



A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO RURAL NA DISCOGRAFIA DE TONICO E TINOCO

ANDERSON TEIXEIRA RENZCHERCHEN*

Resumo: Esse trabalho tem base em uma pesquisa realizada no curso do mestrado em História do PPGH-Unicentro, que possui como fonte as letras das músicas de Tonico e Tinoco (1984), que referenciam o sertão. Tem-se como princípio o marco musical sertanejo intitulado “Chico Mineiro”, que contava a história de um assassinato em uma Festa do Divino. Dentre as músicas trabalhadas¹ são representados vários tipos de violência que são entendidos no mundo caboclo como cotidianamente natural. O termo “caboclo” também é utilizado para se referir a uma cultura rústica. Nas áreas onde habitavam os caboclos paulistas, os costumes eram rudimentares, a valentia e irascibilidade dos homens eram evidentes, “matando-se uns aos outros com frequência atestada pelas cruces e ‘capelinhas’ votivas” (CANDIDO, 2010: 27 e 49). Além de relatos de viajantes brasilianistas que retrataram tamanha violência que tangia o cotidiano da vida cabocla, principalmente o paulista (BRANDÃO, 1983: 6), o que se evidenciou nas músicas que referenciaram a violência como objeto foi a forma de subjugação do gênero, ou seja, das quatorze músicas do livro de Tonico e Tinoco que tem a temática violência, seis eram sobre assassinatos a mulher. Com isso foi constatado a dominação simbólica sofrida pelas mulheres em áreas rurais, assim como em suas relações conjugais e a aceitação da inferioridade que a condição do patriarcalismo impõe sob um contexto cultural. As músicas estudadas, apesar de remontarem às décadas de 1943 até 1977, podem ainda remeter a caminhos que se assemelham com a ruralidade atual. Em que a família patriarcal submete-se as ordens do pai e são punidos com violência se não as obedecem, resquícios ainda de sua cultura rústica. No trabalho não se buscou a efetivação unilateral do gênero, pois existe uma riqueza que foi explorada e se tornaria excludente se assim procedesse.

Palavras-chave: Tonico e Tinoco; Violência; Cultura Cabocla.

A violência e conflito atravessam o cotidiano caboclo de forma inata à sua cultura, tem como uma formação de sua própria independência e modo de vida. Possuem a máxima de que “a honra manchada se lava com sangue”. Apesar dessa coragem pessoal que se sobrepõe, o caboclo tem a característica de humilde e hospitaleiro, de modo que a violência não destrói os valores de respeito e sociabilidade, “concretizados no espaço do bairro rural por meio das relações mantidas no armazém, das festas para celebrar a colheita ou os santos padroeiros e dos mutirões entre a vizinhança” (SETUBAL, 2005: 27).

No meio rural, a violência adquire formas complexas e múltiplas e manifesta-se nas relações sociais cotidianas, evidenciadas pela discriminação quanto à posse, ao trato e ao manejo da terra, sobrecarga de trabalho justificada nas assimetrias de poder, que sustentam hierarquias intrafamiliares e sociais, e na legitimidade

* Mestrando no PPGH-Unicentro (Programa de Pós-Graduação em História – Unicentro) na Universidade Estadual do Centro Oeste - Paraná.

¹ Serão trabalhadas apenas cinco músicas ao total para fazer um maior proveito para esse artigo, pois seria necessário um trabalho extenso para que pudesse dar uma totalidade maior a temática.

*masculina da divisão sexual do trabalho no âmbito da agricultura familiar.
(COSTA; LOPES; SOARES, 2014: 215)*

O caboclo aqui tratado é o mesmo mencionado por Ferrete (1985) que se situa em partes das regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil e utiliza o termo caipira como invenção literária derivativo do caboclo, se entende aqui que todo caipira é caboclo, mas como foi uma invenção, o caboclo tem o direito de não aceitar-se como caipira. Possui como predominância traços de miscigenação e que é inserido na literatura com ares de pejoratividade. Ou mesmo o que Cândido (2010) revela como o que forma a maior parte da população tradicional de São Paulo. E principalmente Lima (1999) aborda como uma categoria de classificação social, onde o locutor superioriza-se em relação ao outro.

