

Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira (São Paulo, 1920-1950)²

Maria Izilda Santos de Matos

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil)

Elton Bruno Ferreira

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil)

DOI: [dx.doi.org/10.7440/histcrit57.2015.03](https://doi.org/10.7440/histcrit57.2015.03)

Artículo recibido: 10 de septiembre de 2014 · Aprobado: 30 de enero de 2015 · Modificado: 23 de febrero de 2015

Resumen: Este artículo, insertado en la perspectiva de la historia cultural y la historia de la música, se centra en la trayectoria de un gestor cultural, Cornélio Pires, un personaje que trató de preservar la cultura pueblerina extendiéndola a través de publicaciones, registros sonoros/grabaciones, producciones de espectáculos (escenificaciones y música, presentando violeros y bandas) y haciendo posible su divulgación en la radio. En contraste a las transformaciones urbanas vividas en la ciudad de São Paulo, emergen representaciones del campo y de la vida en el interior, lo que constituye diferentes corrientes que después valoran el hombre paleta/campesino, y luego lo critican. Es desde este contexto que se ha tratado de rastrear la trayectoria, actuación y producción de Cornélio Pires.

Palabras clave: *Cornélio Pires, paleta/campesino, música, Brasil.*

Between Histories and Songs: Cornelio Pires and Campesino Culture (São Paulo, 1920-1950)

Abstract: This article, inserted in the perspective of cultural history and the history of music, is focused on the trajectory of the public figure of a cultural promoter, Cornélio Pires, who tried to preserve the culture of village life, extending it through publications, sound recordings, and show productions (staging and music, presenting *violeros* and bands), and making its dissemination possible through radio broadcasts. In contrast to the urban transformations experienced in the city of São Paulo, representations of the countryside and life in the interior emerge that constitute different currents which express esteem for the *paleta* or *campesino* man and then criticize him. It is in this context that the article traces the trajectory, performance, and production of Cornélio Pires.

Keywords: *Cornélio Pires, paleta/campesino, music, Brazil.*

Entre histórias e canções: Cornélio Pires e a cultura do caipira (São Paulo, 1920-1950)

Resumo: Este artigo, inserido na perspectiva da história cultural e da história da música, centra-se na trajetória de um gestor cultural, Cornélio Pires, um personagem que tentou preservar a cultura caipira difundindo-a por meio de publicações, registros sonoros/gravações, produções de espetáculos (encenações e música, apresentando violeiros e bandas) e fazendo possível sua divulgação na rádio. Em contraste às transformações urbanas vividas na cidade de São Paulo, emergem representações do campo e da vida no interior, o que constitui diferentes correntes que depois valorizam o homem caipira/do campo e logo o criticam. É a partir desse contexto que se tentou rastrear a trajetória, atuação e produção de Cornélio Pires.

Palavras-chave: *Cornélio Pires, caipira/do campo, música, Brasil.*

² Este artículo es resultado de una investigación adelantada en el programa de Historia de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), en las líneas de investigación: "Cultura y representación" y "Cultura y ciudad". Esta investigación no contó con financiación.

Introdução

“Meio escritor, meio ator, meio animador; generoso, combativo, empreendedor, simpático — a sua maior obra foi a ação nos palcos nas palestras na literatura falada que perde bastante quando é lida. Como os oradores, como certo tipo de poetas, como os repentistas e os velhos glosadores de mote, a dele foi uma literatura de ação e comunhão, feita para o calor do momento e a comunicação direta, eletrizante, com o público”¹.

Este artigo, inserido dentro das perspectivas da história cultural e história e música², focaliza a trajetória de um agente cultural —Cornélio Pires—, cujas ações procuraram preservar a cultura caipira difundindo-a por meio de publicações, registros sonoros/gravações, montagens de espetáculos (encenações e música, apresentando violeiros e grupos musicais) e viabilizando sua divulgação pelo rádio.

Para tanto, inicia-se recuperando as intensas transformações urbanas na cidade de São Paulo e os processos de estranhamentos ante a aceleração das mudanças; em contraposição, observa-se a emergência das representações idílicas do campo associadas com as formas de vida consideradas naturais, simples e vinculadas com a presença urbana de muitos migrantes dos interiores. Segue-se o questionamento sobre a presença dos estrangeiros e o caldeamento cultural na cidade, o que gera polêmicas que envolveram diferentes setores intelectuais, que questionaram as raízes da nação e do seu povo, e constituem vertentes que valorizaram o homem interiorano (sertanejo, caipira)³. Por fim, integrado a esse contexto, buscou-se rastrear a trajetória, atuação e problematizar a produção de Cornélio Pires.

1. São Paulo: entre o campo e a cidade

Em 1863, a ferrovia Santos-Jundiaí conectou a cidade de São Paulo ao porto exportador-Santos e ao interior do Estado; os trilhos não só transportavam rápida e eficientemente o café, também traziam de várias partes do mundo toda uma gama de produtos, influências e pessoas, o que gerou

1 Antonio Candido, Prefácio a *Cornélio Pires: criação e riso*, de Macedo Dantas (São Paulo: Duas Cidades, 1976), 11-12.

2 A abordagem — história e música, ou seja, antes de uma história da música, subentende dar historicidade ao acontecimento musical, fugindo de uma história da música linear e até progressista, para discutir as tensões entre vários aspectos: o artista, sua formação, obra e produção; estilos e movimentos musicais; circuitos culturais, boêmios e de sociabilidade; o consumo das canções, recepção e gosto musical, como elementos constitutivos de diversos momentos históricos e estratégicos na construção das subjetividades. Maria Izilda Santos de Matos, *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo de Adoniran Barbosa* (São Paulo: Edusc, 2008).

3 Este artigo entende o caipira como originário do interior, principalmente do Estado de São Paulo. Constituiu-se historicamente em povoados dispersos praticando uma economia de subsistência. Construiu códigos de sociabilidade entre os seus, em que constavam sentimentos como de pertencimento, convivências, práticas de auxílio mútuo e outras atividades, como as religiosas. Sua incorporação aos meios urbanos sofreu um processo de resistência, no qual, muitas vezes marginalizado, não renunciou às suas tradições econômicas e sociais. Perdeu suas terras para grileiros e capangas, tornando-se agregado ou buscando outros sertões com a finalidade de recomeçar sua organização material e cultural. Posteriormente, incorporou-se à vida nas cidades, porém, trabalhando como assalariado em serviços físicos, como operário. Para conhecer mais, ver. Antônio Candido, *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida* (São Paulo: Duas Cidades, 2001).

e dinamizou um “vetor modernizador”⁴. Nos inícios do século XX, a expansão urbana de São Paulo esteve vinculada diretamente com os sucessos e/ou dificuldades da economia cafeeira, o que levou à consolidação da cidade como centro econômico e político, mercado distribuidor e receptor de produtos e serviços. As ações desencadeadas pela elite paulista, que promoviam a imigração em proporções superiores às possibilidades de emprego no campo, favoreceram o crescimento da população urbano, também implementado por levas de migrantes interioranos.

Em 1872, quando a cidade já sofria as consequências do surto cafeeiro, a população de São Paulo totalizava 31.385 pessoas e elevou-se para 64.934 em 1890; ao passo que em 1900 já eram 239.820 moradores e, em 1920, chegou a 579.033 habitantes. O crescimento acelerado e o desenvolvimento da indústria transformaram São Paulo; entre 1920 e 1940, a população atingiu 1.326.261 pessoas⁵, o que constitui um mosaico diversificado de grupos étnicos e seus descendentes, que juntamente com os deslocados do interior do Estado e de outras regiões do país, conviviam numa multiplicidade de culturas, tradições e sotaques. A atração exercida pela cidade concentrou um significativo contingente de trabalhadores; uns se dirigiam para o comércio, obras públicas, construção civil, serviços e indústria, outros ficavam nas atividades por conta própria, o que gerou experiências múltiplas e diversificadas e constituiu uma massa que excedia as necessidades do mercado e aviltava salários, mas também criava possibilidades, mesmo que fossem atividades temporárias, ocupações casuais, improvisações, expedientes variados, muitas vezes eventuais, envoltos em incertezas, tensões e conflitos.

