim, um fluxo regular de permeabilidade entre elas. [...]. Partindo do princípio de circularidade, Bakhtin revelou que a cultura popular e de elite compartilham padrões e signos. O conceito também permite perceber a existência de uma intensa relação de permuta contínua e permanente entre as diversas culturas, presentes numa determinada sociedade [...] Para Bakhtin essa relação entre as culturas ao mesmo

⁶ Filme produzido em 1959, de autoria de Amácio Mazzaropi, dirigido por Milton Amaral.

tempo em que é harmoniosa, também é marcada pelo conflito e pelas dissonâncias.

Por conta desta mesma perspectiva, a literatura relativa ao termo sertão será o foco nesta parte do artigo. E, para isso, retrocedemos ao início do século XX, para chegarmos à década de 1940, quando ocorreu o já mencionado concurso e estreou o dito filme, protagonizado por Mazzaropi. Temos então que,

Nos anos 10 e 20 já se achava em marcha um processo de modernização do país, com o “estreitamento de relações entre literatura e aparelhos modernos, criação cultural e inovações industriais”. É a partir desse momento, que se começa a encarar “o livro como objeto gráfico” (SUSSEKIND, 1988, p. 42), modificando as relações entre escritor e público (LEITE, 1996, p. 45).

Acrescentamos, com base neste mesmo texto que, então houve certa profissionalização dos escritores, com alguma popularização da produção, assim como ocorreu a institucionalização deste campo. Regionalmente, a literatura manifestava-se de forma diversa em alguns estados membros da Federação, mas no que tange realidade local, é bom levar em conta que

Quando nos referimos à literatura paulista, pensamos na literatura produzida sobre São Paulo - não necessariamente em São Paulo, por escritores nascidos no local -, cujos temas tocam a paisagem física e social do Estado, voltando-se para o homem da região, mesmo que tomado na impessoalidade e indiferenciação do espaço das grandes cidades. [...] (LEITE, 1996, p. 46).

Interessam-nos, pois, os esboços da paisagem física e social desta região, porque, como tivemos oportunidade de ver, estão presentes nas letras do material estudado aqui. E visto que paisagem é um dos conceitos fundamentais da geografia, nosso estudo demandará mais uma entrada neste campo do saber. Impõe-se, desde logo, sua tendência política devido ao limite territorial forçado pela recorrência que estamos fazendo à categoria estado, isto é, unidade político administrativa nacional. Mas este aspecto não escapou à crítica esboçada por alguns dos investigadores do assunto em pauta.

Leite (1996, p. 46), ela mesmo, explicou-o assim: a inclusão do aspecto humano na paisagem transformou a concepção de região. O espaço, antes visto como estanque, passou a ser considerado como ambiente maleável e dinâmico. E para dizer do conceito usado com referência a São Paulo, agregou que, atualmente (veja que estávamos em meados da década de 1990) “[...] está em crise a clássica noção de região, ‘pois os

progressos no campo dos transportes e das comunicações, a internacionalização da economia, descartam a imobilidade'[...]' (LEITE, 1996, p. 46). Em época bem mais tardia, a autora também estava pautando a idéia de espaço provisório e mutante, assim como fazia a gente da cultura caipira.

Leite, no entanto, evocou a literatura produzida por Monteiro Lobato (e por Cornélio Pires)⁷ para demonstrar, antes de tudo, que a região relacionada a estes escritores não coincide com as fronteiras políticas (fixas e estruturadas) tradicionalmente acatadas nos estudos acadêmicos e estabelecidas no mundo político. Para ela, estes autores mesmos, ao tematizar a cultura caipira, descobrem/evidenciam um espaço que abrange, além do território do Estado de São Paulo (do início do século XX) as áreas “[...] limítrofes de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraná e Mato Grosso” (LEITE, 1996, p. 46). Realmente, até mesmo as letras das canções que estamos analisando tratam destes outros Estados.

A elucidação é muito pertinente e nós a seguimos de pronto. Porém, fica demarcado que não deixa de nos provocar (como historiadores) a incômoda sensação de que, quanto mais trabalhamos como noções de espaço (exceto o espaço praticado), mais ampliamos o saber geográfico e menos história produzimos. Leite, sintomaticamente, extraiu o pertinente conceito de região de duas obras fundamentais do geógrafo Milton Santos – “Pensando o espaço do homem” e “Por uma geografia nova”.⁸ Claro que a interdisciplinaridade é bem-vinda, já o disseram, mas podemos e devemos “manter, pelo menos, um pé na história”, recorrendo a conceitos de espaço propostos por historiadores.

Por causa disso, investigamos o sertão vinculando-o às reflexões de Michel de Certeau, sendo que região é tomada como conjunto de espaços praticados (lugares) espaço de consumo, práticas que podem ser datadas, isto é, postas na perspectiva temporal. Então, espaço não nos interessará (neste artigo) da mesma forma que aos geógrafos, e sim na medida em que se trata do tempo ordinário. A prática, aqui, é o consumo, a inversão, a invenção, o improviso, a mudança de finalidade, o reaproveitamento, o provisório da mesma forma que se faz na aldeia, em que a morada é fugaz.

Práticas de consumo ocorrem num lugar, pois o espaço é um cruzamento de móveis. É, de certo modo, animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram.

⁷ Não tratamos, neste artigo, da produção de Cornélio Pires que pode ser, também, uma forma de consumo das produções mais centralizadas.

⁸ Ambas da Hucitec, de 1982 e 80, respectivamente.

(CERTEAU, 1994, p. 202) Trata-se do cotidiano de que fala Certeau: o vivido num lugar fervilhante de criações, de releituras, de consumo inventivo, de vida e de história.

Este tipo de trocas que detectamos nas letras musicais é da ordem do fazer e que não se opõe ruidosamente à produção centralizada e espalhafatosa da literatura, como se fosse um movimento social ou político organizado; nem se contrapõe retumbante à introdução das “*plantations de café*”, à expansão das áreas das fazendas de gado e à fixação dos centros urbanos. Não se levanta contra estes processos como se fosse uma organização política metódica contrária à invasão, à ocupação dos sertões e à sedentarização dos seres humanos.