As “representações” abordadas, são matrizes geradoras de conduta e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Estas representações articulam muito mais do que exprimem, ou seja, trazem consigo sentidos ocultos, perspicazes, construídos social e historicamente, muitas vezes se internalizam no inconsciente coletivo apresentando-se, como naturais, dispensando reflexão por parte daqueles que as compartilham, em dado espaço e momento histórico. A proposta da História Cultural é interpretar a realidade do passado por meio das suas representações. A História revela-se uma narrativa da representação do passado, tanto que a História Cultural se torna para ela “uma representação que resgata representações, que se incumbem de construir uma representação sobre o já representado” (PESAVENTO, 2004: 42).

O grande problematizador na História Cultural do conceito é Chartier (1990), em sua obra “A História Cultural: entre práticas e representações”. Apesar do embasamento nas contribuições de vários autores, o ponto de partida foi nos trabalhos de Bourdieu. As representações são entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real. As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais que aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros, elas produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade e mesmo a legitimar escolhas. Elas colocam-se no campo da concorrência e da luta. Nas lutas de representações tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social: conflitos que são tão importantes quanto as lutas

econômicas, são tão decisivos quanto menos imediatamente materiais (CHARTIER, 1990: 17).

O conceito de representação é fundamental para a história cultural. Assim, cada tendência, condizente com sua vertente historiográfica, encarrega-se de tratar certos aspectos do fenômeno humano. A história cultural tem como relações aquelas que o sujeito constitui com a natureza, com o meio em que vive e com o sobrenatural. Com isso existe o cuidado para que não ocorram ultrapassagens nas delimitações das relações historiográficas. Isso se faz através do “trabalho com as fontes documentais, com as diversas temporalidades e, principalmente, os próprios da apresentação, em perspectiva temporal, e da construção e reconstrução dos sentidos” (CAMPIGOTO; SOCHODOLAK, 2008: 19).

Os conceitos que se utilizam para essa metodologia², segundo Campigoto e Sochodolak (2008: 20) são o de representação, memória, cultura, práticas culturais, leituras, interpretações, cotidiano, discurso, *habitus* e imaginário. Essas delimitações são importantes para a escrita da história cultural, mas, segundo os autores, para ela ficar completamente no campo referido, ela exige outro passo, focar os chamados “excluídos da história”, contrariando a dita história oficial encarregada de registrar os grandes feitos.

As culturas locais e regionais tornam-se espaços privilegiados da investigação porque as situações singularizadas, no tempo e no espaço, vividas pelos sujeitos, até então considerados como infames e insignificantes, podem oferecer elementos prescindíveis para a compreensão histórica. O detalhe pode revelar o não percebido do fenômeno cultural, a permanência e a mudança (CAMPIGOTO; SOCHODOLAK, 2008: 25).

Assim possível de tratar os variados temas que se abrem com as novas vertentes historiográficas, principalmente a que se situa em um contexto cultural, possibilita estudar temas, assim como da cultura cabocla. Inicia assim com a música “Chico Mineiro” que foi composta no ano de 1943, Por Tonico e Francisco Ribeiro, este era um porteiro das Associadas, em São Paulo. Ele apresentou uma poesia com 25 versos, no programa “Arraia da

²Uma metodologia também utilizada, para Sochodolak e Campigoto (2008, p. 16), refere-se ao que seria um problema imediato, mas na verdade, pode ser considerada uma virtude da história cultural é: a interdisciplinaridade.

Curva Torta”. Enquanto a poesia era declamada Tônico lembrava de uma história que seu pai contava e também já tinha ouvido em vários lugares, se era em São Paulo era Chico Paulista, se era em Goiás era Chico Goiano, mas a história era sempre a mesma. Depois de uma conversa que Tônico teve com Francisco Ribeiro, retiraram alguns versos e fizeram um arranjo a partir de uma música antiga que o pai de Tônico e Tinoco cantava. Se formava uma toada com parte declamada e outra cantada, e foi o maior sucesso (TONICO; TINOCO, 1984: 73). Parte letra da música é a seguinte³:

Declamado

*[...] Caboclo de nada temia, mas porém chegou um dia
que Chico apartou-se de mim.*

Cantado

*Fizemo a última viagem, foi lá pro sertão de Goiás.
Foi eu e o Chico Mineiro, também foi o Capataz.
Viagemos muitos dias pra chegar em Ouro Fino,
aonde nós passemos a noite, numa Festa do Divino.*

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

*Despois daquela tragédia, fiquei mais aborrecido.
Não sabia da nossa amizade, porque nós dois era unido.
Quando vi seus documento, me cortou meu coração:
vim saber que o Chico Mineiro era meu legítimo irmão.
(TONICO; TINOCO, 1984: 73-74)*