Sob a administração do Conselheiro Antônio Prado (1899-1910), do Barão Duprat (1911-1914), Washington Luís (1914-1919) e Firmiano Pinto (1920-1926), foram feitas intervenções urbanas que aspiravam acompanhar os padrões europeus. Nas zonas Oeste e Sul (vetor sudoeste), buscando áreas mais altas, a elite erguia seus palacetes e incorporava hábitos associados às noções de civilização, luxo e elegância. No entanto, ao longo das ferrovias, nas áreas alagadiças dos rios Tietê e Tamanduateí, estabeleceram-se bairros industriais e de operários, imigrantes e nacionais, espaços carentes de planejamento e da atenção das autoridades.

Desde os finais dos anos de 1920 e nas subseqüentes décadas de 1930 e 1940, intensificaram-se a expansão urbana e a industrialização, num processo intenso de metropolização. As intervenções orquestradas nas gestões de Fábio Prado (1935-1938) e Prestes Maia (1938-1945) remodelaram a cidade por meio do denominado “Plano Avenidas”, assentado nos princípios de centralização, expansionismo, verticalização e rodoviarismo⁶. Acentuava-se o potencial de expansão, contudo passava-se ao largo de questões sociais, o que acirrava as contradições e gerava tensões num processo marcado por desigualdade e heterogeneidade. A extensão das periferias superou a capacidade dos poderes públicos de prover a infraestrutura necessária e ampliou o déficit de habitação, dificuldades com o transporte coletivo, iluminação, água, esgoto, asfalto, entre outras.

Nessa febre de crescimento, a cidade tornou-se um “perpétuo vir a ser”⁷, caracterizada por ações de demolição-construção, o que gerou estranhamentos, questionamentos e sentimentos de nostalgia. Produziam-se representações polares nas quais a cidade vinculava-se com a ideia de empreendimentos, modernidade e progresso, sendo o campo associado com visões idílicas de

4 Norbert Elias, *O processo civilizador* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994).

5 Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, *Recenseamento do Brasil, 1920, Synopse do Recenseamento* (Rio de Janeiro: Typ. da Estatística, 1926).

6 Richard M. Morse, *Formação Histórica de São Paulo* (São Paulo: Difel, 1970).

7 Jorge Americano, *São Paulo nesse tempo (1915-35)* (São Paulo: Melhoramentos, 1962).

uma vida natural, simples e pura. Contrastando, formulavam-se combinações negativas da cidade como espaço do egoísmo, competitividade, perigo e ambição, enquanto o campo era identificado como *locus* do atraso, ignorância e rotina.

2. Estrangeiros e nacionais: Jecas e caboclos

No final do século XIX, a expansão cafeeira no Estado de São Paulo provocou uma ampla demanda de braços, num momento já de crise do escravismo, e suscitou tensões em torno da questão do trabalho. A elite paulista formulou um projeto, que, gradativamente, foi institucionalizado numa política de imigração subsidiada pelo Estado, em massa, contínua e familiar⁸.

Os proponentes idealizaram um imigrante laborioso, vigoroso, disciplinado, que representasse o progresso e que reabilitasse o ato de trabalhar, acrescentando como benefício a possibilidade de “caiar” o país. No correr do processo, se para alguns deslocados foi possível atribuir adjetivos como: “laboriosos”, “ordeiros” e “dedicados”; em outros casos, as características que melhor os qualificaram foram: “lutadores”, “contestadores”, “inconformados com as injustiças sociais”, representações que se ampliaram ante a atuação dos imigrantes nos movimentos operários e manifestações no campo e nas cidades. Particularmente, depois das greves de 1917-1919, difundiram-se medidas que visavam ao controle, com ações de restrição às entradas e retirada dos considerados “indesejáveis”, o que ampliou os conflitos étnicos, xenofobia e preconceitos.

Nos anos de 1920, constituiu-se um ambiente frutífero para a discussão do estatuto da nação e da busca da nacionalidade, questões presentes no Movimento Modernista (1922), que, além de uma manifestação artística e intelectual, foi também um movimento político, no sentido de contestação à situação vigente⁹. A questão do nacionalismo tornou-se um ponto emblemático para a intelectualidade, que em diferentes perspectivas organizou-se em grupos para expressar suas concepções anunciadas no *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropofágico* (1928), capitaneados por Oswald de Andrade¹⁰; em outra vertente, divulgou-se o *Manifesto do Verde-amarelismo* (1929). Entre vários outros aspectos, problematizava-se a presença dos estrangeiros, denunciava-se o caldeamento cultural e os perigos da miscigenação acirrando as discussões¹¹. Nesse quadro, expandiu-se e institucionalizou-se eugenia, que foi identificada como símbolo de modernidade cultural, expressão de cientificidade, vinculada com as noções de evolução, progresso e civilização, propostas convergentes com o imaginário das elites paulistas.

8 A partir de 1914, a política de subsídio à imigração declinou e foi finalmente encerrada em 1927, durante o governo de Júlio Prestes. Iraci G. Salles, *Trabalho, progresso e a sociedade Civilizada* (São Paulo: Hucitec, 1986).

9 Márcia Camargos, *Semana de 22: entre vaías e aplausos* (São Paulo: Boitempo, 2002); Marcos A. Gonçalves, *1922 — a Semana que não terminou* (São Paulo: Companhia das Letras, 2012).

10 Defendia a assimilação do estrangeiro para fundi-lo à cultura nacional e buscava a produção de uma síntese dialética que teria como objetivo resolver as questões de dependência cultural, formuladas tradicionalmente por meio do binômio nacional versus cosmopolita.

11 Kátia Maria Abud, “O sangue intorato e as nobilíssimas tradições: A construção de um símbolo paulista: o bandeirante” (Dissertação Doutorado em História, Universidade de São Paulo, 1985); Antonio Celso Ferreira, “Vida (e morte?) da Epopeia Paulista”, em *Encontros com a história, percursos históricos e historiográficos de São Paulo*, org., Antonio Celso Ferreira, Tânia Regina de Luca e Zilda Gricoli Iokoi (São Paulo: Unesp, 1999), 91-106; Lília Moritz Schwarcz, “Sobre uma certa identidade paulista”, em *São Paulo, uma viagem no tempo*, org., Ana Maria de Almeida Camargo (São Paulo: CIEE, 2005), 153-170.

Os debates eugenistas não se limitaram aos círculos médicos, encontravam-se entre seus propagadores e seguidores políticos, juristas, intelectuais e higienistas¹². A difusão desse ideário ocorreu pela imprensa (*Jornal do Comércio*, *O Estado de S. Paulo*, *Correio Brasiliense*), por meio da publicação de livros, folhetos e artigos em revistas científicas (*Boletim de Eugenia*), além de conferências, debates e campanhas, como as de luta contra o alcoolismo, doenças venéreas e tuberculose¹³. Considerado o que melhor expressou os anseios dos eugenistas e principal mentor, Renato Kehl¹⁴ difundiu suas ideias que buscavam aprimorar a raça, eliminar elementos de degeneração, reabilitar a saúde física, moral e intelectual do povo, e destacar, assim, a importância da luta pela regulamentação controle seletivo da imigração.

Monteiro Lobato se entusiasmou com a eugenia e trocou missivas com Renato Kehl, a quem denominava de “D. Quixote científico”¹⁵; os contatos se intensificaram nos anos 1920, quando o eugenista publicou *A Esterilização sob o Ponto de Vista Eugênico* (1921), mesmo período em que Lobato caracterizaria o Jeca Tatu:

“Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela 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 refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra recua para não adaptar-se”¹⁶.

Desse modo, reforçava as características negativas do Jeca (alheio à ideia de pátria, indolente, apático, impenetrável à civilização), o que causava polêmica. Lobato reviu sua visão no artigo “Jeca Tatu, a ressurreição”, incluído no livro *Problema Vital* (1924), prefaciado por Renato Kehl¹⁷.