Trata-se de ações ordinárias, tornadas objetos da história e regiões desde a perspectiva certeuniana. Consumo/produção que os praticantes movimentam, cotidianamente, frente a certas ordenações que lhes são impostas. Assim, aplicamos as reflexões feitas por Certeau, destacando o ponto de vista freudiano.⁹

A este respeito, apenas outro comentário. Aguiar e Herschmann (2014, p. 2) escreveram que “[...] Michel de Certeau produz com as “invenções do cotidiano” uma ruptura dos estudos sobre a temática” (do cotidiano). Cabe dizê-lo porque, muitas vezes, o consumo é interpretado a partir de categorias excessivamente rígidas do dualismo economicista. Então, o choque entre norma civilizadora e indivíduo é concebido como tensão entre classes sociais. Se houvéssemos seguido a dita orientação não poderíamos sustentar convincentemente a tese de que as letras das músicas composta por esta dupla fossem, propriamente, ações de resistência ao sistema capitalista. Nem mesmo que se qualificassem como atividades políticas organizadas, reativas a um tipo de representação literária do sertão, produzida por burgueses, gente que nem conhece o campo e para embotar a crítica dos explorados. Nem poderíamos partir do princípio de que se tratasse de uma sabotagem à uma ideologia dominante; ou que se apresentasse, aí, uma proposta de organização social alternativa. Por todos estes entraves, geralmente, este tipo de música, estes meandros da história, tornam-se ignorados, ou são mesmo desqualificados como questões de somenos importância.

⁹ O objeto de consumo corresponde ao que Freud chamou de cultura (ou civilização), conjunto de normas, suas regras, suas leis que nos são impostas (a todos os indivíduos que vivem numa dada sociedade). Paradoxalmente, sem elas seria impossível o convívio social, mas nos rebelamos contra elas porque nos oprimem, tolhem nossa liberdade, reprimem nossos desejos. Então, cada um inventa, cria, modifica a finalidade para a qual as coisas foram criadas objetivando tornar a vida mais aceitável. De igual maneira, a produção qualificada como consumo nesta pesquisa equivale às ações decorrentes dos impulsos de Eros, da afirmação da vida, dos desejos e dos instintos na região de tensão entre a produção literária erudita/acadêmica e as letras das canções sertaneja de Tonico e Tinoco.

A perspectiva do cotidiano, ancorada em Freud, ressalta a história comezinha, implica observar o movimento vivido pelos povos marginalizados, favorece notar a forma de consumo não espetaculosa, pois como tal fervilha nestes lugares corriqueiros. Produção silenciosa, uma vez que não é facilmente perceptível. Espaço/consumo significando invenção e nesse caso, no contato com as propostas de sedentarização da agricultura, de êxodo rural, bem como com a literatura regionalista sobre São Paulo.

Leite (1996, p. 47-48) escreveu algo a respeito deste tema associando-o ao meio urbano. Diz que tal literatura,

[...] aproximadamente entre 1890 e 1920, de um modo geral se atém a requisitos estéticos do realismo-naturalismo - reprodução mimética da natureza e do homem, programática busca de veracidade, tocando os limites do documento -, associados a certa sedução do pitoresco, provável resquício do sertanismo romântico, evidente no exotismo das descrições de aspectos da natureza, de hábitos e costumes locais, da atitude peculiar de personagens tipificadas, flagradas em episódios superficiais; daí, com certeza, a proeminência de contos-casos, narrativas mais rápidas e sintéticas. Esse caboclismo comumente oscila entre o registro documental e a idealização, entre o ornamento e a anedota, manifestações no fundo muito próximas de uma mesma causa, a discriminação do diferente, responsável pela apresentação pouco convincente de aspectos locais, estigmatizados em marcas distintivas das peculiaridades regionais-nacionais, a serem contrapostos à ficção urbana, mais homogeneizadora.

Por conta desta crise, a produção sistemática e dominante dos homens de letras fez abrolhar, na época, uma paisagem regional alegórica, de aspectos exóticos e pitoresco atribuídos ao mundo natural. Sintomaticamente,

Esse regionalismo parte do contraste entre campo e cidade, sobrelevando-se o primeiro como espaço de reencontro homem-natureza, forma de resgate da integridade perdida na cidade. Em suma, com raras exceções, é literatura sobre o campo, feita na cidade, por e para cidadãos (LEITE, 1996, p. 48).

O sertão foi representado como o meio em que a “alma humana”, corrompida no contato com o meio urbano, vai reintegrar-se ao ambiente natural. O espaço sertanejo equivalia, então, ao passado, ao estado de pureza, onde não há malícia, nem prevaricação. Aponta-se, como síntese desse “sertanismo” romântico, a ode intitulada “A cidade”.

O texto, de autoria de Fagundes Varela, foi publicado no livro “Cantos meridionais”, no ano de 1869. Paixão (2011, p. 154-155), escreveu que

Observa-se nos últimos momentos do poema que [...] a cidade é o lugar dos vícios, das traições, do desprestígio e do domínio do dinheiro que aliena tudo e todos, exceto o campo ou a natureza, figurada como uma promessa de felicidade. Depois de anunciar que a cidade carece de certos valores, que foram alienados e corrompidos pela esfera econômica, Varella encerra seu poema figurando a natureza de forma divinizada, bem como restabelecendo a posição do poeta como uma entidade elevada. Em outras palavras, a natureza representa o que o amor ou Deus representava para outros românticos, a saber, “uma alternativa ou possibilidade que se oferecia ao sujeito para escapar da realidade indesejada” [...] Como na cidade não há a possibilidade de alcançar uma plenitude poética, já que seu destino não está mais em suas mãos, o eu lírico vê na natureza um meio de acessar o divino e atingir o ideal ou a glória: “Salve, florestas virgens! Rudes serras! / Templos da imorredoura liberdade! / Salve! Três vezes salve! Em teus asilos / Sinto-me grande, vejo a divindade!”. Nestes versos, o eu, imerso na natureza, acessa o divino.

Como a urbe é o sítio da corrupção, da deslealdade e do poderio econômico, o sertão emerge como sua antítese, o recinto em que se situa o eu lírico. Portanto,

Aqui o céu azul, as selvas virgens. O ar, a luz, a vida, a liberdade! [...]. Aqui verdes campinas, altos montes. Regatos de crystal, mattas viçosas. Borboletas azues, loiras abelhas. Hymnos de amor, canções melodiosas. [...] Aqui a paz constante Serena a consciência, alegre a vida. Formoso o dia, a noite sem remorsos. Pródiga a terra, nossa mãe querida (PAIXÃO, 2011, p. 146-148).