Essa música marca a fase em que Tônico e Tinoco ganham reconhecimento nacional. Nela podem ser observados vários fatores recorrentes da cultura cabocla, dentre eles a Festa do Divino. Pires (2009: 03) comentou que a Festa do Divino chegou juntamente com a colonização portuguesa, que teve moldes e ganhos com traços mais precisos seguindo a religiosidade do povo. Essa festa era dividida em etapas: Folia do Divino, pouso, leilão, encontro das bandeiras e Procissão. Dentre elas a que mais se destacou foi a Folia do Divino:

[...] é realizada na preparação da Festa. Os devotos, carregando a Bandeira do Divino, formam o “bando precatório”, um grupo composto por violeiro canturião, caixeiro, adufista, tocador de triângulo, bandeireiro e esmoler para percorrer as casas em busca de prendas, votos ou promessas. A Bandeira vai à frente, carregada por um “bandeireiro” cuja herança do cargo passa de pai para filho. Na ponta do

³ Será analisada apenas parte da letra, a qual tem mais relação com o trabalho proposto.

mastro está a Pomba do Divino, representando a Santíssima Trindade, cheia de fitas coloridas. Cada fita é um ex-voto. (PIRES, 2009: 05).

Pires (2009: 06) complementou que se seguiu uma procissão com cantorias, sendo que o dinheiro arrecadado na Folia do Divino é destinado para Igreja Matriz e as prendas eram destinadas ao leilão. Nove dias antes da festa era realizado o início da Novena de Preparação, feita na capela do Divino Espírito Santo. Seguindo o pouso e leilão, a dança da Congada, a procissão e, finalmente, o encontro das Bandeiras. A partir desses pressupostos, essa música faz um esboço da realidade cotidiana cabocla. Mostra a existência de uma proeminência de crenças e fortes traços religiosos, porém em uma análise à letra fica evidente o fato de a violência sobrepor-se ao contexto religioso. A Festa do Divido é uma festa de devoção católica, nem por isso o assassinato deixou de ser presente em um âmbito de conclamações à superioridade santificada.

Existe uma outra música que tem um enredo inspirado nessa, intitulada “Vingança do Chico Mineiro” foi composta por Tônico e Sebastião de Oliveira, este último, um estudante de medicina que escreveu essa música devido ao grande sucesso que proporcionou a “Chico Mineiro”. Ele a apresentou a dupla em um programa da Rádio Tupi, a letra é a seguinte:

*Na viola eu pegava pra vê se me consolava disso que me aconteceu.
A viola só gemia, parece que ela dizia: - Chico Mineiro morreu.*

*Quando eu via uma boiada levantá poeira na estrada e o grito do boiadeiro,
de tristeza inté chorava, pra mim me representava grito de Chico Mineiro.*

*Acabrunhado eu vivia, de noite já nem dormia, sempre triste a soluçá.
Da grande dor que eu sentia, por dentro me remoía, resorvi de me vingá.*

*Peguei o trinta embalado, na cinta o punhá afiado, e saí com o destino,
encontrar com o valentão que matou o meu irmão no sertão de Ouro Fino.*

*Topei com esse marvado, um cabra mar-encarado, na hora desafiei.
Ele veio pro meu lado, eu com o punhá afiado em seu peito lhe cravei.*

*Deixei o tar estendido no derradeiro gemido pra Deus eu perdi perdão.
Eu fez isto por vingança, chorando a triste lembrança da morte do meu irmão.
(TONICO; TINOCO, 1984: 300)*

Essa música expressa, além de outros pontos, o sentimento de vingança. Isso tira o caboclo de sua comodidade, destoa até mesmo sua hospitalidade para que se possa fazer

justiça com as próprias mãos. Isso remete a uma análise de Adorno (1998)⁴ que ao cogitar uma justiça penal “frouxa”, que possui impossibilidade de ver reconhecida sua autoridade, não pode ser estranho o fato de ocorrerem opiniões favoráveis as formas de justiça privadas e outras formas de violência vingativa. Isso é comum em uma sociedade como a brasileira e facilmente encontrada nas músicas sertanejas mais antigas. A vingança é muito comum no mundo caboclo, o que se torna presente é, principalmente, a violência relativa ao adultério feminino, em que o cônjuge se vinga, na maioria das vezes tirando a vida de sua parceira.

Um exemplo dessa forma de violência é a música “Morte da caboclinha” que é em forma de toada. A toada, em síntese, seria a linha melódica da canção sobre o qual se concatenam os versos da letra, essa forma rítmica seria para dar mais destaque ao sofrimento, a melancolia que tenta ser transmitida aos ouvintes.