Na busca pelas “raízes autênticas” da nação e de seu povo, em oposição às representações negativas do Jeca, diferentes vertentes identificaram o homem interiorano (sertanejo, caipira, caboclo)

12 Luzia Castaneda, “Da eugenia à genética: alcoolismo e hereditariedade nos trabalhos de Renato Kehl”, em *Anais do VI Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de História da Ciência, 1997, 252-256; Pietra Stefania Diwan, “O espetáculo do feio: práticas discursivas e redes de poder no eugenismo de Renato Kehl 1917-37” (Dissertação Mestrado em História, Universidade de São Paulo, 2003); Vera Regina Beltrão Marques, *A medicalização da raça: médicos educadores e discursos eugênicos* (Campinas: Unicamp, 1994); Vanderlei Sebastião Souza, “A política biológica como projeto: a ‘eugenia negativa’ e a construção da nacionalidade na trajetória de Renato Kehl (1917-1932)” (Dissertação Mestrado em História, Casa de Oswaldo Cruz, 2006).

13 Maria Izilda Santos de Matos, *Ancora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades* (São Paulo: Edusc, 2005).

14 Nancy Leys Stepan, “A hora da eugenia”: raça, gênero e nação na América Latina (Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005); Vanderlei Sebastião Souza, “Em nome da raça: a propaganda eugênica e as ideias de Renato Kehl nos anos 1910 e 1920”, *Revista de História Regional* 11: 2 (2006): 29-70.

15 Carta enviada a Renato Kehl, em 8 de julho de 1929, citado em: André Nigri, “Monteiro Lobato e o racismo”, *Revista Bravo!* 165 (2011): 24-33.

16 Monteiro Lobato, *Urupês* (Rio de Janeiro: Globo, 2010), 161.

17 Destaca-se que, entre 1914 (quando da publicação da crônica *Urupês*, em *O Estado de S. Paulo*, depois em livro em 1918) até 1947, as representações do homem do campo em Lobato buscavam apreender a trajetória e as características do povo brasileiro. O autor percorreu várias posições, num esforço de atualização e pôde apreender as dificuldades de relativizar suas certezas. Marisa P. Lajolo, *Monteiro Lobato: um brasileiro sob-medida* (São Paulo: Editora Moderna, 2000).

como trabalhador, forte, inteligente, arguto, maleável, dócil, sentimental, afetivo e sincero, apesar de intimidado no meio urbano. Entre os pensadores que assumiam a missão de refletir sobre a nação, os verde-amarelistas¹⁸ propunham um nacionalismo afirmativo de crença no Brasil, criticavam a visão negativa sobre o sertão e o homem do interior¹⁹, denunciavam o artificialismo das cidades, salientavam os males do cosmopolitismo, destacavam a comunhão do homem com a natureza, valorizavam o sertanejo e o sertão como o *locus* e símbolo da nacionalidade²⁰.

Desde 1917, quando publicou o poema *Juca Mulato*²¹, Menotti Del Picchia apresentava um caboclo “forte como a peroba e livre como o vento”, e identificava-o como elemento original e integrador do nacional. Num cenário modernista, 1928 foi um ano emblemático, com as publicações de *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo²². Este buscava as tradições populares e exaltava suas potencialidades, bem como destacava a importância de transmitir os valores da nacionalidade. Como outros membros do grupo verde-amarelo, desenvolveu uma crítica sistemática ao Jeca; em contraponto, valorizava o homem do interior²³.

Nesse contexto polêmico, Cornélio Pires assumiu o papel de promotor, porta-voz da cultura caipira, além das publicações (prosa e poesia) que coletou e organizou, também cuidou dos registros sonoros e gravações, além da montagem de espetáculos (encenações e música, apresentando violeiros e grupos musicais), o que viabilizou a divulgação da cultura do interior pelo rádio.

3. Na metrópole: sonoridades e radiodifusão²⁴

As cidades compreendem experiências urbanas multifacetadas, além de planos e plantas, construções de pedras e tijolos, ruas, avenidas, praças e múltiplas imagens, também se constituem

18 O “verde-amarelismo” foi inspirado nos regimes autoritários europeus e teve entre seus principais porta-vozes Plínio Salgado, que posteriormente fundou o grupo *Anta*, pautado em concepções ultranacionalistas, e assumiu essa bandeira ante a convicção da necessidade de difundir a consciência da nacionalidade, encontrando-se aí a gênese das propostas da Ação Integralista Brasileira, criticando veementemente aos intelectuais que não faziam a conexão entre o cultural e o político.

19 A lei norte-americana, de orientação eugênica, gerou considerável debate; no Brasil, coincidiu com a circulação, entre os intelectuais e cientistas, de uma eugenia negativa e racista de acordo com Nancy Leys Stepan, “*A hora da eugenia*”, 78.

20 Mônica Pimenta Velloso, “O mito da originalidade brasileira: a trajetória intelectual de Cassiano Ricardo (dos anos 20 ao Estado Novo)” (Dissertação Mestrado em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1983); Tania Regina de Luca, *Leituras, Projetos e (Re)vista(s) do Brasil: 1916-1944* (São Paulo: Unesp, 2011).

21 Menotti del Picchia, *Juca Mulato* (São Paulo: Casa Editora “O Livro”, 1921).

22 Cassiano Ricardo, *Martim Cererê ou o Brasil dos Meninos, dos Poetas e dos Heróis* (São Paulo: Editorial Helios, 1928); Lúcia Lippi Oliveira, “Os italianos e os modernistas paulistas”, em XXVI Encontro Anual da ANPOCS. Pensamento Social no Brasil. Minas Gerais, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), 2002.

23 Cassiano Ricardo, *Borrões de Verde Amarelo* (São Paulo: Editorial Helios, 1925); Lorena Ribeiro Zem El-Dine, “Raça, história e política em Alfredo Ellis Jr. e Cassiano Ricardo” (Dissertação Mestrado em História, Universidade Federal do Espírito Santo, 2010).

24 Utilizar-se-á o termo *canção* em lugar de *música* “num sentido lato, isto é, abrangendo principalmente a letra, o universo que verbaliza cantando”. José de Souza Martins, “Música sertaneja: Dissimulação na linguagem dos Humilhados”, em *Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil* (São Paulo: Pioneira, 1975), 103-161.

“paisagens sonoras”²⁵, territórios marcados por polifonias e musicalidades peculiares e diferenciadas. No início do século XX, eram heterogêneos os territórios sonoros em São Paulo; no Bexiga conviviam italianos e negros que constituíam grupos de choro e rodas de samba, também presentes nos Campos Elíseos e Barra Funda, onde os “negros da Glete” e “bambas da Barra Funda” constituíram a mais antiga escola de samba paulista, a Camisa Verde e Branca.

Muitos imigrantes traziam na bagagem seus instrumentos musicais, alguns para uso próprio, outros eram músicos e professores (violonistas espanhóis, guitarristas portugueses, acordeonistas italianos), os quais fundaram escolas e conservatórios, formaram bandas (tocavam nas praças e coretos e ocasiões festivas), grupos musicais, além de participarem de orquestras (Orquestra Municipal). Certos grupos se profissionalizaram e ganharam popularidade atuando em cinemas, teatros, cafés (café-concerto e café-cantante), salões de bailes e também nas rádios²⁶. Nas paisagens sonoras noturnas, entoadas pelas madrugadas, ecoavam cantilenas e serenatas entoadas grupos boêmios e músicos. Com o crescimento da cidade, as serestas se popularizaram; elas eram realizadas de modo improvisado e informal, pelas ruas ou em casa de famílias, em dias festivos ou para homenagear a mulher amada. As canções de serestas expressavam sensibilidades circulantes, versos majoritariamente românticos, nos quais destacava-se a presença de músicos em pequenos conjuntos.

