

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC

História, Sociedade e Cultura

SONORIDADES CAIPIRAS NA CIDADE: A MÚSICA
CAIPIRA ENTRE OS ANOS DE 1929 A 1950

ELTON BRUNO FERREIRA

São Paulo

2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC

ELTON BRUNO FERREIRA

SONORIDADES CAIPIRAS NA CIDADE: A MÚSICA
CAIPIRA ENTRE OS ANOS DE 1929 A 1950

Projeto de Pesquisa apresentado como exigência de conclusão Curso de Pós-Graduação Lato Sensu História, Sociedade e Cultura.

Professora orientadora: Dr. Ana Barbara Aparecida Pederiva.

SÃO PAULO

2011

SUMÁRIO

Apresentação	3
Justificativa da pesquisa	13
O tema na bibliografia	14
Objetivos	20
Metodologia de pesquisa	21
Fontes	21
Cronograma de pesquisa	22
Referências bibliográficas	25

Sonoridades caipiras na cidade: a música caipira entre os anos de 1929 a 1950

Apresentação

Este projeto de pesquisa visa construir um trabalho cuja reflexão esta baseada em relação principalmente à migração de alguns grupos de camponeses do interior do Estado de São Paulo rumo à capital. A partir disso, descortinar a oposição campo e cidade (meio rural e urbano) entre os anos de 1929 a 1950. Essa baliza coincide em grande parte com o governo Vargas, período em que temos uma valorização da industrialização e uma preocupação maior com os operários dos centros urbanos em relação aos “caipiras” do interior. Esse mesmo centro urbano que recebe um olhar especial, muitas vezes será colocado como um lugar de artificialismo, onde as raízes são desestruturadas em nome do progresso. Para Geni¹ Rosa Duarte, na outra via de comparação entre os dois meios, existia também a valorização do campo. No entanto, segundo a autora, essa valorização se dava em um plano da valorização da ideia de uma pureza rural, portanto, lugar onde se encontraria a felicidade, baseada na simplicidade da vida camponesa. Já o valor do meio urbano, e dos grupos que o compõe, no período pensado para este projeto, é muito bem articulado. Podemos pensar que é exatamente essa atribuição de valores que, inclusive, daria espaço a esta nostalgia de pensar no campo como um ambiente natural, onde se encontram nossas raízes, mas que já está sendo ultrapassado pelo progresso artificial da cidade impossibilitando de uma vez por todas a volta a um nostálgico passado glorioso. Pensemos esse quadro valorativo a partir de que mesmo durante a Segunda Guerra Mundial o trabalhador urbano é colocado em relevância, pois são relacionados à batalha da produção, são como

¹ DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar*. São Paulo nos anos 30 e 40. São Paulo: Tese de Doutorado/ PUC – SP, 2000.

soldados de segunda trincheira, mas com a mesma importância dos outros². É interessante notarmos que a oposição entre campo e cidade já está presente no século XIX principalmente no grupo dos liberais, quando se acentuava a discussão sobre o fim da escravidão e os liberais emancipacionistas apresentaram um discurso que liga o campo à escravidão e a cidade à civilização³.

O campo acaba surgindo de certa obscuridade do período histórico, como atesta o trabalho de Ana Carolina dos Santos Nery⁴. Segundo ela, nos Cine Jornal – Brasil, os operários sempre apareciam em primeiro plano, ligados às máquinas como peças de suas engrenagens, enquanto os trabalhadores rurais, em segundo plano, eram retratados como motivo de curiosidade. Após o início do governo Vargas, foi necessário mudar a visão do país, que teoricamente saía do atraso e entrava na era do desenvolvimento, sendo seu passado relacionado ao atraso e o presente ao progresso, rumo à industrialização.

Nesse meio de comparações entre os espaços urbanizados ou agrícolas, a situação do trabalhador agrário parece ser de marginalização no processo de valorização do trabalho, pois, a partir de 1930 se busca valorizá-lo através da construção de um indivíduo que só se tornava cidadão na função de trabalhador urbano, no momento em que o Brasil buscava se tornar “moderno” através da industrialização conjugada à urbanização⁵. Segundo Lefebvre, existe uma divisão clara na visão do papel do campo e da cidade, com privilégio à zona urbana:

A divisão social do trabalho entre a cidade e o campo corresponde à separação entre o trabalho material e o trabalho intelectual, e, por conseguinte entre o natural e o espiritual. A cidade incumbe o trabalho intelectual: funções de organização e de direção, atividades políticas e militares, elaboração do conhecimento teórico.⁶

² SANTOS, Ana Carolina Nery dos. *A estética estadonovista: um estudo acerca das principais comemorações oficiais sob o prisma do Cine – Jornal Brasileiro*. Campinas: Dissertação de Mestrado/Unicamp, 2004.

³ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁴ SANTOS, Ana Carolina Nery dos. *A estética estadonovista: um estudo acerca das principais comemorações oficiais sob o prisma do Cine – Jornal Brasileiro*. Campinas: Dissertação de Mestrado/Unicamp, 2004.

⁵ SANTOS, Ana Carolina Nery dos. *A estética estadonovista: um estudo acerca das principais comemorações oficiais sob o prisma do Cine – Jornal Brasileiro*. Campinas: Dissertação de Mestrado/Unicamp, 2004.

⁶ LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001. p.36.