Em certa medida, a tese de que a cidade corrompe, que é espaço da sedução perpassa algumas das letras de canções das que estamos investigando aqui. “A cabocla”, é o caso típico, pois a amada abandona o sertanejo por conta de um pretendente originário da cidade; mas este mote sofreu algumas modificações, sendo considerado, nas primeiras décadas do século XX, como um “caboclismo superficial” (LEITE, 1996, p. 48). A idealização do caboclo encontrou em Monteiro Lobato um de seus maiores combatentes.

A figura do sertanejo romantizado foi alvo de um desmonte, iniciado em 1914, com a publicação de dois trabalhos de Lobato no jornal o Estado de São Paulo: os contos “Velha Praga” e “Urupês”. Vegetal parasita (cogumelo, conhecido popularmente como orelha de pau) era a imagem equivalente à do personagem, Jeca Tatu, criada no contraponto à figura ufanista do caboclo.

Ora, se o caboclo era comparado a um urupê, o sertão em que ele habita equivalia a um grande pedaço de madeira em decomposição, porque é nesse substrato

que medra o *Pycnopus sanguineus*. O Jeca, também, foi equiparado, pelo Lobato da primeira fase, ao piolho da terra (*Jeca-Sarcoptes mutans*) e ao piolho humano (*Jeca-Porrigo decalvans*), donde resultou que o sertão foi rebaixado à categoria de espaço da exploração parasitária, e de hospedeiro resignado que, em breve, se tornaria uma terra estéril. Solo tomado pelas piores ervas daninhas iguais ao “Jeca sapé”, que se alastra, tomando conta do sítio até a esterilidade. O sertão passou a lugar devastado pelo parasita, predador recorrente que “[...] com a pica-paus¹⁰ [...] limpa a floresta das aves incautas ... Depois ataca a floresta. Roça e derruba, não perdoando o mais belo pau [...] (LOBATO apud LEITE, 1996, p. 79).

Converteu-se, igualmente, em território das destrutivas queimadas, onde o solo é sadicamente depauperado por uma gente que teima em permanecer no extrativismo. Portanto, caracteriza-se nesta literatura, como lugar da apatia e da economia de subsistência, espaço da mandioca, do milho e da cana, das casas barreadas, das superstições, da medicina elementar, das credices e da arte rústica. O sertão virou o recesso dos grotões onde os urupês morrinham, encrustados na madeira podre. Mas na letra de da canção “Tristeza do Jeca” o sertão de Tônico e Tinoco apareceu, de certo modo, invertido. Os compositores proclamam:

Eu nasci naquela serra num ranchinho beira-chão / Todo cheio de buracos onde a lua faz clarão / Quando chega a madrugada, lá no mato a passarada / Principia um barulhão. [...]. Lá no mato tudo é triste desde o jeito de falar / Pois o Jeca quando canta dá vontade de chorar / E o choro que vai caindo devagar vai-se sumindo / Como as águas vão para o mar (TONICO & TINOCO, 1984, p. 76).

A noção de provisoriedade quase que abre a explanação, uma vez que o sertanejo nasce em um rancho beira-chão, isto é, numa habitação temporária em que a cobertura vai até o chão. O telhado de palha, fazendo as vezes de parede. A localização da humilde morada, no entanto, é a serra, a montanha, figura geograficamente oposta à depressão, à cavidade provocada pelas águas ou enchentes, recinto do urupê. Antagonicamente à madeira podre e aos cogumelos, na montanha cantam os pássaros aos bandos, alegrando a mata que é triste, mas, ali, trata-se de amargura que vai sumindo enquanto a gente canta e geme na viola.

Esta toada foi gravada pela dupla no ano de 1957, mas segundo depoimento de Tônico, era executada por eles desde a década de 1920 (TONICO e TINOCO, 1984, p. 75).

¹⁰ Marca de espingarda.

Pode ser que as imagens dos Urupês e da Velha Praga estavam sendo consumidas nesta letra, mas Lobato não ficou na mesma primeira fase. “Ao apresentar a quarta edição de Urupês, em 1919, com o texto “Uma explicação desnecessária”, Monteiro Lobato faz uma revisão da posição anterior [...]” (LEITE, 1996, p. 82). O sertão manteve todas as características que lhe eram atribuídas e adquiriu outras. A novidade consistiu em que, sendo a morada do Jeca Tatuzinho – a melhor coisa que há no país – tornou-se um ambiente a ser salvo. Lugar infestado por lombrigas e por outras pragas causadoras de moléstias, afora caracterizava-se como região a ser saneada por meio de políticas de saúde pública específicas e adequadas. Portanto, o sertão passou a representar-se por meio de um campo a ser curado, e então, a tomar o rumo do desenvolvimento.

Podemos considerar esta como a fase higienista do autor, evidenciando que o discurso a respeito do sertão era, neste período, atravessado por teses vinculadas a este espectro discursivo. Foucault (1984, p. 92), referindo-se à categoria “medicina das coisas”, nos auxilia a compreender esta forma de política relacionada ao meio ambiente. Trata-se de

[...] uma medicina das coisas: ar, água, decomposições, fermentos; uma medicina das condições de vida e do meio de existência. Esta medicina das coisas já delineia, sem empregar ainda a palavra, a noção de meio que os naturalistas do final do século XVIII, como Cuvier, desenvolverão. A relação entre organismo e meio será feita simultaneamente na ordem das ciências naturais e da medicina, por intermédio da medicina urbana. Não se passou da análise do organismo à análise do meio ambiente. A medicina passou da análise do meio à dos efeitos do meio sobre o organismo e finalmente à análise do próprio organismo (FOUCAULT, 1984, p. 92).

Vamos reter, daqui, a ideia de que a medicina urbana fazia a relação entre o organismo e o ambiente. Conforme Costa,

Os médicos e os higienistas, baseados nas teorias que relacionavam a doença com o meio ambiente, propõem a medicalização do espaço e da sociedade, sugerindo normas de comportamento e de organização das cidades: localização mais adequada para os equipamentos urbanos; regras para a construção de habitações, hospitais, cemitérios, escolas, repartições públicas, praças, jardins, etc.; intervenção nos ambientes considerados doentios e mesmo migração temporária da população nas estações consideradas mais propensas às epidemias. Os tratados de higiene pública passam a sugerir normas para a construção das moradias. [...] Depois do século XIX, nenhuma intervenção urbana na sociedade ocidental foi feita sem levar em conta as doutrinas higienistas (COSTA, 2013, p. 52-53).