Na “Paulicéia desvairada”, a radiodifusão iniciou suas transmissões nos anos de 1920 e expandiu-se na década posterior. O rápido desenvolvimento do rádio, entre outros elementos, deveu-se à agilidade, ao aperfeiçoamento técnico e ao barateamento progressivo do aparelho, que se tornou objeto de consumo e tornou-se parte do ambiente familiar ao ocupar um espaço cada vez maior na vida das pessoas, informando-as, divertindo-as e emocionando-as²⁷. As emissoras adquiriram um caráter comercial e voltado para o entretenimento, com programação variada e diária, o que permitiu a contratação e a manutenção de empregados fixos, elenco de cantores, músicos, artistas, e favoreceu, assim, a profissionalização do setor. A identificação do rádio como signo de modernidade e veículo de comunicação possibilitou o crescimento da divulgação de propaganda, com as emissoras que se tornavam comerciais, acompanhada pela diversificação da programação: jornais, novelas, transmissões esportivas, programas humorísticos, religiosos e musicais, que envolviam cotidianamente a todos, transformando-se num veículo integrado a seu contexto histórico.

Na década de 1940, em São Paulo, totalizavam 12 emissoras; nos anos 1950 já eram 17, com destaque para a Record, líder de audiência. As rádios paulistas mantinham conexões com as do Rio de Janeiro, particularmente, com a Rádio Nacional, o que dinamizava a circulação nacional de artistas e sucessos, além de vincular uma produção de caráter regional, que visava mais diretamente ao gosto local. No caso dos programas de humor e musicais, as diferenças regionais se fizeram presentes; os criadores buscavam conexões com os ouvintes priorizando suas preferências.

25 As paisagens sonoras se caracterizam por: sons fundamentais (criados pelos elementos da natureza — água, ventos — e também pelas máquinas, que se tornam hábitos auditivos); sinais (sons destacados e ouvidos conscientemente como sinos, apitos, sirenes, constituem-se em recursos de avisos acústicos, podendo anunciar um acontecimento aprazível e/ou catastrófico) e marcas sonoras (sons únicos ou que possuam determinadas qualidades, sendo significativo ou notado pelos habitantes do lugar). Murray Schafer, *A afinação do mundo* (São Paulo, Unesp, 2001).

26 José Geraldo Vinci de Moraes, *Sonoridades paulistanas: a musica na cidade de São Paulo — final do século XIX ao início do século XX* (Rio de Janeiro: Funarte, 1997).

27 Maria Izilda Santos de Matos, *A cidade, a noite e o cronista*, 105.

As emissoras divulgavam uma música que se diversificava rítmica e poeticamente, que acompanhava o mercado fonográfico. A programação paulistana incluía gêneros variados: o erudito e o popular, a música nacional e estrangeira, samba, música nordestina, além das canções de diferentes colônias de imigrantes e seus descendentes (italiana, napolitana, portuguesa, espanhola, argentina, francesa, norte-americana, alemã, russa).

“O rádio no Brasil abriu espaço para que gêneros e estilos regionais urbanos originários nas camadas mais pobres se difundissem, para um quadro regional mais amplo, como ocorreu com o samba, canções sertanejas e choros. Esse fato notável permitiu [...] a diversificação e o alargamento das possibilidades de escolha dos artistas e dos ouvintes, provavelmente ampliando e desenvolvendo seu universo de escuta ao invés de regredi-lo”²⁸.

Muitos homens do campo buscavam possibilidades migrando para São Paulo. Esse afastamento provocava nostalgia da terra, do falar, da culinária, das músicas e costumes. Visando atingir esse público, expandiram-se os programas sertanejos. Bem cedo pela manhã e/ou ao cair da tarde, eram momentos para a audição das músicas, violas e causos caipiras; eram vários os programas de sucesso que contavam com artistas e apresentações de duplas caipiras²⁹.

4. O campo na metrópole: entre causos e canções

O ano de 1920, Cornélio Pires já atuava na organização de espetáculos, nos quais apresentava anedotas, encenações e músicas com representações acaipiradas, mas foi a partir da década de 1930 que ele ampliou suas ações e constituiu-se num agente de divulgação da cultura caipira, empenhando-se em registrar seus elementos. O processo elétrico de gravação em discos foi difundido no Brasil na década de 1920³⁰ e isso foi essencial para que Cornélio conseguisse os registros sonoros de causos e canções; contudo, enfrentou a resistência das gravadoras e só conseguiu efetivar seu projeto com seus próprios recursos. A sua primeira produção foi um selo especial pela Columbia: a “Série Cornélio Pires” (1929), que incluía modas de viola, cururus e cateretês. Diante do sucesso, a Columbia passou a apoiar a empreitada e continuou com a série lançando mais de 100 títulos. Para tanto, formou-se, a “Turma Caipira Cornélio Pires” que, graças ao êxito dos discos, estimulou o interesse de outras gravadoras pelo estilo.

Nas gravações buscava-se recriar as narrativas mantendo o sotaque, a forma acaipirada de falar e se expressar nos relatos dos causos, histórias de humor e também por meio das músicas. Nesse conjunto de expressões, o caipira era caracterizado por uma visão de mundo singela, porém com uma esperteza singular e, muitas vezes, humorística³¹.

28 José Geraldo Vinci de Moraes, “Rádio e música popular nos anos 30”, *Revista de História* 140 (1999): 76. DOI: dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i140p75-93.

29 Paulo de Oliveira Freire, *Eu nasci naquela serra: A história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha* (São Paulo: Paulicéia, 1996), 65.

30 Elton Bruno Ferreira, *Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930)* (Dissertação Mestrado em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013).

31 “Diferentemente da rusticidade quase grosseira das gravações mecânicas, as anedotas e canções cômicas gravadas pelo processo elétrico, recriaram com mais precisão a fala acaipirada, e mostraram o lado astuto, divertido e simples do caipira paulista”. Camila Koshiba Gonçalves, *Música em 78 rotações: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30* (Dissertação Mestrado em História, Universidade de São Paulo, 2006), 144.

“Quem se mete a debochar o caipira quase sempre sai perdendo, pois ele com aquele seu jeitão de bobo, é fino como ele só e traz sempre a resposta pronta na ponta da língua. Foi o que aconteceu a um chofer que me conduzia de Tietê a Porto Feliz. Numa subida íngreme alcançamos um caipira que subia com o seu trole puxado por uma parrelha de burro. Ao passarmos pelo caboclo, o chofer quis debochá-lo gritando:

— Oh, como é que você, com dois burros ficou pra trás homem?

— Num vá esquece que os meu burro anda no vará do trole. O burro do tomóve anda na boleia”³².

Com o sucesso dos discos³³, ampliaram-se os espetáculos e apareceram os programas de rádio, nos quais se recriaram as temáticas que remetiam ao universo dos interiores, suas músicas, narrativas com histórias que buscavam enfatizar essas experiências. Constituiu-se um movimento contínuo e de reforço mútuo, e a popularização dos programas radiofônicos auxiliou na divulgação das gravações, além de contribuir para firmar o estilo. Também viu-se o número de apresentações crescer, o que ampliou as perspectivas de difusão da cultura caipira. A propagação dessas sonoridades pelos programas de rádio possibilitou a reconstrução, apropriação e recriação da cultura dos interiores na cidade³⁴.

Não foram muitas as participações de Pires nas rádios; ele teve um programa diário às 18h30, na Difusora³⁵. Sua maior contribuição foi ter formatado (modelado) a estrutura desses programas (que se mantém reproduzida até os dias de hoje), que contavam com narração de piadas e causos, quadros humorísticos e de música sertaneja³⁶. Outra contribuição de Cornélio foi a introdução no mundo radiofônico de seu sobrinho, Ariovaldo Pires, que adotou o cognome de Capitão Furtado. Num primeiro momento, Ariovaldo foi o responsável pelas mediações com a Columbia para viabilizar as gravações em discos; a partir dessa ocasião, manteve-se presente no universo da cultura caipira tanto nos programas de rádio como nas composições de várias músicas. Em 1939, Capitão Furtado lançou o “Arraial da Curva Torta”, que era transmitido a partir da apresentação ao vivo no auditório da rádio Difusora, onde se buscava reproduzir o ambiente da roça. Nesse programa, foram lançados vários artistas³⁷.

“Durante os 12 anos em que ficou no ar, lançou artistas como Hebe Camargo, que fazia dupla com sua irmã Estela (Rosalinda e Florisbela), o acordeonista ítalo-caipira Mário Zan, o sambista

32 Cornélio Pires, “Anedota gravada pelo Cornélio Pires”, em 20.001-A Rebatidas de caipiras (trecho) (São Paulo: Columbia, 1929), [disco 78 rpm].