O camponês não está incluso nesse projeto de novo trabalhador ligado à modernidade, ao qual, mesmo apenas através da situação de trabalhador, era garantido o seu direito à cidadania, e chega, como migrante, a esse ambiente de valorização intelectual em oposição ao campo, onde ele terá que se adequar aos novos conceitos. Tais condições, ao que nos parece, estão entrelaçadas para que sejam criadas as possibilidades de valorização do meio urbano. Então, no processo de migração, os interioranos estariam buscando um meio de vida na cidade, destacada como centro de reunião de possibilidades, onde há a o encontro de pessoas que se tornam produtores e consumidores de produtos e de espaços, mas também é nesse ambiente onde essas pessoas podem ser exploradas.⁷ Encontramos no trabalho de Maria Izilda Santos de Matos⁸, um alerta sobre a capital do Brasil (Rio de Janeiro no período da nossa análise), como exemplo, pois este era o espaço em que se estabeleciam as normas sociais, onde era valorizado o urbano como símbolo de modernidade. Mais uma vez o nosso problema histórico de preconceito contra o interior e seus habitantes está dando sinais de vida para nossa análise, nossos caipiras estão colocados à margem da sociedade. Entretanto, essa camada que vem do interior passa a fazer parte do meio urbano, pois muitos deles, sem condições de se manter nas terras, vão para as grandes cidades, como a capital paulista, em busca de oportunidades. Veja, por exemplo, o caso de Ariovaldo Pires, conhecido posteriormente pelo pseudônimo de “Capitão Furtado”, que em 1926, com 19 anos de idade, deixa o interior, que era marcado nesse momento pela superprodução do café, rumo a melhores condições de vida na cidade de São Paulo⁹.

Antes de prosseguir, é importante deixar claro que a intenção, em momento algum, vai ser a de mostrar que era melhor a situação do operário do que à do camponês, afinal de contas, todos são trabalhadores, produtores de algo, e tem sua relevância dentro da sociedade. Até mesmo porque o operário não passava de um alvo, onde a estratégia era amenizar qualquer conflito entre as classes trabalhadoras e patronais, para tanto eles deviam ser subjugados, disciplinados, reprimidos e

⁷ LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

⁸ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Ancora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru: Edusc, 1995.

⁹ FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: Viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

controlados¹⁰, ou seja, colocados em qualquer situação em que pudessem ser manipulados.

É interessante notarmos que essa vertente industrialista, característica do governo Vargas tem forte ligação com ideias positivistas de progresso, visto que Alfredo Bosi¹¹ coloca em seu trabalho os ideais de Comte e Saint Simon, que justificam o uso de forças morais e políticas para garantir o “empirismo industrialista”. Também para Alves¹², o positivismo era uma teoria que não considerava a lida, a caça e a pesca como trabalhos regulares, impossibilitando assim a agricultura racional e ordenada, que seria símbolo de progresso. O governo Vargas investia em educação técnica para fazer a ligação da mesma com a formação da mão de obra operária, atrelando educação, industrialização e economia¹³, veja o caso da comemoração do dia do Trabalhador de 1939, onde o presidente Vargas assina a instituição de escolas profissionais¹⁴. É fácil notarmos que esse sistema político tinha como alvo principal a industrialização do Brasil, mesmo afastado do liberalismo econômico, com clara vantagem à burguesia industrial, que de certa maneira, para garantir seu sucesso, estava recebendo apoio do governo.

Este trabalho visa entender como o caipira se inclui nesse novo ambiente, através de uma de suas manifestações culturais, as letras de músicas sertanejas do período, que vão sendo apoderadas pela cidade, considerando o pensamento de Lefebvre¹⁵, ela tem capacidade de se apoderar de significações, como as vindas do campo. Acompanhando o pensamento do Canclini, se hoje as culturas são de fronteiras, temos que dar a devida atenção ao fato de que essa música, expressão cultural do caipira, é feita, gravada e veiculada, na maior parte das vezes, na cidade, onde as culturas tendem a perder sua relação de exclusividade com o seu território,

¹⁰ SANTOS, Ana Carolina Nery dos. *A estética estadonovista: um estudo acerca das principais comemorações oficiais sob o prisma do Cine – Jornal Brasileiro*. Campinas: Dissertação de Mestrado/Unicamp, 2004.

¹¹ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹² ALVES, Antônio Tadeu de Miranda. *Retratos de caipira: construção de um estereótipo em Ângelo Agostini (1866-1872)*. São Paulo: dissertação de mestrado/PUC-SP, 2007.

¹³ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁴ SANTOS, Ana Carolina Nery dos. *A estética estadonovista: um estudo acerca das principais comemorações oficiais sob o prisma do Cine – Jornal Brasileiro*. Campinas: Dissertação de Mestrado/Unicamp, 2004.

¹⁵ LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

ganhando em comunicação e conhecimento.¹⁶ Portanto, há que se pensar em uma cultura caipira em contato com a cultura urbana, e lembrar que ela não é “pura”. Então, esclarecemos que a nossa pesquisa vai se basear no caipira, tido como exemplo de atraso, de inferioridade, através de sua manifestação cultural, a música caipira, que muitas vezes é colocada como inferior, em alguns casos apresentadas como meio de obtenção do riso. Não apenas no período analisado nessa pesquisa, como em momentos anteriores podemos destacar, no século XIX, como aponta a pesquisa de Alves¹⁷ que descreve o processo de construção do imaginário caipira, sendo o símbolo do não progresso, incivilizado e de desarranjo social. Segundo o pesquisador, a sociedade visava um tipo de progresso determinado por padrões europeus, principalmente exportados de Paris. Maria Izilda dos Santos Matos¹⁸ vem jogar um foco de luz em nosso caminho mostrando ser possível dar historicidade através da música, sendo a produção musical um dos espaços onde os caipiras poderão mostrar que não são alheios ao mundo que os cerca. Antes de qualquer coisa é bom que fique claro, Maria Izilda não analisa a música caipira, e sim o samba, então, seu foco musical é diferente do que propõe esse trabalho, entretanto, sua obra analisa a música, o que nos ajuda a compreender sua funcionalidade histórica. Esse é o motivo especial pelo qual sua obra está sendo citada nesse projeto.