Os urupês, todavia, não são organismos urbanos, nem representam a pressuposta “gente corrompida” que vive nas cidades, mas a relação entre o meio e doença está presente em “Urupês”.¹¹ Ela se dá por intermédio do termo modorra que é a sonolência causada por certos tipos de enfermidades, embora seja coisa derivada da mestiçagem, afirmavam os defensores das teorias raciais.

Estancik (2005, p. 49) esclarece que, na primeira fase – a eugênica – Lobato responsabilizava o caboclo pelo atraso do Brasil, classificando o mestiço de indígena com o branco

[...] como um “funesto parasita da terra”. [...] A mistura de raças era denunciada como a causa daquela realidade. O caboclo, o mulato, eram por ele apresentados como resultados degenerados da miscigenação. A hierarquia racial, na qual Lobato e intelectuais do período acreditavam, [...] que a mistura entre raças diferentes resultava em seres inferiores, degenerados, tal qual era apresentado o Jeca Tatu naquele momento.

Decorre que o sertão, classificado como espaço em que vive a gente degenerada e por isso decadente, era imagem resultante da visão eugênica. Na segunda fase, porém, interpretação foi substituída pela perspectiva do higienismo, adotada por Lobato e outros intelectuais que tratavam da temática sertão. Tal mudança se deveu

Em parte, [...] à divulgação das conclusões da expedição promovida pelo Instituto Oswaldo Cruz aos Estados da Bahia, Pernambuco, Piauí e Goiás (Santos, 2004; Lima, 1999). Chefiada por Belisário Penna e Arthur Neiva, aquela expedição demonstrou que o habitante do interior estava sempre exposto à varíola, à malária, à doença de Chagas, às doenças venéreas, além de ser vítima de parasitas intestinais e da subnutrição (STANCIK, 2005, p. 49-50).

O lugar da “velha praga” tornou-se alvo de muitas e variadas outras pestes que infectam o homem/urupê. Trata-se, como se vê, de um arranjo. Uma acomodação possível devido à mesclagem entre o discurso eugênico e o higienista, liame de sistemas teóricos em voga no âmbito de alguns círculos intelectuais brasileiros da época.¹² Daí,

¹¹ “[...] o caboclo é o sombrio Urupê de pau podre, a modorrar silencioso no recesso das grotas”

¹² Segundo De Luca, uma característica que particularizou a eugenia no Brasil até meados da década de 1920 foi “[...] a proximidade, quando não coincidência, entre as proposições derivadas de Galton e a higiene, saberes que ainda caminhavam muito próximos e que, até certo ponto, apareciam confundidos no discurso da época. A uni-los estava a crença, de fundo neolamarquista, na transmissão dos caracteres adquiridos, que permitia encarar qualquer melhoria nas condições higiênico-sanitárias da população, nos hábitos alimentares, na prática de esportes, como um avanço em termos de aperfeiçoamento genético (DE LUCA apud STANCIK, 2005, p. 50).

Se Lobato passou a entender que o mal maior estava nas doenças e que a solução era o saneamento dos sertões, isso não significou o abandono da causa eugênica. Pelo contrário, revela um dos mais marcantes traços da adoção daquela ciência, na forma como se verificou no Brasil dos tempos da Primeira República (STANSIK, 2005 p. 50).

O lugar em que “as pestes infectam a praga” torna-se território a demandar saneamento. Uma cancha a ser recuperada, tratada e redimida. Tal tese pode ser considerada, em concordância a Stansik (2005 p. 50), até mesmo como avanço pois “[...] tornou possível que algumas parcelas da intelectualidade brasileira negassem, e com base na ciência, que o país estava condenado ao atraso e sua população à degeneração”.

Por estas e outras razões, disse Amado (1995, p. 146), que como categoria cultural, “‘Sertão’ ocupa [...] lugar extremamente importante na literatura brasileira, representando tema central na literatura de popular, especialmente na oral e de cordel além de correntes e obras literárias cultas”. Mas nessa literatura regional de início do século XX, as imagens do sertão lugar que comporta gente degenerada, devastadora, indolente, parasitária, rapina e povo condenado ao fracasso perderam lugar para a imagem de terra acometida por moléstias e pragas devido à falta de saneamento, mas com perspectiva de um futuro promissor.

Uma década mais tarde, o cenário literário tematizando o sertão, especificamente no âmbito dos romances, se deslocou da região paulista para o nordeste. “A denominada ‘geração de 1930’ [...] é a responsável pela construção dos conturbados sertões nordestinos de forte conotação social” (AMADO, 1995, p. 146). Portanto, os escritos de autores como Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, José Lins do Rego, Jorge Amado e outros regionalistas da década de 1930 a respeito do sertão não serão discutidos aqui. Eles não enfocam a região privilegiada nas letras musicais de Tônico e Tinoco, contudo, em termos de movimento modernista temos o poema “Martin Cererê”, de Cassiano Ricardo. Como escreveu Coelho (2017, p 573),

Além de narrar a origem étnica do brasileiro e o nascimento dos “gigantes de botas” – leia-se os bandeirantes – o poema também abarca o mundo rural e ocupação do sertão como etapas que compõem a formação da nacionalidade. [...]. A partir daí, o país claro [...] saiu de dentro do sertão” e está “à espera [...] de um grito anunciador” (RICARDO, 1927b, p. 111).

O sertão representa, nesta perspectiva, a terra geradora do país claro que está a nascer. Terra/mulher fecundada pelos “gigantes de botas”, dá à luz a nação. Neste livro poema, reeditado várias vezes,

A parte dedicada à produção rural e à ocupação dos sertões é apresentada com uma ilustração na versão de 1928 e 1932, a qual reproduz os enunciados poemáticos. Nesta ilustração, vemos o ambiente rural, as casas e os cafezais disciplinadamente alinhados avançando sobre a serra. Do mesmo modo que a conquista do território foi realizada pelos “gigantes de botas”, a ocupação dos sertões pela produção cafeeira seria a reencenação do “espírito bandeirante”. Para representar o mundo rural sertanejo, Cassiano Ricardo inclui no M.C. alguns “causos”, o ambiente visual da fazenda – os monjolos, as casas, a queimada, os animais soltos no quintal –, as festas populares e os imigrantes. Na versão de 1928, ocorre a minimização do caboclo como protagonista na abertura do sertão, pois a abertura de lavouras cafeeira é associada à participação primordial do imigrante (COELHO, 2017, p. 573).