33 A produção de Cornélio Pires deve ser analisada e refletida enquanto possibilidade de rompimento da aura da arte graças à reprodutibilidade técnica. Sendo a aura artística vinculada ao aqui e agora, as reproduções das narrativas caipiras ou dos programas de rádio possibilitaram que essa produção relacionada com a cultura caipira não se limitasse a um único grupo de pessoas que participavam de sua produção. Desse modo, várias outras pessoas puderam ter acesso a representações da cultura caipira e conhecê-las em razão da sua reprodutibilidade técnica. Para saber mais sobre a aura da obra de arte, ver: Walter Benjamin, *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica* (Porto Alegre: Zouk, 2012).

34 Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas. A caricatura na literatura paulista, 1900-1920* (São Paulo: Unesp, 1996), 117.

35 Geni Rosa Duarte, “Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40” (Dissertação Doutorado em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000), 141.

36 Alceu Maynard Araújo, “Cornélio Pires: O bandeirante do folclore paulista”, em *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho — O queima-campo*, Cornélio Pires (São Paulo: Editora Ottoni, 2004), 10. Essa foi a interpretação concebida por Alceu Maynard em torno da pouco mencionada participação de Cornélio na vida artística do rádio.

37 Marcos Marcondes e Biaggio Baccarin, *Enciclopédia da música brasileira: sertaneja* (São Paulo: Art Editora, 2000).

Blecaute (pseudônimo dado pelo Capitão, inspirando-se no racionamento de energia elétrica, durante a Guerra) e a dupla que alcançaria popularidade nunca antes experimentada por seus congêneres, Tônico e Tinoco. Os caipirinhas pobres, recém-chegados do interior, arrancaram 190 segundos de aplausos —cronometrados— ao final de um concurso para a contratação de violeiros para o ‘Arraial’, em 1943”³⁸.

Rememorando a importância do “Arraial da Curva Torta”, Tônico e Tinoco deixaram em depoimento a menção ao impulso dado à carreira da dupla depois da apresentação no programa, quando eles conseguiram o primeiro contrato profissional como artistas; também destacavam a ativa participação do auditório:

“Quando terminamos de cantar, o auditório todo se levantou: aplaudiram com lágrimas, pedindo bis, pois cantávamos de modo diferente; com afinação, fino e bem alto. O cronômetro marcou 190 segundos. Todos os violeiros vieram nos abraçar, e nós, com um nó na garganta, não conseguíamos falar. Vencer todas as duplas! Para nós foi um milagre, uma bênção de Deus.

Foram duas festas: nesse dia, a Rádio Tupi comprara a Rádio Difusora e, assim, fomos contratados pelas Emissoras Associadas para o programa ‘Arraial da Curva Torta’, da Difusora, e para o programa ‘Saudade’”³⁹.

Cabe ainda mencionar Sorocabinha, que participou das primeiras gravações da “Turma Caipira de Cornélio Pires”, e que, posteriormente (1936), também se tornou apresentador na Difusora. Os discos eram amplamente utilizados nesses programas sertanejos⁴⁰, em virtude do número reduzido de artistas do gênero para apresentações ao vivo. Desse modo, as gravações de Cornélio tornaram-se a base da programação e estrategicamente contribuíram para a popularização do estilo. Portanto, estabelecia-se uma dinâmica de interdependência entre rádio e disco; se o rádio necessitava da reprodução sonora, a divulgação radiofônica era um meio de propagandear os discos comercializados. “O êxito da série caipira de Cornélio pela Columbia, bem como de algumas duplas, estimulou o interesse das gravadoras concorrentes. Por isso, a RCA Victor criou a Turma Caipira da Victor, convidando Manoel Rodrigues Lourenço, o Mandi, para organizá-la [...]”⁴¹. Todo o conjunto das ações de Cornélio, seus escritos, espetáculos, gravações

38 Rosa Nepomuceno, *Música Caipira: da roça ao rodeio* (São Paulo: Editora 34, 1999), 282.

39 Tônico e Tinoco, *Tônico e Tinoco: da beira da tua ao Teatro Municipal: a dupla coração do Brasil* (São Paulo: Ática, 1984), 40.

40 Ressalta-se que o termo *sertanejo* foi empregado nessas obras para destacar os programas de rádio e músicas que tinham inspiração caipira. Em contraposição, faz-se necessário refletir: “[...] é esse hoje o panorama da música rural ou caipira, uma espécie de área cinzenta, obscura, para onde convergiam os modismos abjurados pela evolução musical urbana, e tudo rotulado como música sertaneja, numa confusão inextricável de classificações genéricas e aglutinações específicas”. José Geraldo Vinci de Moraes, *Sinfonia na Metrópole: História, cultura e música popular na São Paulo (anos 30)* (São Paulo: Fapesp, 2000), 243.

41 J. L. Ferrete, *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* (Rio de Janeiro: Funarte, 1985), 72.

(concretização de um mercado fonográfico para o estilo)⁴², atuações nas rádios e criação de um formato de apresentação foi fundamental para possibilitar a circularidade de práticas culturais:

“A produção do autor é bastante ampla, incluindo, a par das constantes contribuições em jornais e revistas, diversas publicações em prosa e poesia, inúmeras tournées, com espetáculos nos quais contavam anedotas e encenavam episódios de temas caipiras, entoando-se cantigas típicas, com a apresentação de violeiros e grupos musicais”⁴³.

O conhecimento adquirido por Cornélio se constituiu pelas suas andanças e vivências. Ele nasceu em Tietê, no interior de São Paulo. Desde a infância, encontrava arraigado a essa cultura, ele “registrava hábitos, costumes, crenças, casos, lendas e a linguagem do interiorano”⁴⁴, principalmente, da sua região natal. As temáticas abordadas, os contatos com músicos e cantantes vinculavam-se a essa inserção, o que o levou aos integrantes da “Turma Caipira Cornélio Pires”, em sua maior parte também do interior, alguns tinham sido trabalhadores na lavoura (Mariano, Caçula e Ferrinho), cortadores de cana (Bastiãozinho) e artesãos rurais (Arlindo Santana)⁴⁵.

A matriz cultural de Cornélio remetia aos “causos”, histórias contadas em rodas de conversas com a presença de músicas cantadas ao som da viola; ele se apropriou dessas experiências nas suas gravações, canções, sonoridades, interpretações e formas de falar. Nesse conjunto, o caipira assumiu a figura de protagonista central e foi recriado de forma ambígua, ora como ingênuo, autêntico, sábio, ora como astuto, mentiroso, hábil no trato com o outro.

5. Na Pauliceia tornou-se o “Bandeirante do folclore paulista”

Cornélio Pires foi denominado pelo folclorista Alceu Maynard Araújo de “Bandeirante do folclore paulista”. Nascido em território caipira (Tietê, 13 de julho de 1884), desde o seu batizado esteve envolto em causos. Contava ele que o padre que realizou a cerimônia era surdo e teria confundido e trocado seu nome, de Rogério para Cornélio, cabendo levantar a hipótese de que ele tenha reconstruído o ocorrido forçando seus aspectos curiosos:

“Nascido antes do tempo e batizado com nome trocado. E foi Cornélio quem nos contou: ‘meu nome tem sua história. Uma de minhas tias maternas andava de namoro com um parente chamado Rogério Daun. E foi ela que me levou à pia batismal. Ao me batizar, o padre Gaudêncio de Campos, que era nosso parente, e nessa época já velho e surdo, pergunta: ‘— Como se chama o

42 “Os discos saíram em maio de 1929, com 9 números de humorismo, interpretados pelo próprio Cornélio Pires, e mais três danças paulistas, um samba paulista, um desafio e intercalados uma cana-verde e um cururu (pela turma Caipira Cornélio Pires). Já no segundo Suplemento, de 5 discos, foi que a dupla Mariano e Caçula, da TURMA CAIPIRA CORNÉLIO PIREs gravou e lançou em outubro de 1929 a primeira MODA-DE-VIOLA, gravada no Brasil: ‘Jorginho do Sertão’. [...] Cornélio e sua ‘Turma Caipira’ viajaram por vários municípios do interior de São Paulo. Fizeram apresentações na Capital, sempre com muito sucesso e tinham de repetir as apresentações, a pedido do público. [...] Gravou 104 músicas em 52 discos de 78 rotações, de 1929 a 1930. Esses discos, além de músicas da Turma Caipira Cornélio Pires, traziam música com Raul Torres, com o pseudônimo de Bico Doce e de Paraguassu, com o pseudônimo de Maracajá, e também de outros artistas, que gravaram na ‘Série Cornélio Pires’ — discos de SELO VERMELHO, que só Cornélio podia vender”. Israel Lopes, “Cornélio Pires: Um pouco de sua vida e de sua obra”, em *Conversas ao pé-do-fogo*, Cornélio Pires (São Paulo: Ottoni, 2002), 13-14.