A música é um instrumento capaz de extrair aspectos do cotidiano de quem canta e de quem ouve a música¹⁹, afinal de contas, para que ela possa fazer sentido, tem que ser entendida, para tanto, passa pelo dia a dia do ouvinte. Também

¹⁶ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editoras da Universidade de São Paulo, 2006.

¹⁷ ALVES, Antônio Tadeu de Miranda. *Retratos de caipira: construção de um estereótipo em Ângelo Agostini (1866-1872)*. São Paulo: dissertação de mestrado/PUC-SP, 2007.

¹⁸ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Ancora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru: Edusc, 1995.

¹⁹ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Ancora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru: Edusc, 1995.

é a manifestação de uma determinada sociedade²⁰, no nosso caso, a de origem no interior do estado de São Paulo. É bem lembrado também que:

Esses movimentos migratórios, que no fundo contém aspectos sócio – culturais relevantes pelo desvio de habitat, sempre necessitam de meios de adaptação complementar no sentido de pressão a ser aliviada.²¹

Ainda para Mauricio Monteiro:

(...) confinar a música a uma simples fruição estética, seria poupá-la do outros domínios possíveis, como o de funcionalidade histórica e, sobretudo, como o do dispositivo que atua diretamente sobre a vontade de quem a ouve.²²

É dentro dessa discussão que vamos procurar enquadrar a nossa análise das letras de música sertaneja, tentando extrair dela fragmentos históricos que interessam para esta pesquisa. Ainda em relação à análise musical, é interessante que não nos esqueçamos de um ponto primordial, ela tem como finalidade o mercado, a geração de lucro, adaptando o que Hobsbawn escreveu sobre o Jazz²³, podemos notar que o mesmo pode ter acontecido com a música caipira a partir da gravação do seu primeiro disco em 1929, financiado por Cornélio Pires. A cultura passa como um enlatado, onde a indústria processa o que é lucrativo para vender. Portanto, as músicas, antes de alcançarem seus ouvintes nas ondas do rádio, passariam por esse filtro institucional e mercadológico, fato este que temos que levar em consideração, para não cairmos no simplismo de achar que a música é um documento histórico acabado.

Para continuar a apresentação deste projeto, é bom que se faça uma ressalva, ainda baseado em Hobsbawm²⁴, a mesma análise que ele faz em relação ao Jazz, onde este ficaria limitado a grupos profissionais e cidades específicas caso não houvesse as gravações, as mesmas que anseiam atender o mercado, também

²⁰ MONTEIRO, Maurício. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.

²¹ FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: Viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

²² MONTEIRO, Maurício. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010. p. 85.

²³ HOBBSAWN, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra.

²⁴ HOBBSAWN, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra.

a música caipira podia ter sofrido do mesmo mal. Sabemos que se não fossem as gravações caipiras, a partir de 1929, elas ficariam “presas” a regiões geograficamente afastadas dos grandes centros urbanos, impossibilitando sua difusão para uma camada mais ampla da sociedade. Portanto, nesse ponto, apesar de termos alguma concordância, entramos em divergência com o pensamento do filósofo Theodor Adorno²⁵, pois, como divulgar e se fazer reconhecido um segmento de parte da sociedade se este se mantiver isolado? E o rádio, nesse período, cumpriu um papel importante, com o surgimento de programas sertanejos que proliferaram na década de 1930, que para José Geraldo Vinci de Moraes, também contrariando Adorno, escreve o seguinte:

Se por um lado o meio imprimiu um ritmo anárquico e mais rápido, quase industrial, nas produções musicais, com o objetivo de atender às crescentes demandas dos programas e ouvintes, de outro, também permitiu o escoamento de uma rica produção musical iniciada e existente no centro urbano em expansão desde o começo do século.²⁶

Deve ficar claro então que a pesquisa vai se basear em algumas letras de música caipira, gravadas entre os anos de 1929 a 1950, onde seja possível identificar que o pensamento está na vida do campo, como produto de saudade ou nostalgia. Dentro dessa proposta será feito um recorte de compositores e intérpretes, que são os seguintes: Alvarenga e Ranchinho, Ariovaldo Pires, João Pacífico, Raul Torres e Tonico e Tinoco. Opto também por incluir a série “Discos Caipiras”, organizada por Cornélio Pires e que foi produzida a partir de 1929. Com essa produção, Cornélio foi considerado o pioneiro na gravação desse tipo de música, além de ter uma caravana de artistas sertanejos que perambulava pelo interior, uma maneira encontrada por ele de vender mais discos.

É claro que também não podemos considerar Cornélio Pires como apenas um herói da música caipira e muito menos da cultura caipira em geral, pois a imagem do caipira não pode ficar restrita apenas ao que Cornélio representou. Trata-se de uma cultura heterogênea, com diversas visões de mundo, lembrando que o caipira, faz parte de uma camada da sociedade brasileira, mas é ser humano enquanto

²⁵ ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

²⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2.000. p. 289.

indivíduo também, assim sendo, seu pensamento pode sofrer variações. Como nos alerta Wolney, a imagem do caipira pode servir tanto para que valores rurais sejam preservados, quanto para justificar a necessidade de levar o “desenvolvimento” para o mundo rural²⁷. Algumas possibilidades de análise dos artistas citados podem ser demonstradas:

A música “Tudo tem no sertão”, gravada por Tônico e Tinoco em 1945, composta por Tônico serve de referência à idealização e anseios de uma vida no campo, isso fica bem claro nos versos: “Aqui no bairro onde eu 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.”