Com a introdução do imigrante, o sertão tornou-se o espaço do trabalhador, da gente empregada ou dedicada à economia sedentária, que produz o campo aberto para a reedição da saga bandeirante e o ambiente do novo ciclo econômico: a lavoura do café. Devido ao fato que “Para o poeta, a “civilização tomou de assalto o caminho da onça”, o sertão espaço primitivo “[...] cedeu lugar para a lavoura ligada por fios telegráficos.” (COELHO, 2017, p. 574). Assim, “essa tensão entre o mundo primitivo e o mundo moderno é amenizada quando a civilização encobre o ‘mistério selvagem’ com a “fumaça de um trem” (COELHO, 2017, p. 574). Na sequência dessa narrativa poética, em que a “terra primitiva é civilizada” os ruídos dos carros de bois são substituídos por “[...] fordes escandalosos a encher com o barulho dos séculos o silêncio, da ‘terra cabocla’” (COELHO, 2017, p. 574).

O sertão tornou-se a cancha dos tratores – gigantes de pneus – sertanistas de aço, o que garante, como diz Coelho (2017, p. 573) certa continuidade entre o antigo e o novo sertão, por meio da recorrência ao “espírito bandeirante”. Trata-se, agora, de espaço modificado pelos efeitos da industrialização, nova forma da economia, conforme Cassiano, originada pelo desenvolvimento da cafeicultura. O sentido propriamente nacionalista do interior evidenciou-se nas versões de 1934 e 1936 do livro “Martin Cererê”, uma vez que o poema “Pleno Sertão” não fazia parte das edições anteriores desta obra.

Nesse texto, a temática do sertão recebe mais atenção dentro da obra, visto que não são encontrados poemas dedicados a esse lugar no “fundo da floresta” que “é o coração úmido e bravo do Brasil”. [...]. Ao inserir o sertão como espaço de ação do bandeirante, o poeta descreve uma região simbolicamente localizada que deve ser incorporada ao conjunto nacional (COELHO, 2017, p. 578).

Trata-se do sertão nacionalizado pois se tem Cassiano Ricardo como representante da produção do modernismo nacionalista. Ricardo, em meados da década de 1930, refere-se ao sertão como berço da nação, espaço do avanço da civilização e também da tecnologia.

Quando Tônico e Tinoco participaram do mencionado concurso da Rádio Difusora, já haviam passado seis anos que “Pleno sertão” fora incorporado à obra de Cassiano. A letra da música “Tudo tem no Sertão”, cantada na ocasião, evidencia um tipo de consumo, pois o sertão passa a ser o espaço de todas essas coisas, menos das máquinas. Aparece como uma categoria tão abrangente tanto quanto na literatura, mas talvez não tanto recorrente pois como escreveu Janaina Amado (1995)

[...] no período compreendido entre 1870 e 1940, o “sertão” chegou a constituir categoria absolutamente essencial em todas as construções literárias que tinham como tema central a Nação brasileira. Para a autora, os historiadores reunidos em torno do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) refinaram o conceito. Nesse sentido, a categoria “sertão” configurou uma perspectiva dual – inferno ou paraíso –, visto que ambas foram categorias complementares, “porque, como em um jogo de espelhos, uma foi sendo construída em função da outra, refletindo a outra de forma invertida” (AMADO, 1995, p. 7).

No que tange ao cateretê composto por Tinoco expressando que tudo tem no sertão, não se percebe reflexo algum do espaço infernal que não seja, paixão e privação do amor. O mais que há é representado por violas, pássaros, cigarras e galos cantando. O cantar dos passarinhos faz a alegria do sertão da mesma forma que em “Tristeza do Jeca” e em outras dessas “modas”. Mas se o triste caboclo da década de 1920, nasceu e vive num ranchinho beira-chão, ligado ao conceito espacial de aldeia, na década de 1940, canta-se a completude do sertão com base em outro conceito. Na mesma letra expressando tudo o que tem no sertão aparece outra categoria espacial.

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 (TONICO & TINOCO, 1984, p. 38).

Como se vê, o recinto em que agora se situa o compositor é o bairro e, por acréscimo, um lugar (de muita alegria).¹³ Aparentemente, esta imagem contradiz aquela outra de que “[...] lá no mato tudo é triste desde o jeito de falar” estampada em “Tristeza do Jeca”. Também, parece que a letra situa o compositor no espaço urbano, o que seria ilógico, uma vez que o título se refere, explicitamente, ao sertão (“Tudo tem no...”).

Poderíamos pressupor a métrica como elemento determinante para a escolha da expressão “bairro”; mas também a idéia de manter o estilo caberia como causa. Nestes casos, “bairro” e “lugar” estariam ali para evitar a repetição, sem prejuízo ao ritmo. De todo modo, os compositores tinham outras opções que também não causassem dano à métrica. Dispomos, na língua portuguesa, de uma gama relativamente ampla de palavras com a mesma propriedade e que nem interferem no sentido. Poderiam ter escolhido, por exemplo, as expressões: aqui na terra, aqui no sítio, aqui no local, aqui na tifa e mesmo, o mais condizente, o mais perspectivado: aqui no sertão aonde moro. O termo emergente, porém, foi bairro, talvez devido ao componente semântico. Então, as pesquisas realizadas por Antônio Cândido nos servem com esclarecimento.

O autor de “Parceiros do Rio Bonito” escreveu que, em se tratando da cultura caipira, bairro é conceito rotineiramente utilizado. Uma das causas deste emprego está em que, no início, os bandeirantes despovoaram o interior paulista, região que somente foi repovoada “[...] com os descobridores de minas” (CÂNDIDO, 1975, p. 57-65). O autor refere-se aos seguintes tipos de moradores, existentes na região: os transitórios (cultivadores nômades, agregados, posseiros) e os permanentes (sitiantes e fazendeiros). Notável, para a nossa discussão, é que, conforme Cândido (1975, p. 60), o bairro constitui a unidade básica de agrupamento de todos esses segmentos sociais no modo de vida aí existente. Os grupos rurais de vizinhança, nessa região, tradicionalmente são designados por esse mesmo conceito, diz ele.