43 Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, *Chapéus de palha*, 117.

44 Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, *Chapéus de palha*, 120.

45 J. L. Ferrete, *Capitão Furtado*, 70.

inocente?’ Respondeu minha tia: ‘— Rogério’. E o padre: ‘— Eu te batizo Cornélio..’ Teve que ficar Cornélio... para surdo não há muita diferença entre Rogério e Cornélio [...]”⁴⁶.

Numa afirmação nacionalista, Cornélio declarava nas entrevistas ser descendente de caciques ao se colocar como personagem de suas próprias histórias e como a representação do brasileiro com raízes indígenas, como alguns dos seus caipiras:

“Como sabe, nasci na roça. Ainda garoto, amanhecia nos fandangos assistindo a cururus e catere-tês. Gostava imenso dessas danças e atribuo isso a uma questão de atavismo. Atavismo?! Ou coisa parecida. O cururu e o cateretê são de origem indígena e é bem possível que já fossem dançados pelos meus décimo terceiro e décimo quarto avós, isto é, por Piquerobi e Tibiriçá.

— Você está duvidando, hein? Pois embora isso pareça uma boa mentira, a verdade é que descendo daqueles dois caciques. Já estudei muito bem o caso e cheguei a essa conclusão. Ainda lhe mostrarei a minha árvore genealógica que, aliás, é uma verdadeira complicação internacional. Enrola o cigarro, acende-o, tira uma baforada e continua:

— Uma complicação tremenda, que eu mesmo ainda não pude entender. Engraçado é que o sangue português que tenho nas veias, pois descendo de Antônio Rodrigues e João Ramalho que, dizem por aí, naufragaram em 1502 e deram à costa de São Vicente — sempre me atraiu, também, para os viras e os fados. Por seu turno, o galho castelhano me deixou inclinação especial para os trocadilhos [...]”⁴⁷.

No começo dos novecentos, Cornélio se mudou para São Paulo e ficou hospedado com a sua tia Belisária, proprietária de pensão na cidade. O jovem ambicionava cursar a Faculdade de Farmácia; sem sucesso em seu intento, empregou-se no jornal *O Comércio de São Paulo* e também atuou como revisor em *O Estado de S. Paulo* e no periódico *O Pirralho*, em 1914. Foi nessa época que principiaram seus trabalhos de escritor, em que dedicava ao estudo e à divulgação da cultura dos interiores. Em 1910, publicou *Musa Caipira*, sua primeira coletânea de poesias, com destaque para soneto *Ideal caboclo*:

“Ai, seu moço, eu só quiria/P’ra minha filicidade
Um bão fandango por dia,/E um pala de qualidade.
Porva espingarda e cutia/Um facão fala verdade,
E u’a viola de harmonia/ P’ra chorá minha sodade.
Um rancho na bêra d’água/ Vara de anzó, pôca mângua,
Pinga boa e bão café.../Fumo forte de sobejo,
P’ra compretá meu desejo,/Cavalo bão — e muié [...]”⁴⁸.

Cornélio contava ter escrito o livro escondido no banheiro da pensão, por medo de ser ridicularizado e também pela falta de espaço, pois como os quartos eram ocupados por pensionistas, ele dormia no corredor:

“Certa vez, minha tia, dona Belisária Ribeiro, viúva do grande filólogo Júlio Ribeiro, resolveu trazer-me para São Paulo, a ver se conseguia fazer-me estudar. Mas a veia poética não me deixava

46 Alceu Maynard Araújo, “Cornélio Pires: O bandeirante do folclore”, 6.

47 “Entrevista concedida por Cornélio Pires a Silveira Peixoto”, Revista *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro, 29 de junho, 1939, 48 a 52, encontrado em Cornélio Pires, *Patacoadas* (São Paulo: Ottoni, 2002), 8.

48 Cornélio Pires, “Ideal de caboclo”, em *Quem conta um conto...* (Itu-São Pablo: Editora Ottoni, 2002), 8.

[...] tia Belisária tinha uma casa de pensão, à rua da Quitanda, n. 11 e aí sustentava uma ninhada de sobrinhos, pobres como ela e que queriam estudar. E como os quartos fossem ocupados pelos pensionistas que pagavam, nós, a bem dizer, morávamos no corredor, onde, todas as noites, enfileirávamos nossas camas. Para escrever —temendo ser ridicularizado— fechava-me no banheiro”⁴⁹.

Nesse mesmo momento, apresentou no Colégio Mackenzie um espetáculo que reunia catireiros, cururueiros e duplas de cantadores do interior. Tanto nas apresentações e discos como nos seus livros⁵⁰, Pires se propunha a divulgar a cultura cabocla. Em 1939, avaliava ter vendido cerca de um milhão de exemplares e apontava que os editores praticavam os “milagres da multiplicação”, aludindo à possibilidade de esse número ser muito superior. Afirmava que o sucesso de vendagem das suas obras se devia à forma como escrevia —para os “não letrados”, com o uso de linguagem simples e capítulos curtos.

Nas entrevistas e apresentações, Cornélio, com o seu cigarro de palha em punho, recriava personagens que contavam causos, era um artifício para garantir autenticidade e identificação com o caipira. Também usava da mesma estratégia para se expressar nos textos e escritos, que visavam transmitir para os moradores da cidade as representações contrastivas de outra cultura, que também era:

“possível vê-las também na ‘reestruturação’ econômica e simbólica com que os migrantes do campo adaptam seus saberes para viver na cidade e seu artesanato pra atrair o interesse dos consumidores urbanos, quando os operários reformulam sua cultura de trabalho frente às novas tecnologias de produção sem abandonar crenças antigas, e quando os movimentos populares inserem suas reivindicações no rádio e na televisão”⁵¹.

Exemplar era Joaquim Bentinho, personagem central de duas das suas obras: *As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho* (1924) e *A continuação das estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho* (1929), representado ao longo da história como um contador de causos, criados pela imaginação do autor sedimentada nas suas vivências e andanças pelos interiores: “Baixinho, miudinho, desnalgado, perninhas finas e canelas luzidias, brilhantes aos reflexos do fogo, ao pé do qual nos reunimos todas as noites, O Joaquim Bentinho é um serelepe, espertinho e perereca [...]”⁵².

Nas diversas ocasiões que contava os causos, Cornélio incorporava como personagem Joaquim Bentinho e reproduzia sua forma de falar, a estrutura da narrativa e o reforço do testemunho de verdade, o que pode ser observado em o *Queima campo*, no qual relatava sobre a criação de abelhas:

49 “Entrevista concedida por Cornélio Pires a Silveira Peixoto”, 8.

50 *Musa caipira* (1910), *O monturo* (1911), *Versos* (1912), *Tragédia cabocla* (1914), *Quem conta um conto* (1916), *Cenas e paisagens da minha terra* (1921), *Conversas ao pé-do-fogo* (1921), *As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho* (1924); *Patacoadas, anedotas, simplicidade e astúcia de caipiras (com “algumas” de estrangeiros)* (1926); *Seleta caipira* (1926), *Almanaque d’O Sacy* (1927), *Mixórdia, anedotas e caipiradas* (1928), *Meu Samburá — anedotas e caipiradas* (1928), *A continuação das estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho* (1929), *Tarrafas* (1932), *Sambas e cateretês* (1932), *Só rindo* (1934), *Tá no bocó [...] anedotas colhidas escolhidas catadas e adaptadas, variedades e curiosidades* (1934), *Quem conta um conto [...] e outros contos* (1934), *Coisa d’outro mundo* (capa assinada por Belmonte, 1944), *Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades* (1945).