A recordação, de quem teve que migrar para a cidade grande, onde se torna mais difícil esses momentos calmos, em que é possível acompanhar o clarear do dia, escutar os pássaros cantando podem muito bem ser sentidas nesses versos. Esses fatores levam à gravação e escuta dessa música no meio urbano, espaço marcado por um outro ritmo de vida.

Em 1947, a dupla Tônico e Tinoco gravou “Você sabe onde eu moro”, um cateretê de Piraci e Geraldo Costa, onde destaco os seguintes versos: Você sabe onde eu moro,/ na casinha que eu adoro, fica lá no meu sertão./ Apesar de ser pequena/ inda cabe uma morena, / pra alegrá meu coração. De manhã quando eu levanto / eu já óio em tudo canto./ Sinto logo uma saudade./ Os passarinho cantando/ parece que tá falando:/ foi s’embora pra cidade.

A descrição de existência de uma morada, concretizada por uma casinha no sertão, que mesmo pequena, pode ser aconchegante para a existência de uma parceira que pode dar alegrias. Mas nestas letras, podemos considerar um sentimento de perda da felicidade para a cidade, afinal, a morena que dava alegria foi embora para a cidade. Isso demonstra o sentimento de que a cidade tende a

²⁷ FILHO, Wolney Honório. *O sertão nos embalos da música rural: 1929 – 1950*. Tese de Mestrado em História apresentada na PUC – SP. 1992.

levar as coisas que alegram o caipira, nessa canção, o sentimento de perda para a cidade é materializado pela perda da mulher amada.

Em 1940, João Pacífico, junto a Raul Torres, compõem a letra de “Cabocla Teresa”, a música é composta pela parte declamada, que faz uma introdução à história a ser narrada, onde temos os versos: “Pela réstia da janela/ por uma luzinha amarela/ de um lampião quase apagando”. Aqui são relatadas cenas de um cotidiano da vida simples do campo, sem a presença da eletricidade ainda, a existência da iluminação noturna se dá pelo uso do lampião. Na parte cantada cabe destacar os versos: “Há tempo eu fiz um ranchinho/ pra minha caboca morá/ pois era ali nosso ninho/ bem longe desse lugá/ no arto lá da montanha/ perto da luz do luá.” A idealização de uma vida tranquila onde o trabalho possibilitava a construção de um ranchinho para viver, sem muitas necessidades materiais, a felicidade do ranchinho era encontrada por ser no alto da montanha, de onde era possível contemplar a luz da lua. Esse ambiente imaginado cantado e gravado na cidade denota o sentimento de percepção de que a vida urbana não tem as mesmas características.

“João Pacífico e Raul Torres compõem em 1937 “Chico Mulato”, letra onde os versos também fazem menção à vida no campo, inclusive à religiosidade do caipira, apresentada nas referências às festividades de São João.” Na vorta daquela estada, bem em frente da encruziada,/ todo ano a gente via,/ lá no meio do terreiro, a imagem do padroeiro,/ São João da Freguesia. Dum lado tinha a fogueira, em redor a noite inteira/ tinha caboclo violeiro./ E uma tar de Terezinha, cabocla bem bonitinha,/ sambava neste terreiro. Era noite de São João, tava tudo no sertão,/ tava o Romão, cantador./ (...) Chico Mulato era festeiro, caboclo bom violeiro, (...)”.

Capitão Furtado e a dupla Alvarenga e Ranchinho fizeram uma produtiva parceira, onde podemos destacar para essa pesquisa a letra de “Liga dos bichos” de 1936, onde é detectada uma cidade cheia de problemas, relacionando políticos a animais. Nestas letras chega-se a conclusão de que o sertão é melhor do que a cidade, pois é apresentado como um espaço alheio, indiferente ao processo político que é realizado nos centros urbanos e que também exclui os caipiras camponeses.

Então podemos entender que se a política do período, industrialista, ligada a uma proposta de desenvolvimento positivista, marginalizava os camponeses, isso não passava despercebido, e nesses versos: “Pra chegar a capitão/ a gente quase se mata/ e os bicho sobe na vida/ tem até major barata/ Vo s’imbora pro sertão/ não vorto aqui nunca mais/ lá não tem suçaidade/ protetor dos animais!”, os caipiras encontravam um ponto positivo nessa marginalização.

Em “Ê...São Paulo”, composta e gravada por Alvarenga e Ranchinho em 1942, surgem os pontos positivos de viver na cidade de São Paulo. Podemos perceber nesses versos: “São Paulo do céu anil/ Da noite enluarada/ Da linda manhã de sol/ No raiar da madrugada”, que os pontos positivos são os mesmos encontrados muitas vezes no campo, citando inclusive a lua, como em “Cabocla Teresa”.

Mostrando que a música caipira não estava alheia aos acontecimentos da cidade, Capitão Furtado em parceria com Palmeira, compôs “Racionamento de Gasolina”, interpretada por Alvarenga e Ranchinho em 1942 criticando a falta de gasolina. O interessante é que nessa crítica eles acrescentam, na primeira estrofe, uma saída “à caipira”, propondo o uso de botinas no lugar dos automóveis: “A crise da gasolina/ Já tem dado o que falar/ Vou dizer algumas coisa/ Que eu já pude observar/ Quem andava de ortomóver/ A gastar a gasolina/ Pra mode o racionamento/ Hoje vai é na botina”.