*Ai, como é triste a saudade, em meu peito quanta dô.
Mataro a caboclinha, me deixaro, me deixaro sem amô.*

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

*Quem matou a caboclinha foi o Juca Traidô,
Por ela não tê jurado pelo Juca traiçoeiro seu amô.*

*No dia 5 de julho, com o Juca eu me encontrei.
Lhe cravei o punhar no peito, foi ansim e assim foi que eu me vinguei.*

*Chora minha pobre mãe, na grade de uma prisão:
- Ô meu filho, a caboclinha foi atua, foi a tua perdição.
(TONICO; TINOCO, 1984: 79)*

Essa toada acompanha Tónico e Tinoco desde a juventude, ela foi ensinada por seu pai. Tónico até cantava em dueto com seu pai ainda em participação nas festinhas no interior. No momento em que ela foi gravada utilizaram, como instrumentos musicais, apenas a viola e violão, da mesma maneira que era tocada na roça (TONICO; TINOCO, 1984: 78). Nessa letra ficou em evidência um feminicídio, nele a “caboclinha” foi assassinada por um homem que não teve o amor correspondido. A vingança também, como forma inerente a cultura cabocla se apresenta na música. O que há de mais curioso nessa letra, o fato de mesmo a mulher ter sido assassinada ainda foi a culpada do ocorrido pelos olhos da mãe de seu viúvo, ela insinua

⁴ Essa análise foi feita em relação ao narcotráfico, em uma descrença e impossibilíssimo da justiça feita institucionalmente pelo estado, o tornando distante da situação. Isso acarreta a uma evidencia do sertão como isolado, não só dos espaços citadinos, mas como também da justiça penal, esse fato leva a justiça feita pelas próprias mão, que se encontram em grande parte das representações nas letras das músicas.

que o homem apenas está preso devido a “perdição” a qual a “caboclinha” o propiciou. Para seguir essa mesma linha de relação de gênero e feminicídio existe a música mais famosa desse gênero, “Cabocla Tereza”, composta por Raul Torres e João Pacífico. Essa música teve reconhecimento desde 1945, com gravação inicial de Raul Torres e Serrinha.

Declamado

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

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

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

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

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

Cantado

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

*E muito tempo passou, pensando em ser tão feliz,
mas a Tereza, doutor, felicidade não quis.
O meu sonho neste oiar, paguei caro meu amor,
pra mor de outro caboclo, meu rancho ela abandonou.*

*Senti meu sangue fervê, jurei a Tereza mata,
o meu alazão arriei e ela eu vô percurá.
Agora já me vinguei, é esse o fim dum amô,
essa cabocla eu matei, é a minha história, doutô.
(TONICO; TINOCO, 1984: 303-304)*

Além do conteúdo da letra, essa música marca um novo parâmetro para a música sertaneja ela foi a primeira toada histórica a ser gravada, quem levou esse gênero a aproximação ao lirismo foi João Pacífico, que “introduziu na toada que viria a ser cantada um poema declamado que compunha a cena do romance”(VILELA, 2013: 25). Essa música tem como base uma história de um assassinato originado por um adultério, que veio por parte de Tereza. A forma de violência contra a mulher e sua submissão no meio rural, se justifica pelo fator cultural e machista. A mulher sofre grande dominação simbólica principalmente nas relações conjugais. Isso pode ser compreendido pela possível decisão da mulher aceitar esse

tratamento simplesmente para manutenção familiar, ou ainda, na imagem que se prega de mulher ideal, em um contexto rural (COSTA; LOPES; SOARES, 2014: 219).

Outra música que tratou da mesma temática, ou seja, do feminicídio, foi a “Falsidade” composta por Tônico, Zé Tapera e Anacleto Rosas. O segundo, contou essa história verídica, Rosas fez a melodia e Tônico adequou a letra.

Eu vou contar nesta moda um caso que aconteceu:
o que troche o casamento pro maior amigo meu.
Ela jurando pra ele, tudo de bão prometeu,
mas não levou muito tempo, do juramento esqueceu.