51 Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (São Paulo: EDUSP, 2006), 18.

52 Cornélio Pires, *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho – O queima-campo* (São Paulo: Editora Ottoni, 2004), 29.

— A quistan é que eu tenho uas abeia de uma culidade que ninguém num ter iguar no mundo... São uas abeia noturna...
— Como?
— Minhas abeia tanto trabaiam de dia cumo de noite...
— Mesmo em noite escura?
— Quanto mais escuro que-nem breu, mió! Elas vão campea as fror na escuridão e trais o me...
— Desculpe, Nhô Joaquim; esta é forte demais!... Abelhas voando em noite escura...
O caipira, revoltado ante a minha incredulidade, puxou-me pelo braço, arrastou-me para um canto do terreiro e, com grande mistério, abafando a voz, segredou-me:
— O segredo eu conto, só pra vassuncê ... Num conte pra ninguém... Jure!
— Juro respondi, por troça.
— As abeia que eu tenho, que trabaiam de noite... ua inventiva minha... ua idéia que eu tive... São tudo mestiçada cum vagalume [...]”⁵³.

Joaquim Bentinho explicava que havia criado abelhas de “forma mestiça” como vagalume, para que produzissem de noite e de dia. Por meio desse personagem, o autor destacava o caipira, sua inteligência, capacidade de desenvolver certas estratégias, como a prática da mentira, que se tornava um artifício, tipo de manobra para caçoar de outras pessoas. Na narrativa, a forma de falar e a oralidade foram mantidas, as situações e as questões foram colocadas remetendo às práticas de conversas no meio rural, marcadas pela simplicidade e criatividade de histórias surpreendentes. Assim, representava-se a cultura caipira de forma contrastante e construíam-se sentidos que visavam envolver e divertir, mas que também possibilitavam apropriações e reconstruções do receptor/leitor/ouvinte.

“Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”⁵⁴.

Cornélio também criava representações do caipira na cidade ambientando seus personagens em experiências urbanas, seja como migrante estabelecido seja só de passagem. Em o “Bonde Camarão”, cantada por Mariano e Caçula, integrantes da “Turma Caipira Cornélio Pires”, relatava:

“Vaceis tivero em São Paulo, decerto se arregalarô por lá. Home, São Paulo é lindo, é uma bunitiza, mai tem um tar Bonde de Camarão, fai chacoaia o corpo da gente lá dentro. Oh peste dos quinto, é pior do que carro de boi. Intão fizêmo uma moda de viola arrelachano ele. Escuite a moda.
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!/ Chegô um véio se facerando/ Levô um tranco e foi cambeteando/ Beijô uma véia e saiu bufando/ Sentô de um lado e agarrô assuando/ Pra morde o vizinho tá catingando. /Entrou uma moça se arrequibrando/ No meu colo ela foi sentando/ Pra morde o bonde que estava andando/ Sem a tarzinha está esperando/ Eu falo claro, eu fiquei gostando!/ Entrou um padre bem barrigudo/ Levô um tranco dos bem graúdo/

53 Cornélio Pires, *As estrambóticas aventuras*, 42.

54 Walter Benjamin, “O narrador”, em *Obras Escolhidas* (São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987), 203.

Deu um abraço num bigodudo/ Um protestante dos carrancudo/ Que deu cavaco c'ò batinudo/ 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!⁵⁵.

A canção iniciava-se destacando o narrador que contava sua experiência na cidade — “Vaceis tivero em São Paulo, decerto se arregalarô por lá” —; assim, o rural foi trazido para o urbano e retornou ao rural, tendo como protagonista o caipira; com isso, Pires explicitou encantamento e estranhamento contrastivos, que em sua tensão geraram o humor, e apontou um processo de cultura híbrida⁵⁶ presente na sua produção.

Considerações finais

Na década de 1920 surgiram novas inquietações em torno da constituição do “nacional”, que abarcavam o binômio campo-cidade. Nesse momento, São Paulo vivenciou um intenso crescimento urbano-industrial envolto num intrincado processo de caldeamento cultural, o que constituiu um terreno fértil para o surgimento e difusão de movimentos culturais e políticos como o modernista e o eugenista. Embalado por essas polêmicas, Monteiro Lobato criou a figura do Jeca Tatu como a representação do homem do campo, com o qual destacava aspectos positivos e negativos do caipira e de sua cultura. Esses aspectos passaram por criações, recriações e apropriações também presentes na obra de Cornélio Pires.

Assim, na ampla produção de Cornélio, observa-se a construção de representações do caipira e sua cultura, o que possibilita perceber rastros de experiências vividas e idealizadas. Ele buscou trazer para o meio urbano e difundir em seus veículos de comunicação sínteses culturais do que deveria ser contemplado e preservado. Nas suas gravações, escritos e apresentações, o tom coloquial das narrativas dos interiores foi transportado, reproduzido, registrado nos discos e divulgado pelas rádios, a fim de difundir representações e obter conexões com os ouvintes.

Na obra de Pires emergem múltiplas, diversificadas e até ambíguas representações do rural e do caipira. Por um lado, ele valorizava o caipira ao representa-lo romantizado com sentimentos e atitudes simples, autênticas, sinceras e cordiais⁵⁷. Esse homem do interior era imaginado como adaptado harmonicamente ao ambiente em que vivia, resistente e capaz de enfrentar as dificuldades em terras longínquas, sendo visto como apto a atender a várias necessidades, inclusive as do trabalho agrícola, relativizando, assim, a importância do imigrante para as lavouras. Porém, para realizar plenamente tais intentos, o caipira deveria abdicar de seus velhos costumes aproximando-se dos ditos “padrões civilizados”; nessa perspectiva, a educação adquiria um papel de destaque e a obra de Cornélio assumiu um sentido pedagógico e civilizatório, tanto para os que permaneceram no campo como para os que migraram e viviam nas cidades.

De outro modo, o caipira também foi caricaturado e ridicularizado, reconhecido com signo de atraso e ignorância do homem do campo; seus comportamentos impróprios eram apresentados humoristicamente; por meio dessas estratégias, o rural era identificado com o arcaico e provo-

55 Cornélio Pires, “O Bonde Camarão”, em 20.015 *Disco Moda de Viola* (São Paulo: Columbia, 1929) [78 rpm].

56 Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*, 18.

57 Albert Stuart Rafael Pinto Silva, “Representações de Caipira nas Práticas Literárias de Cornélio Pires” (Dissertação Mestrado em Educação, Universidade Metodista de Piracicaba, 2008).

cava estranhamentos, o que levou ao surgimento das as paródias com os personagens e situações de comicidade. No conjunto da sua obra, Cornélio vislumbrou um processo quase inevitável de extinção da cultura caipiras; diante disso, ele se colocou como um agente de preservação desse patrimônio e foram seus esforços contribuições indiscutíveis para registrar e divulgar valores, hábitos, escritos, narrativas, músicas e outras sonoridades dos interiores.

Bibliografia

Fontes primárias

Áudios:

1. Pires, Cornélio. “Anedota gravada pelo Cornélio Pires”. Em 20.001-*A Rebatidas de caipiras (trecho)* (São Paulo: Columbia, 1929), [Disco 78 rpm].
2. Pires, Cornélio. “O Bonde Camarão”. Em 20.015 *Disco Moda de Viola* (São Paulo: Columbia, 1929) [Disco 78 rpm].