A série “Discos Caipiras” do Cornélio Pires, lançada a partir de 1929, conta, entre outras canções, com “Jorginho do Sertão”, A letra fala sobre um roceiro que alcançou êxito na plantação de café. O detalhe a ser lembrado é que o período da gravação dos “Discos Caipiras” coincide com a crise econômica de 1929, que afetou justamente a cafeicultura brasileira. Diante disso, já é sabido que em 1930 o gaúcho Getúlio Vargas toma o poder, o que demonstra o afastamento da oligarquia cafeicultora paulista do governo nacional. Portanto, podemos crer que as letras dessa música, nesse momento, poderiam ser levadas em conta como o desejo, para os camponeses também, de obterem êxito na produção de café, visto que essa crise levou muitos como migrantes para a capital paulista como alternativa e busca de sobrevivência. Os seguintes versos mostram o sonho do agricultor: “O Jorginho do

Sertão é um rapaz inteligente./ Numa carpa de café ele enjeitou três casamento./ Acabou o seu serviço alegre, muito contente/ foi dizer ao seu patrão: - Quero minha conta corrente. – Sua conta não te dou por ser um rapaz de talento./ Jorginho, tenho três filhas, lhe ofereço em casamento./(...)”.

Também na série “Discos Caipiras” encontramos “Bonde Camarão” que fala das dificuldades de adaptação dos caipiras migrantes na cidade de São Paulo, onde eles têm que se adequar a diversas coisas que não eram necessárias no campo, como o transporte público feito à bonde elétrico: “Aqui em São Paulo o que mais me amola/ É esses bonde que nem gaiola/ Cheguei, abriro uma portinhola/ Levei um tranco e quebrei a viola/ Inda puis dinhêro na caixa da esmola!”. Podemos notar que no primeiro estrofe a dificuldade de “entender” o funcionamento do bonde é clara, e para finalizar, o último estrofe trata de como o caipira gostaria de resolver essa situação, voltando pro sertão, quando ele demonstra a vontade de voltar pra sua terra: “Eu vou m’imbora pra minha terra/ Esta porquêra inda vira em guerra/ Esse povo inda sobe a serra/ Pra morde a light que os dente ferra/ Nos passagero que grita e berra!”

JUSTIFICATIVA DA PESQUISA

Meu interesse pelo tema pode ser explicado por uma série de motivos, entre os quais, me considero um “caipira” por ter nascido em Porto Feliz, interior do Estado de São Paulo. Enquanto interiorano, verifiquei que o modo de vida caipira era destacado como exemplo de inferioridade, ou ignorância às “novidades do mundo”. Percebido isso, houve um processo de interiorização, de minha parte, do sentimento de ser inferior, por ser natural do interior. Somado a esses fatores, sempre gostei de escutar músicas caipiras.

Aos poucos, através de uma visão de mundo ampliada pelas leituras, pude perceber que a questão da inferioridade do caipira partia de análises

preconceituosas, e para rompê-las era necessário buscar na história fragmentos do cotidiano caipira, para poder descortinar essa visão precipitada. Senti a necessidade de entender a participação “caipira” na sociedade e para isso resolvi delimitar um período (1929-1950), fazendo ainda um recorte baseado na produção de alguns grupos de música caipira. A baliza cronológica escolhida é justificada por ser um período de crise da cafeicultura, que levou grupos do interior paulista a migrarem para a cidade de São Paulo em busca de melhores condições. Desse modo, é possível analisar alguns camponeses na cidade, podendo perceber como dois extremos construídos no imaginário (o caipira, símbolo de inferioridade e atraso, e a cidade, centro de decisões e desenvolvimento técnico) se integraram com uma participação ativa do migrante. Além disso, a partir de 1929, há a produção dos “Discos Caipiras” organizada por Cornélio Pires, considerada a primeira produção de músicas do gênero interpretadas também por grupos caipiras. Após esse lançamento, nas décadas seguintes, embalados nesse sucesso, algumas duplas conseguiram ganhar determinado destaque. Já na década de 1940 surgiu, como caipiras migrantes inclusive, a dupla Tônico e Tinoco, que foi, segundo Nepomuceno²⁸, a primeira a fazer sucesso nacional.

O TEMA NA BIBLIOGRAFIA

Partindo da tentativa de entendermos o desenvolvimento histórico de uma determinada camada da sociedade que poderemos eliminar diversos preconceitos existentes. Também é uma ótima oportunidade para qualificarmos um grupo social como agente histórico, demonstrando que a história é feita por seres humanos, e que apenas dessa maneira são capazes de desfazer desigualdades. Para tanto, é uma escolha importante de análise o modo caipira de ser, visto que este é colocado muitas vezes como inferior em relação aos habitantes dos meios urbanos. Segundo Antonio Cândido, essa visão do caipira se dá por conta da sua dificuldade em se

²⁸ NEPOMUCENO, Rosa. *Musica caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: 34, 1999.

enquadrar no desenvolvimento da economia capitalista, visto que as mudanças geradas por esta, não deram oportunidades para que o camponês paulista pudesse se adaptar, pelo contrario, foi tragado por ela, tendo que se adaptar meio que a força:

Como já se tinha visto no seu antepassado índio, verificou – se nele certa incapacidade de adaptação rápida às formas mais produtivas e exaustivas de trabalho, no latifúndio da cana e do café. Esse caçador subnutrido, senhor do seu destino graças à independência precária da miséria, refugou o enquadramento do salário e do patrão, como eles lhe foram apresentados, em moldes traçados para o trabalho servil. O escravo e o colono europeus foram chamados, sucessivamente, a desempenhar o papel que ele não pôde, não soube ou não quis encarnar. E, quando não se fez cidadão, foi progressivamente marginalizado, sem renunciar aos fundamentos da sua vida econômica e social. Expulso da sua posse, nunca legalizada; despojado da sua propriedade cujos títulos não existiam, por grileiros e capangas – persistia como agregado, ou buscava sertão novo, onde tudo recomeçaria. Apenas recentemente se tornou apreciável a sua incorporação à vida das cidades, sobretudo como operário.²⁹

Antonio Candido ainda explica como a entrada do caipira no sistema econômico se dá de forma prejudicial ao homem do campo:

Doravante, ele compra cada vez mais, desde a roupa e os utensílios até alimentos e bugigangas de vários tipos; em consequência, precisa vender cada vez mais. Estabelece – se, desse modo, uma balança onde avultam receita e despesa (embora virtuais)- elementos que inexistiam na sua vida passada.³⁰

Nesse momento Candido desmonta a ideia de Lobato, onde a culpa por qualquer má situação do caipira acontece por sua própria incapacidade. Agora, como podemos então conhecer essa camada social, que passa a compor a capital paulista, fazendo uma transformação no seu modo de vida? Mapeando esse antigo camponês que se torna um trabalhador urbano, nas indústrias, transportes rodoviários e ferroviários, da construção civil, das obras públicas, empregadas domésticas³¹ e diversas outras atividades nesse seu novo meio. Para Lefebvre³², a

²⁹ CANDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2001. p. 107.

³⁰ CANDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2001. p. 207.

³¹ CANDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2001.

cidade, portanto podemos considerar o ambiente onde os caipiras dessa pesquisa vão habitar, tem como objetivo a produção e reprodução de seres humanos pelos próprios seres humanos, além, portanto, da mera produção de objetos. Sendo que a cidade pode ser considerada obra dos grupos que a realizam em condições históricas, ou seja, a cidade também passa a ser espaço de construção do caipira migrante, que entre várias contribuições, traz em suas malas um conhecimento musical. Essa música colocada enquanto expressão da sua cultura, é uma forma de perseguirmos esse caipira que principalmente após a crise da agricultura de 1929, com a ida de muitos interioranos à capital de São Paulo, vai engrossar a quantidade de ouvintes apreciadores da sonoridade caipira na cidade³³. Segundo Moraes³⁴, a canção, a música popular, podem descrever setores pouco lembrados pela historiografia.

O desenvolvimento urbano também era passível de críticas, e para tanto, usava-se a oposição campo versus cidade para estabelecê-las. Claro, a caricatura do caipira era usada para tal empreitada e se beneficiando disso, seu tipo de música, usada com letras satíricas, vão dar o tom crítico do ambiente. Vejamos aqui a seguinte passagem:

(...) as músicas caipiras tradicionais traziam aos espaços urbanos um exotismo e um modo meio “estranho” de dizer as coisas comuns, passível de conduzir a um sentimento de perplexidade provocador, se não do riso, pelo menos de um sorriso irônico ou sarcástico.”³⁵
“Estabelece-se uma atitude de crítica a padrões ou costumes urbanos, no caso usando a figura do caipira, mas dirigindo – se ao público da cidade. Nesse sentido, a sátira tem uma direção precisa, e atinge seu público diretamente.”³⁶

Também é preciso entender por que alguns escritores como Rosa Nepomuceno³⁷ encaram músicas como “Tristeza do Jeca” e pessoas como Cornélio

³² LEFEVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

³³ FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: Viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

³⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2.000.

³⁵ DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: São Paulo nos anos 30 e 40*. São Paulo: Tese de Doutorado/ PUC – SP, 2000. p. 158

³⁶ DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: São Paulo nos anos 30 e 40*. São Paulo: Tese de Doutorado/ PUC – SP, 2000. p. 160.

³⁷ NEPOMUCENO, Rosa. *Musica caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: 34, 1999.

Pires e Almeida Junior na condição de fiéis retratistas do caipira, enquanto Wolney³⁸ considera improvável a existência de um genuíno caipira enquanto espécie de vida alheia à civilização e Camila Koshiba Gonçalves aponta que com o processo de gravação elétrica, a fala acaipirada foi recriada com mais precisão, mostrando, segundo ela, o caipira paulista como um ser humano astuto e simples.³⁹ Vemos neste último caso um exemplo de homogeneização do caipira, como a impressão de uma caricatura de “ser humano astuto e simples”. É possível classificar o homem do interior paulista assim? É mais provável que exista uma diversidade de modos e vivências.

É através da música caipira que essa sociedade vai ser analisada no sentido de mostrar sua historicidade entre os anos de 1929 a 1950, momento em que o Brasil passa por modificações urbanas, principalmente com a política getulista de valorização do trabalhismo, destacando os operários. Momento que temos também uma mudança no ritmo de desenvolvimento da metrópole paulistana, que a partir da década de 1930 vai se tornando um centro urbano – industrial, período em que surge o mito de que São Paulo é a cidade que não para nunca⁴⁰ e que mais cresce no mundo. É nesse ambiente que podemos acompanhar o crescimento de aglomerados urbanos, onde muitas pessoas começam a sair do campo para a capital paulista, por diversos motivos, entre os quais podemos citar um exemplo bem colocado por Maria Izilda:

A política desencadeada pela agricultura paulista, estimulando, em proporções bem superiores as possibilidades de emprego no campo, favorecendo muito o crescimento da população urbana. Assim, em momentos de queda do preço do café, geadas ou pragas, a evasão dos colonos do campo era acentuada (...).⁴¹

É preciso entender qual a relação que o caipira conseguiu estabelecer com a cidade, para não acharmos que essa relação não existiu, ou que foi mesmo de inferioridade. Entre as dificuldades encontradas pelo camponês na sua adaptação à

³⁸ FILHO, Wolney Honório. *O sertão nos embalos da música rural: 1929 – 1950*. Tese de Mestrado em História apresentada na PUC – SP. 1992.