Este é a estrutura fundamental da sociabilidade caipira, consistindo no agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas. As habitações podem estar próximas umas das outras, sugerindo por vezes um esboço de povoado ralo; e podem estar de tal modo afastadas que o observador muitas vezes não discerne, nas casas isoladas que topa a certos intervalos, a unidade

¹³Bem-estar, deleite, gozo, glória, animação, gáudio, pasto, regalo, riso, alacridade, contento, deleitamento, euforia, jubilação, deleitação, bom humor, jucundidade, enlevo, júbilo, ledice, prazer, regozijo, satisfação, aprazimento, gosto, jovialidade, comprazimento, entusiasmo, desfastio, contentamento, felicidade.

que as congrega. O viajante, de antigamente e de agora, é por isso levado muitas vezes a uma ideia exagerada da segregação em que vive o caipira, quando, na verdade, era raro, e foi-se tornando excepcional, o morador não integrado em agrupamento de vizinhança. Há de fato, bairros de unidade frouxa, que poderíamos denominar centrífugos, propiciando um mínimo de interação; outros, ao contrário, de vida social e cultural mais rica, favorecendo a convergência dos vizinhos em atividades comuns, num ritmo que permite chamá-los de centrípetos. [...] (CÂNDIDO, 1975, p. 63).

Tal unidade rural, ligada a outras por laços de entreajuda no trabalho, é definida como:

[...] 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. Nos velhos documentos paulistas, bairro sempre aparece como divisão administrativa da freguesia, que o é, por sua vez, da vila. Esta era a sede da Câmara e Paróquia e cabeça de todo o território, quase sempre vasto; a freguesia supunha um núcleo de habitação compacta e uma igreja provida de sacerdote, geralmente coadjutor do vigário da paróquia; o bairro era divisão que abrangia moradores esparsos, não raro com sua capelinha e as vezes cemitério (CÂNDIDO, 1975, p. 63).

O “bairro aonde moro” de Tonico e Tinoco, portanto, situa-se na área rural, invertendo o que se deduziria com base na história de vida da dupla. É que próximo à ocasião em que participaram do “Concurso da curva torta”, no ano de 1937, os cantores mudaram, com seus pais e irmãos, para a cidade. Desde então, até o final da década de 1950,¹⁴ tematizaram o sertão, também como cenário de histórias de amor e traição. Em tal enredo, trata-se da terra em que vive o caboclo, enganado, no abandono e lamentando a frustração no amor. Vejamos a letra da música “Desprezado”.

Vou contar a minha vida, do que eu já tenho passado / Sempre fui rapaz de gosto, um caboclo respeitado. / Já fui violeiro de fama, das morenas cobiçado. / Tudo isso se acabou, hoje eu vivo desprezado. / No Triângulo Mineiro, no lugar que eu fui criado, / Eu amei uma morena que caiu no meu agrado. / Ela gostava de outro, sempre me trouxe enganado. / No meu rancho da floresta, hoje eu vivo desprezado. / Este meu sertão de Minas, para mim está tudo mudado. / Sempre chorando a saudade daquele tempo passado (TONICO & TINOCO, 1984, p. 45).

Nesta que está entre as primeiras gravações da dupla, o lugar em que o caboclo foi criado, o sertão de Minas, aparece como um ambiente modificado, irreconhecível e hostil. Tudo lhe parece alterado, fora do lugar, mas não por efeito da modernização

¹⁴ Foi o recorte temporal desta pesquisa.

decorrente da cafeicultura como afirmava Cassiano. Tampouco, devido à ação dos bandeirantes, dos “fordes” ou do “trem que fumeja no horizonte”.

A causa da melancolia é que o violeiro, antes cobiçado pelas morenas, agora se encontra desamparado em seu rancho da floresta. Na perspectiva do consumo, a vida desse respeitado tocador de viola pode ser a metáfora do próprio sertão. Logo, o lugar, anteriormente tratado com deferência e que agradava a todos,¹⁵ está sendo preterido. A gente que deveria valorizá-lo, está privilegiando a vida urbana, a sedentarização, a fixação e a corrupção... A época era de mudanças e incertezas.

Segundo depoimento de Tinoco,

Chegou o fim do ano agrícola de 1937. Muitas famílias mudando para outras fazendas e nós, os Perez, indo com outras famílias para Sorocaba, tentar a vida na cidade. Fomos morar na vila Barcelona. [...]. Muitas coisas aconteceram. [...]. Saímos para a rua sem saber que rumo tomar. [...] querendo retornar à roça porque lá todos eram amigos de verdade. A mãe e as irmãs não se acostumavam com a cidade, tampouco se adaptavam ao trabalho na fábrica. O pai sempre tristonho, recordando seus bate-papos com os compadres, suas barganhas de cavalos (TONICO & TINOCO, 1984, p. 28).

No que tange ao contexto, como escreveu Forjaz (1984, p. 38), o processo político

[...] desencadeado em 30 é o da centralização estatal operada pelas próprias oligarquias, o que redundava numa ampla renovação das elites dirigentes. As clivagens regionais que comandam esse processo seriam a ofensiva paulista para consolidar sua hegemonia, coincidindo com o descenso mineiro e ascensão gaúcha, assim como com a maior inserção nordestina nos centros de decisão política. Minas Gerais, estado declinante em termos econômicos, com o rompimento do pacto do “café-com-leite”, torna-se menos autônoma do que São Paulo, em relação ao Governo federal. Mas o próprio estado de São Paulo, embora mais autônomo do que Minas em relação ao centro, sofre a partir de 30 uma disjunção cada vez maior entre o seu peso econômico e sua importância política: “Basta lembrar aqui que o censo de 1940 já mostra ser este o maior Estado brasileiro em população, além de já ser a principal fonte de impostos do governo central e o foco de industrialização do país”.

Nota-se que a letra de “Desprezado” se ambienta no Triângulo Mineiro. Quem sabe por puro acaso, mas convém notar que o regionalismo político, permitam-nos chamar assim a política do “café com leite”, estava em crise. Nessa mesma época, a

¹⁵ Rapaz de gosto significa moço que agrada.

dupla compôs e cantou a música intitulada “Goiana”. O título pode implicar que o sertão dessas letras musicais se ampliava para além da região composta por São Paulo e suas fronteiras com outros estados.