Documentação primária impressa:

3. Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. *Recenseamento do Brasil, 1920, Synopse do Recenseamento*. Rio de Janeiro: Typ. da Estatística, 1926.
4. Picchia, Menotti del. *Juca Mulato*. São Paulo, Casa Editora “O Livro”, 1921.
5. Pires, Cornélio. *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho – O queima-campo*. São Paulo: Editora Ottoni, 2004.
6. Pires, Cornélio. *Patacoadas*. São Paulo: Ottoni, 2002.
7. Pires, Cornélio. *Quem conta um conto...* Itu-São Pablo: Editora Ottoni, 2002.
8. Ricardo, Cassiano. *Borrões de Verde Amarelo*. São Paulo: Editorial Helios, 1925.
9. Ricardo, Cassiano. *Martim Cererê ou o Brasil dos Meninos, dos Poetas e dos Heróis*. São Paulo: Editorial Helios, 1928.

Fontes secundárias

10. Abud, Kátia Maria. “O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições: A construção de um símbolo paulista: o bandeirante”. Dissertação Doutorado em História, Universidade de São Paulo, 1985.
11. Americano, Jorge. *São Paulo nesse tempo (1915-35)*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
12. Araújo, Alceu Maynard. “Cornélio Pires: O bandeirante do folclore paulista”. Em *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho – O queima-campo*, Cornélio Pires. São Paulo: Editora Ottoni, 2004.
13. Benjamin, Walter. “O narrador”. Em *Obras Escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, 197-221.
14. Benjamin, Walter. *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
15. Camargos, Márcia. *Semana de 22: entre vaías e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.
16. Canclini, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2006.
17. Candido, Antonio. Prefácio a *Cornélio Pires: criação e riso*, de Macedo Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1976, 11-12.
18. Castaneda, Luzia. “Da eugenia à genética: alcoolismo e hereditariedade nos trabalhos de Renato

- Kehl”. Em *Anais do VI Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de História da Ciência, 1997.
19. Diwan, Pietra Stefania. “O espetáculo do feio: práticas discursivas e redes de poder no eugenismo de Renato Khel 1917-37”. Dissertação Mestrado em História, Universidade de São Paulo, 2003.
 20. Duarte, Geni Rosa. “Múltiplas vozes no ar: o radio em São Paulo nos anos 30 e 40”. Dissertação Doutorado em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.
 21. Elias, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
 22. Ferreira, Antonio Celso. “Vida (e morte?) da Epopeia Paulista”. Em *Encontros com a história, percursos históricos e historiográficos de São Paulo*, organizado por Antonio Celso Ferreira, Tânia Regina de Luca e Zilda Gricoli Iokoi. São Paulo: Unesp, 1999, 91-106.
 23. Ferreira, Elton Bruno. “Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930)”. Dissertação Mestrado em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.
 24. Ferrete, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
 25. Freire, Paulo de Oliveira. *Eu nasci naquela serra: A história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha*. São Paulo: Paulicéia, 1996.
 26. Gonçalves, Marcos A. *1922 — a Semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
 27. Gonçalves, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. Dissertação Mestrado em História, Universidade de São Paulo, 2006.
 28. Lajolo, Marisa P. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob-medida*. São Paulo: Editora Moderna, 2000.
 29. Leite, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas. A caricatura na literatura paulista, 1900-1920*. São Paulo: Unesp, 1996.
 30. Lobato, Monteiro. *Urupês*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.
 31. Lopes, Israel. “Cornélio Pires: Um pouco de sua vida e de sua obra”. Em *Conversas ao pé-do-fogo, Cornélio Pires*. São Paulo: Ottoni, 2002, 5-18.
 32. Luca, Tania Regina de. *Leituras, Projetos e (Re)vista(s) do Brasil: 1916-1944*. São Paulo: Unesp, 2011.
 33. Marcondes, Marcos e Biaggio Baccarin. *Enciclopédia da música brasileira: sertaneja*. São Paulo: Art Editora, 2000.
 34. Marques, Vera Regina Beltrão. *A medicalização da raça: médicos educadores e discursos eugênicos*. Campinas: Unicamp, 1994.
 35. Martins, José de Souza. “Música sertaneja: Dissimulação na linguagem dos Humilhados”. Em *Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975, 103-161.
 36. Matos, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo de Adoniran Barbosa*. São Paulo, Edusc, 2008.
 37. Matos, Maria Izilda Santos de. *Ancora de emoções corpos, subjetividades e sensibilidades*. São Paulo: Edusc, 2005.
 38. Moraes, José Geraldo Vinci de. “Rádio e música popular nos anos 30”. *Revista de História* 140 (1999):75-93. DOI: dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i140p75-93.
 39. Moraes, José Geraldo Vinci de. *Sinfonia na Metrópole: História, cultura e música popular na São Paulo (anos 30)*. São Paulo: Fapesp, 2000.
 40. Moraes, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas: a música na cidade de São Paulo — final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
 41. Morse, Richard M. *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo: Difel, 1970.

42. Nepomuceno, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.
43. Nigri, André. “Monteiro Lobato e o racismo”. *Revista Bravo!* 165 (2011): 24-33.
44. Oliveira, Lúcia Lippi. “Os italianos e os modernistas paulistas”. Em XXVI Encontro Anual da ANPOCS. Pensamento Social no Brasil”. Minas Gerais, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), 2002.
45. Salles, Iraci G. *Trabalho, progresso e a sociedade Civilizada*. São Paulo: Hucitec, 1986.
46. Schafer, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.
47. Schwarcz, Lília Moritz. “Sobre uma certa identidade paulista”. Em *São Paulo, uma viagem no tempo*, organizado por Ana Maria de Almeida Camargo. São Paulo: CIEE, 2005, 153-170.
48. Silva, Albert Stuart Rafael Pinto. “Representações de Caipira nas Práticas Literárias de Cornélio Pires”. Dissertação Mestrado em Educação, Universidade Metodista de Piracicaba, 2008.
49. Souza, Vanderlei Sebastião. “A política biológica como projeto: a ‘eugenia negativa’ e a construção da nacionalidade na trajetória de Renato Kehl (1917-1932)”. Dissertação Mestrado em História, Casa de Oswaldo Cruz, 2006.
50. Souza, Vanderlei Sebastião. “Em nome da raça: a propaganda eugênica e as ideias de Renato Kehl nos anos 1910 e 1920”. *Revista de História Regional* 11: 2 (2006): 29-70.
51. Stepan, Nancy Leys. *“A hora da eugenia”: raça, gênero e nação na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.
52. Tônico e Tinoco. *Tônico e Tinoco: da beira da tua ao Teatro Municipal: a dupla coração do Brasil*. São Paulo: Ática, 1984.
53. Velloso, Mônica Pimenta. “O mito da originalidade brasileira: a trajetória intelectual de Cassiano Ricardo (dos anos 20 ao Estado Novo)”. Dissertação Mestrado em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1983.
54. Zem El-Dine, Lorenna Ribeiro. “Raça, história e política em Alfredo Ellis Jr. e Cassiano Ricardo”. Dissertação Mestrado em História, Universidade Federal do Espírito Santo, 2010.



Maria Izilda Santos de Matos

Profesora titular de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (Brasil) y colaboradora de la Universidad de Ceará (Brasil). Historiadora y Doctora en Historia Económica de la Universidad de São Paulo (Brasil). Realizó estudios posdoctorales en la Universidad Lumiere Lyon 2 (Francia). Coordinadora del grupo NEM/PUC/SP. Entre sus últimas publicaciones se destacan el artículo, en coautoría con Leandro Pereira Gonçalves, “O ESTRANGEIRO na obra de Plínio Salgado: matrizes, representações, apropriações e propostas”, *Patrimônio e Memória* 10: 1 (2014): 157-182 y “História das mulheres e das relações de gênero: campo historiográfico, trajetórias e perspectivas”, *Mandragora* 19: 19 (2013): 5-15. mismatos@pucsp.br

Elton Bruno Ferreira

Estudiante doctoral de la Pontificia Universidad Católica de São Pablo (Brasil). Historiador de la Universidad de Sorocaba (Brasil) y Magíster en Historia de la Pontificia Universidad Católica de São Pablo (Brasil). Autor de la investigación: “Sonoridades caipira na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930)” (Tesis Maestría en Historia, Pontificia Universidad Católica de São Pablo, 2013). eltonbrunonet@yahoo.com.br