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

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

Hoje só existe o ranchinho, que dá pena até de oiá.
Bem no batente da porta, no pé de jacarandá,
Arguém escreveu um leteiro, pra gente se recordá:
“Neste rancho um foi pouco, mas três não pôde mora”.
(TONICO; TINOCO, 1984: 198)

Essa letra apresenta um assassinato de uma adúltera, com a menção da justiça punitiva para o assassino na prisão da capital, em um apontamento a justiça do Estado que se fez presente. Isso dissimela do que foi apresentado em grande parte das músicas, pois o mais comum era apenas a justiça feita pelas próprias mãos, assim como no caso da música “Vingança do Chico Mineiro” que o sujeito teve a vingança do assassino de seu irmão e sem mencionar a punição que o criminoso teve e também não citar nem temer sua repreensão em relação a justiça do Estado.

Com isso pode se perceber uma riqueza de conteúdos na utilização da música como fonte para trabalhos de História. Logicamente que esse trabalho poderia ser muito mais amplo, além das abordagens das músicas que também tem várias outras possibilidades. Este trabalho te o intuito de apresentar novas alternativas de abordagens para a música sertaneja mais antiga, que faz a referência ao caboclo. Esse gênero musical, possibilita uma positividade aos trabalhos de história e também contexto da identidade cabocla pode se

observar que sempre existiu uma propagação de pejorativismo por sua forma de subsistência e por características sociais desses sujeitos. Isso implicou principalmente no período em que a industrialização se julgava vital para o desenvolvimento econômico do país, obrigando à migração do homem do campo ao operariado citadino. Esse choque cultural encontrado pelo caboclo angariou uma propensão ao desgaste de sua cultura, que de certa forma ocorreu maciçamente, pois, do contrário de sua antiga morada, ele era dominado pela cronologia operária, não mais pelo tempo rural que era basicamente tomado pelas estações do ano para o manuseio de suas lavouras. Apesar disso, pôde através da radiodifusão e mercado fonográfico, remontar ao imaginário seus antigos preceitos de identidade, tornando a nostalgia trazida como uma representação enraizadora.

O caboclo sempre possuiu o estigma de atrasado social e culturalmente. Mas deve ser levado em conta o paradoxo encontrado no mundo musical do caboclo que mesmo estando a mercê dos produtores que objetivavam lucro, ao serviço de um capitalismo que desenraizava eles puderam contar sua história de enraizamento e com relação ao caipira “ao invés de o olharmos como o atrasado, poderemos vê-lo como o que resistiu a uma onda de desenraizamento que atinge hoje pobres e ricos cultos e incultos, crianças e idosos” (VILELA, 2013, p. 28).

Constatando então que a música dos caipiras significou tamanha importância para que a sua cultura e afirmação de sua identidade não só se mantivessem como também se difundissem para quem quisesse ouvir. Tônico e Tinoco sempre representavam o caboclo, pois se viam como tais. Tanto eles, como outros cantores da música sertaneja considerada “de raiz”, e principalmente Cornélio Pires⁵, foram os precursores na nova forma de ver a cultura cabocla, que antes possuía em sua totalidade, ares pejorativos, pode ser atenuada com suas narrativas em forma de música que traziam nada mais que o cotidiano da vida pobre no meio rural. Essa aceitação e difusão dentro do cenário urbano demonstraram-se fundamentais para que se desenhasse um novo horizonte para a cultura cabocla.

⁵ [...] nascido em Tietê, São Paulo, no ano de 1884, era escritor e um entusiasta de sua cultura. Sendo ele um profundo conhecedor de seu meio, sabia que, de uma forma geral, o caipira era tratado através de um sistema de subtração de seu valor e personalidade. Pires começou então a lotar teatros onde narrava, com classe, histórias do caipira, mas não deste caipira tolo e despercebido do mundo de que todos falavam. Falava de um caipira ladino e astuto onde nada lhe escapava e que sempre se manifestava através de comentários finos e sutis, como se séculos de opressão de seus senhores o tivessem feito ver, olhar e falar do mundo ao mundo de uma maneira dissimulada. (VILELA, 2013: 14)

Referências Bibliográfica:

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

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

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

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

COSTA, Marta Coco da; LOPES, Marta Julia Marques; SOARES, Joannie dos Santos Fachinelli. **Representações sociais da violência contra mulheres rurais: desvelando sentidos em múltiplos olhares**. Rev Esc Enferm USP, São Paulo, v. 2, n. 48, 2014, p.214 – 222.

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

LIMA, Deborah de Magalhães. **A construção histórica do termo cabloco: 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/viewFile/107/365><. Acesso em: 09 de junho 2017.

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

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

SETUBAL, Maria Alice. **Vivências Caipiras: Pluralidade Cultural e diferentes temporalidades na terra paulista**. São Paulo: CEPENC/Imprensa Oficial, 2005.

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



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