³⁹ GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Dissertação de Mestrado/ Universidade de São Paulo, 2006. p. 107.

⁴⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2.000.

⁴¹ MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, SP: Edusc, 2007. p. 51.

capital paulista, podemos destacar a questão do tempo, que para o operário urbano, é marcada no relógio das indústrias, enquanto para o caipira, era marcado pela agricultura, como por exemplo, o ciclo germinativo.⁴² Além de toda dificuldade de adaptação a que o imigrante caipira na capital paulista teve de se submeter, outro problema é vencer a caricatura que sobre ele é desenhada, veja o caso de Monteiro Lobato que generaliza completamente o que é ser caipira, partindo do princípio que são pessoas que buscam apenas o mínimo para não morrer de fome, que tentam encontrar o jeito mais fácil para sobreviver, mesmo que isso leve a uma vida de desconforto⁴³. Veja o que ele diz do caipira:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dele na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugiando em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, o pica pau e o isqueiro, de modo à sempre conservar – se fronteiroço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar.⁴⁴

Agora cabe a pergunta: se ele “recua para não adaptar”, então por que muitos caipiras irão à busca de outras condições de vida em cidades como São Paulo? Ou também, como é bem colocado na pesquisa de Antônio Tadeu de Miranda Alves⁴⁵, onde é feito um estudo sobre a representação do caipira por Ângelo Agostini, com a criação do personagem Nhô-Quim que vai para a cidade e se vê em dificuldades para se integrar ao meio urbano com técnicas e objetos desenvolvidos pela ciência e que eram desconhecidos do personagem. Segundo esta pesquisa, o caipira aí representado tem de se adaptar, num processo irreversível de progresso, ao mundo urbano, que era “civilizado e progressista”

A música vai ser então analisada enquanto um campo de perspectivas e visões de mundo⁴⁶. Aqui ainda é importante ressaltar, como afirma Geni⁴⁷, a

⁴² CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2001.

⁴³ LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009.

⁴⁴ LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009. p. 161.

⁴⁵ ALVES, Antônio Tadeu de Miranda. *Retratos de caipira: construção de um estereótipo em Ângelo Agostini (1866-1872)*. São Paulo: dissertação de mestrado/PUC-SP, 2007.

⁴⁶ FILHO, Wolney Honório. *O sertão nos embalos da música rural: 1929 – 1950*. Tese de Mestrado em História apresentada na PUC – SP. 1992.

representatividade que a música caipira tinha na capital paulista, segundo a historiadora, essa sonoridade tendia a representar o mundo rural paulista, entretanto, era direcionada ao público urbano. Entre os principais motivos, destaca-se o pouco acesso que os habitantes da zona rural tinham ao rádio. Isso não quer dizer que essa música tratasse de temas urbanos, apenas que se dirigia aos habitantes urbanos, mas enquanto caipira que era, muitas tratavam de temas do campo, como podemos acompanhar:

Uma quantidade significativa das músicas gravadas pela dupla (Tonico e Tinoco), principalmente as compostas por Anacleto, abordava a questão do trabalho rural (...). Muitas referiam – se ao universo da pecuária, da lida com boi, do ser boiadeiro, do ser carreiro, nas quais estava muitas vezes presente a nostalgia pelas mudanças introduzidas pelo ‘progresso’ no mundo rural.⁴⁸

Fazendo a análise desses grupos caipiras migrantes, através da produção musical que o cerca, que como vimos abordava temas referentes aos anseios, às saudades e à idealização do mundo rural, estaremos também qualificando essa modalidade de música como um meio de representação cultural, dando sua devida importância histórica e afirmando que ela não é inferior a nenhum outro gênero. Importante para que não indentifiquemos a cultura apenas como aquela que saiu das produções universitárias e meios intelectuais. Claro está também que a necessidade de conhecer mais de perto e valorizar um tipo de representação artística possibilita a anulação de preconceitos, dando a esta a seriedade merecida. No caso da música caipira, ela é aceita, muitas vezes, como forma de cultura sem muita importância, ou então para o simples divertimento. É necessário lembrar que rebaixar uma cultura e seus participantes ao grau de inferioridade, é também considerar como inferiores aqueles que fazem parte do contexto cultural. As consequências dessa forma de entendimento da cultura “caipira” podem trazer problemas de colocação na sociedade aos inferiorizados, pois a partir daí, pode – se fortalecer um imaginário de que estes poderão realizar apenas trabalhos também considerados inferiores, como muitas vezes acontece com formas de trabalho manual em nossa sociedade. Pode – se então concluir que para o caipira, migrante

⁴⁷ DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar*. São Paulo nos anos 30 e 40. São Paulo: Tese de Doutorado/ PUC – SP, 2000.