Então, incorporou-se a goiana, essa “Moça delicada é flor de bonança / mora em outro Estado de muita distância. / Que linda goiana, ficou na lembrança. / Suspiro saudade, coração balança” (TONICO & TINOCO, 1984, p. 44). Podemos dizer que as regiões de “muita distância” passaram a contar porque, lá, vivem pessoas de alto poder aquisitivo tal qual a que “[...] é fazendeira de muita finança”, mas também porque o sertão, agora, incorporava-se politicamente ao país. O extremo sul também aparecerá. Na letra da “Rio Grande”, composição do gaúcho B. Santos, a tese é de que o sertão comporta o Brasil inteiro.

Deixei o meu Rio Grande minha terra amada / A terrinha abençoada aonde eu nasci. [...]. Eu venho de longe sem conhecer nada / Passando nas estradas deixando o sertão. [...]. Hoje nesta terra vivo descansado / Vejo o luar prateado deste céu anil / Minha terra ficou longe em outro estado / Mas eu vivo conformado pois tudo é Brasil (TONICO & TINOCO, 1984, p. 71).

Outras composições contemplam o Estado do Mato Grosso, como as músicas “Baile em Ponta Porã”, “Brasil/Paraguai” e “Filho de Mato Grosso”. O Nordeste, é referência com a “Coco do Ceará”, citando-se também o Estado de Alagoas e a capital da Bahia. Uma valsa representava o Estado de Santa Catarina. Várias alusões ao território paranaense, principalmente ao rio Paraná. Sobre Minas, diretamente, uma toada, uma guarânia e uma valsa.

No ano de 1964, eles gravaram, “Percorrendo meu Brasil”, letra que nomina todas as unidades da federação existentes na época.

Maninho, apronte a mala porque vamos viajar / Visitar todos os Estado, o circo não pode parar / Saindo do meu São Paulo, o Brasil vamos visitar. [...]. Depois volto satisfeito, trago muito o que contar, / pois eu sou um bandeirante da terra do cafezal. / Sou um artista brasileiro, deste Brasil nacional (TONICO & TINOCO, 1984, p. 152).

A composição pode ser ligada à época do circo¹⁶ e a Martim Cererê, porque simula uma turnê pelos lugares que formam a nação. Enquanto o país mergulhava numa fase de autoritarismo de concentração do poder, de movimento de centralização das decisões políticas, a dupla circulava pelos Estados.

¹⁶ No início da carreira a dupla fazia excursão nos circos como foi o caso do Circo Biriba.

Podemos concluir a discussão dizendo que o primeiro indício de consumo da produção centralizada sobre o sertão, aquela que é enjambrada na cidade e por gente urbana, consiste em que o sertão não é a terra do sertanismo romântico em que alegre é a vida, mas o lugar onde o caboclo jaz, preterido e abandonado. É o sítio no qual suplica ao santo para que a situação reverta, com o retorno da cabocla para a aldeia. Esta “referência de lugar” não implica, necessariamente, um retorno ao nativismo, nem menos ao romantismo caboclo do início do século XX. O termo aldeia tem uma longa tradição vinda da Europa, designando uma situação contraposta à marca sedentária das sociedades agrícolas e urbanas. As composições de cenário em que o sertão/aldeia é mata, passarada e rancho de palha reforçam tal nuance nômade, ou seja, o caráter transitório da cultura caipira apontado por Antônio Cândido em “Parceiros do Rio Bonito”. Pedir para que alguém volte à aldeia, retorne ao rancho de palha, significa desejar que regresse ao mundo provisório dos tempos iniciais, dos começos e das origens de todos os povos que formam a cultura caipira: ibéricos, africanos, indígenas e outros. Então, a letra desta canção pode ser vista como uma forma de consumo do produto espaço/fixo, ambiente/sedentário que é a cidade, o comércio, as indústrias, os negócios e mesmo a fazenda em que as pessoas estão presas à terra.

No contraponto à produção literária acadêmica, aplicando-se o conceito de circularidade, podemos perceber certa relação de permuta contínua com a discografia de Tonico e Tinoco. Ocorre que desde as primeiras décadas do século XX, houve um processo de profissionalização dos escritores no Brasil. Em termos da literatura dita paulista, o período é marcado pela ascensão de “anticabocismo”, especialmente em Monteiro Lobato. O sertão torna-se o lugar em que se reproduz a velha praga, a figura do caboclo. O mestiço de indígena e branco é comparado ao urupê, um vegetal considerado como imprestável àquela época. Ideia destilada das teorias eugênicas que, em se tratando do criador do Jeca Tatu, logo as substituiu pelo espectro teórico higienista. Então, as moléstias e epidemias se tornaram as causas da falta de desenvolvimento de que se acusava o sertão. Este transformou-se em terra contaminada, chão a ser conquistado por intermédio de políticas sanitárias eficientes; mas as letras do cancionista sertanejo aqui estudado indicam certo consumo destas mesmas teses.

Veja-se que em “Tristeza do Jeca” o lugar/sertão em que nasce o caboclo é o alto da serra, evidenciando o consumo da tese lobatiana, em paralelo aos “altos montes” de Varella. O fundo mofado da grotta, lá onde medra a orelha de pau, bem como o ambiente

contaminado por lombrigas e pelo amarelão se reconfigura como alto da cadeia montanhosa, lugar arejado e cheio de vida no qual os pássaros cantam suas sinfonias. Trata-se de inversão, de improviso, de invenção, de mudança da finalidade e de reaproveitamento.

Como dissemos, práticas de consumo transformam ambientes em lugares praticados, pois “[...] o espaço é produzido pelas operações [...] que o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais [...]” (CERTEAU, 1994, p. 202). No presente caso, tal consumo não nos parece um simples retorno um passado romântico, mesmo que a recorrência ao conceito de aldeia possa insinuá-lo. É que no âmbito do regionalismo paulista, o jogo de contrastes entre campo e cidade poderia reforçar tal impressão. Como vimos este jogo antitético atravessa toda a discografia até aqui pesquisada e, em termos de produção literária, teve seu ápice, talvez, em “A cidade” de Fagundes Varela.