⁴⁸ DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar*. São Paulo nos anos 30 e 40. São Paulo: Tese de Doutorado/ PUC – SP, 2000. p. 228.

na cidade grande, que ai está por que provavelmente seu meio não lhe possibilitava mais condições de vida, terá grandes dificuldades de ascensão social. Em relação à questão do preconceito:

Preconceito cultural é o que nunca faltou à música popular em todos os tempos. Chamada de fonte de arte, mas não forma de arte, relegada a recintos desprimorosos e circunscrita aos de baixa condição social e sem instrução humanística, a música popular desenvolveu – se até final do século XX qual um pária tolerado, cuja existência só chamou a atenção pelo pitoresco e pelas extravagâncias no mais das vezes lamentada.⁴⁹

OBJETIVOS

Compreender as transformações e permanências do caipira na migração dos camponeses para a cidade de São Paulo entre os anos de 1929 a 1950 através de grupos musicais caipiras. Perceber a relação entre estes caipiras e a política de valorização das cidades no período. Desfazer preconceitos em relação à sociedade caipira analisando as letras de canções gravadas por grupos musicais caipiras no período. Buscar, também, resolver os seguintes questionamentos:

- Como o caipira que deixa sua vida camponesa em busca de melhores condições na capital paulista, se relacionou com o meio urbano?
- Que atividades esse migrante interiorano passou a exercer na capital?
- Existe a nostalgia em relação ao passado camponês sendo demonstrada pelo caipira migrante?
- Como a música caipira conquistou a cidade?

⁴⁹ FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: Viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 110

METODOLOGIA DE PESQUISA

Análise de letras musicais do gênero caipira gravadas entre 1929 e 1950 (enquanto discurso) para interpretar as relações campo/cidade. O recorte das canções será feito, além da baliza cronológica, pelas letras que fazem referência à vida no campo, sendo pensada como produto de saudade ou nostalgia. Os artistas e interpretes que farão parte da pesquisa são: Alvarenga e Ranchinho, Ariovaldo Pires, João Pacífico, Raul Torres e Tonico e Tinoco, além do produtor da série “Discos Caipiras”, Cornélio Pires. Será feita, ainda, análise de documento oral de grupos caipiras, cruzando fontes com distribuidores e consumidores. Entre as possibilidades de acervos a serem pesquisados, podemos destacar: Centro Cultural de São Paulo, em seu arquivo de multimeios, Museu da Imagem e do Som (MIS-SP) e o Acervo do Instituto Moreira Salles. Além destes, seguem algumas propostas de entrevista oral no campo das “fontes”.

FONTES

a) Impressas:

- 1- Letras de músicas caipiras do período, a partir da seleção de algumas letras que abordem o assunto campo versus cidade ou que façam referências à vida camponesa.
- 2- Discussões e críticas em jornais e revistas.

b) Orais:

- 1- Entrevista com Tinoco da dupla Tonico e Tinoco.
- 2- Entrevista com Inezita Barroso.
- 3- Entrevista com Rolando Boldrin.

CRONOGRAMA DA PESQUISA

1° SEMESTRE

Atividades	1° mês	2° mês	3° mês	4° mês	5° mês	6° mês
Continuidade do levantamento de fontes primárias e secundárias e pesquisa oral.	X	X	X	X		
Análise de fontes primárias e secundárias			X	X	X	X
Análise de fontes primárias e secundárias com debate entre as duas					X	X
Disciplinas cursadas no programa de mestrado	X	X	X	X	X	X
Reunião com o orientador	X	X	X	X	X	X

2° SEMESTRE

Atividades	1° mês	2° mês	3° mês	4° mês	5° mês	6° mês
Análise de fontes primárias e secundárias	X	X	X	X		
Análise de fontes primárias e secundárias com debate entre as duas	X	X	X	X	X	X
Confecção e frequente revisão da Dissertação	X	X	X	X	X	X
Reunião com o orientador	X	X	X	X	X	X

3° SEMESTRE

Atividades	1° mês	2° mês	3° mês	4° mês	5° mês	6° mês
Confecção e frequente revisão da Dissertação	X	X	X	X	X	X
Reunião com o orientador	X	X	X	X	X	X

4° SEMESTRE

Atividades	1° mês	2° mês	3° mês	4° mês	5° mês	6° mês
Reunião com o orientador	X	X	X	X	X	X
Confecção e frequente revisão da Dissertação	X	X	X	X	X	X
Entrega e apresentação da Dissertação					X	X

Observação: este cronograma poderá sofrer alterações ao longo do curso, de acordo com necessidades de adequação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBERTI, Verena. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.

ALVES, Antônio Tadeu de Miranda. *Retratos de caipira: construção de um estereótipo em Ângelo Agostini (1866-1872)*. São Paulo: dissertação de mestrado/PUC-SP, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2001.

DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: São Paulo nos anos 30 e 40*. São Paulo: Tese de Doutorado/ PUC – SP, 2000.

FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: Viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

FILHO, Wolney Honório. *O sertão nos embalos da música rural: 1929 – 1950*. Tese de Mestrado em História apresentada na PUC – SP. 1992.

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Dissertação de Mestrado/ Universidade de São Paulo, 2006.

HOBSBAWN, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009.

MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. Petrópolis: Vozes, 1995, 5° ed.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Ancora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru: Edusc, 1995.

_____. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2.000.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: 34, 1999.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006.

SANTOS, Ana Carolina Nery dos. *A Estética estadonovista: um estudo acerca das principais comemorações oficiais sob o prisma do Cine – Jornal Brasileiro*. Campinas: Dissertação de Mestrado/ Unicamp, 2004.

SEVERIANO, Jairo/ MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: 34, 1997.

TONICO E TINOCO. *Da beira da tuia ao Teatro Municipal*. São Paulo, Ática, 1984.