Nesta produção, o mundo urbano é lugar da perdição, dos vícios e das traições. No consumo, nas letras musicais se nota certo reaproveitamento dessas teses e a cidade conservará o aspecto de lugar da sedução. A cabocla, alvo dos amores do sertanejo, será, a miúde, conquistada por um forasteiro citadino. É a década de 1940, modernização agrícola, industrialização, Estado Novo, quebra da velha hegemonia mineiro/paulista, Segunda Guerra e época de forte êxodo rural. A dupla mudou para a cidade (primeiro Sorocaba, depois São Paulo). Essas mudanças na base da economia agrícola se fizeram sentir na poesia sertaneja e acadêmica.

Algumas ideias presentes em “Martim Cererê” também estão nas canções: basicamente a de que o sertão é a mãe da nação, aquela entidade fecundada pelo bandeirante/gigante de botas. O sertão aparece como o lugar simbólico que deve ser agregado à nação, mas não exatamente como está proposto no poema de Cassiano Ricardo. Enquanto na ode bandeirante os carros de bois são substituídos pelos ruidosos fordes, nas letras das canções como a “Tudo tem no sertão” persiste a fanfarra da passarada, no lugar que é o “bairro”, ou seja, localidades vinculadas por laços tradicionais de trabalho. Ali o ruído milenar dos pássaros não cessa.

Bairro, conceito análogo ao de aldeia, é categoria espacial de aplicação específica na região aqui abordada. Cândido escreveu tratar-se de unidades rurais de vizinhança, ligadas por laços laborais de entreatajuda, “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.

Desde as primeiras gravações da dupla, até o final da década de 1950, tematiza-se o sertão como cenário de uma espécie de história de amor e traição entre campo e cidade, entre o tradicional e o moderno, o sedentário e o provisório, entre o local e o geral. Destacamos a noção do mundo provisório da aldeia, do bairro e do rancho em que a morada é fugaz e ecologicamente mais integrada por causa dos pássaros, dos animais e da mata. Nestes lugares percebe-se algo das tabas ancestrais imersas em ritos de guerra, envoltas na sonoridade do passaredo, bairro/chão congregado pela ação orfeônica da viola caipira.

Referências

AGUIAR, Maria Lívia de Sá Roriz; HERSCHMANN, Micael. Vida cotidiana: em torno de Agnes Heller e Michel de Certeau. **Revista Mídia e cotidiano**. Nº 5, Dezembro de 2014.

ANZOLIN, André Soares. Aldeias e aldeamentos no século XVI. **BiblioAtlas** - Biblioteca de Referências do Atlas Digital da América Lusa. Disponível em: http://lhs.unb.br/atlas/Aldeias_e_aldeamentos_no_s%C3%A9culo_XVI. Acesso em: 6 de março de 2018.

AMADO, Janaina. Região, nação, sertão. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v.8, nº 15, 1995, p. 145-151.

CAMPIGOTO, José Adilçon. SOCHODOLAK, Hélio. (Orgs.). **Estudos em história cultural na região centro-sul do Paraná**. Guarapuava: Editora da UNICENTRO, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida. 3ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

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

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

COELHO, George Leonardo. O modernismo ricardiano e a poética do Martim Cererê: a transformação do mundo rural e a civilização dos sertões. **CONGRESSO INTERINSTITUCIONAL BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO POPULAR E DO CAMPO – CIBEPOC. Catalão**. Anais... Catalão: UFG, 2017. Disponível em <http://congressos.sistemasph.com.br/index.php/cibepoc/cibepoc2017/schedConf/presentations>. Acesso em 21/03/2018.

- COSTA, Maria Clelia Lustosa. O discurso higienista definindo a cidade. **Revista Mercator**: Fortaleza, v. 12, n. 29, set./dez. 2013. p. 51-67,
- DEL CONT, Valdeir. Francis Galton: Eugenia e hereditariedade. **Scientiæ Zudia**, São Paulo, jan. 2008, v. 6, n. 2, p. 201-218.
- FRANCHETTI, Paulo. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.
- LEITE, Silvy Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas a caricatura na literatura paulista, 1900 1920**. São Paulo: Fundação Editorial da UNESP, 1996.
- LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. **Novos Cadernos NAEA**, vol. 2, n. 2, 1999, p. 5-32. Disponível em:
<<http://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/107/161>>. Acesso em: 27/01/2017.
- MOLAR, Jonathan de Oliveira. Sou “Caipira pira pora...”: Representações sobre o Caboclo, do parasita da terra a paradigma da realidade nacional (1889-1945). **II ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM**. Londrina, Paraná. 2009.
- PAIXÃO, Alexandre Henrique. Sobre a cidade no romantismo brasileiro. **Revista Baleia na Rede**, Vol. 1, nº 8, Ano VIII.
- PEREIRA, João Baptista Borges; QUEIROZ, Renato Silva. Por onde anda o Jeca Tatu? **Revista USP**, São Paulo, dez/2011, n.64, p.6-13, dezembro/fevereiro, 2004-2005.
- FORJAZ, Maria Cecília Spina. Industrialização, Estado e sociedade no Brasil (1930-1945). **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo Julho/setembro, 1984. Vol.24. Nº 3.
- FOUCAULT, Michel. O nascimento da Medicina Social. In: **Microfísica do poder**. Rio, Ed. Graal, 1984.
- FRESSATO, Soleni. Jeca Tatu: uma representação cômica da cultura popular no cinema nacional. **II ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA**. Salvador, 03-05/05 de 2006.
- FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. O mal-estar na civilização e outros trabalhos. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1996.
- MELON, Carlos Armelin. Música caipira ou música sertaneja? O jogo da contenção e absorção no século XX. **Revista Espaços Acadêmicos**. Nº 148. Setembro de 2013.
- NIEUHOF, Joan. **Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil**. Traduzido do inglês por Moacir N. Vasconcelos. Confronto com a edição holandesa de 1682, introdução, notas, crítica bibliográfica e bibliografia, por José Honório Rodrigues. São Paulo: Martins, 1942.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- 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.

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

STANCIK, Maro Aurélio. Os jecas do literato e do cientista: movimento eugênico, higienismo e racismo na primeira república. **Revista Publicatio**, UEPG: Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes. 13 (1) 45-62, jun. 2005.

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.

Recebido em: 29 de março de 2018.

Aprovado em: 07 de junho de 2018.